

ВОЛИНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

На правах рукопису

ЛАВРИНОВИЧ Лілія Богданівна

УДК 82-3=16:7.038.6

**ПОСТМОДЕРНІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ,
ПОЛЬСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ ПРОЗІ:
ТИПОЛОГІЯ
ОБРАЗУ-ПЕРСОНАЖА**

10.01.05 – порівняльне літературознавство

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

**Науковий керівник:
Колошук Надія Георгіївна,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри історії
зарубіжної літератури
Волинського
державного університету
імені Лесі Українки**

ЛУЦЬК – 2002

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ, РОСІЙСЬКІЙ ТА ПОЛЬСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ТИПОЛОГІЯ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ.....	19
РОЗДІЛ 2. ОНТОЛОГІЧНІ ПАРАМЕТРИ ПОСТМОДЕРНОГО ПЕРСОНАЖА.....	47
2.1. Екзистенційна проблематика в постмодерністській прозі: чи можливий вибір в абсурдному світі (Т.Конвіцький, Л.Петрушевська, О.Забужко)?.....	47
2.2. Норма і межа людини: постмодерне вирішення (Вен.Єрофєєв, Ю.Іздрик, Є.Пільх).....	74
2.3. Метафора зникнення персонажа в сучасній прозі: мотив деперсоналізації особи (А.Бітов, П.Гуелле, Ю.Андрухович).....	97
РОЗДІЛ 3. ОБРАЗ ПОСТМОДЕРНОГО ПЕРСОНАЖА В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ПЕРСПЕКТИВІ: ТИПОЛОГІЯ І КОРЕКТИВИ.....	128
ВИСНОВКИ.....	149
БІБЛІОГРАФІЯ.....	157

ВСТУП

У вітчизняному літературознавстві все частіше висловлюється думка про постмодернізм як культурну епоху, всупереч оцінці цього феномену як інтелектуальної фікції/забавки чи як факту тотальної стильової поліфункціональності художніх текстів, – епоху, закономірну у своїй з’яві, що, за слушною заувагою Д. Наливайка, “виходить... з інших епістемологічних та естетичних засад і створює іншу [відмінну від модерністської – Л. Л.] загальну парадигму літератури” [135, 48]. Постмодернізм, на думку Ю. Андруховича, - “це єдино можливий сьогодні спосіб мистецького вислову”, “світова культурна ситуація, від якої нікуди не подітися” [7, 66].

Загалом постмодерна культурна епоха оцінюється як кризовий, перехідний етап нуртування й пошуку нових орієнтирів, епоха, до якої “важко дібрати критерії цілісних сталих художніх систем” – через те, що “вона сама знаходиться в точці перелому й вибору шляху” [129, 5]*. Ці тенденції впливають і на літературно-художні практики, й на літературознавчу теорію, суть яких у найзагальнішому вигляді полягає в реконструкції ідейно-ціннісної парадигми епохи модернізму та попередніх мистецьких епох, в утворенні нового способу бачення людини і світу, принципово відмінного від попереднього. І в зарубіжній, і в українській науці феномен постмодернізму досліджується в багатьох аспектах. Різним, неоднорідним є й ставлення до цього феномену: від апологетики [100] до категоричного неприйняття постмодернізму як лжеестетичного чи вторинного явища [84; 185; 217]. Причини розбіжностей у поглядах полягають, по-перше, в маніфестованій невизначеності, розмитості феномену постмодернізму, по-друге, в часовій незавершеності цього явища і, по-третє, у великій популярності терміна “постмодернізм”, у котрий, як спостеріг Д.Барні, “кожний вкладає свій зміст” [11, 11]. Настав час рішуче долати стереотип упередженості щодо

* Переклади критичних матеріалів з російської та польської мови авторські.

літературного постмодернізму. Це законний предмет для наукових досліджень, який має право на цілісний та глибокий аналіз як *літературно-мистецька епоха*.

Окреслимо основні онтолого-епістемологічні координати та естетичні засади епохи постмодернізму.

В онтологічній площині феномен епохи постмодернізму визначається як осмислення факту неможливості конструктивного впливу людини на реальність, котра “не лише не піддається людським зусиллям переробити її, а й не вміщається ні в які теоретичні схеми” [121, 237]. Постмодерністська ситуація в онтології – результат зростаючого творення симулятивних дійсностей, що мають ознаки реальних – у науці, засобах масової інформації, масовому мистецтві, в Інтернеті. Це універсальне творення множинних світів ускладнює спроби розрізнити справжню і симулятивну дійсності, а невпинно прогресуюче нарощення останніх призводить до втрати уявлення індивіда про реальність – химерну, мінливу, аморфну. Саме такий стан дав право філософам визначити нинішній час як “прецесію симулякрів” (Ж. Бодріяр), тобто заміну власне реальності гіперреальними симулятивними моделями й кодами, або ж як “кінець сучасності” (Ж. Ф. Ліотар), що полягає в тотальному занепаді метанаративів і “відставанні” особи від часу, який “зірвався з ланцюга історії”.

Епістемологічні координати епохи постмодерну, що впливають з окресленої онтології, є реакцією на кризу казуально-аналітичної, раціонально-просвітницької методології, інструментарій якої не придатний для вирішення нагальних проблем сучасної особи. Ряд філософсько-культурологічних концепцій сьогодення розглядає цю кризу насамперед у її зв'язку з мовою, в якій, за словами Т.Гундорової, “закріплюється і виявляється претензія на універсальність і тотальність значень, сформульованих суб'єктом свідомості” [44, 28], що, у свою чергу, веде до абсолютної влади тексту /письма над особою. Звідси – мовні концепції Ю.Крістевої (теорія інтертекстуальності),

Ж.Дерріди, за яким “поза текстом нічого немає” [див.: 186, 162], Р.Барта (мова – противник, смерть автора), П. де Мана (ідея фіктивності літератури), У.Еко (“відкритий твір”), М.Фуко (“археологія знання”), Д.Фоккеми (нонселекція як принцип виробництва тексту) тощо.

Інша епістема постмодерну – релятивізм людського знання, причому релятивізм, що трактується як гуманізм. Німецький теоретик постмодерну Ганс Кюнг ставить ці категорії поруч, оцінюючи нинішню епоху в її зіставленні з новочассям: “Релятивістське, гуманне ставлення до домінуючих сил модернізму” [102, 224]. Перше стало необхідною умовою існування другого і навпаки. Адже абстраговано-абсолютний гуманізм надто легко може перетворюватися на свою протилежність, як неодноразово показував досвід ХХ століття.

В естетико-культурологічній площині епоха постмодернізму означається стиранням меж між різними сферами духовної культури (філософією, мистецтвом, літературою) і між стійкими у своїй протилежності, як здавалося до цього часу, дихотомічними парами “прекрасне – потворне”, “трагічне – комічне”, “високе - низьке”, “сакральне – профанне”, “серйозне – ігрове”, “центральне – маргінальне”, “руйнівне – творче” й под., усвідомленням факту вторинності, алюзивності, цитатності творчої свідомості, орієнтацією на ідеологічну незаангажованість. Постмодерна епоха – час продукування принципово відкритих, інтертекстуальних, поліморфних дискурсів, які перебувають у швидкоплинному контексті і можуть химерно переплітатися між собою.

Як загальноцивілізаційне, планетарне явище постмодерн охоплює всі сфери людського існування – науку, господарство, мистецтво, політику, суспільні інституції тощо. Проте гетерогенні регіональні культури формують неоднорідні рецептивні моделі, форма і якість яких залежить, у першу чергу, від нагромадження культурного досвіду регіону, набутків його попередніх духовно-суспільних епох. Більше того, ці моделі, попри наявність однакових

складових (що закономірно, бо культурні регіони не є замкненими системами), різні через існування стійкої домінанти, притаманної саме тому чи іншому регіону.

У критичному дискурсі в цьому сенсі виділяються три найпотужніші регіональні моделі епохи постмодернізму: північноамериканська, західноєвропейська та східно/центрально/південноєвропейська [див.: 170]. З перспективи сьогодення видається вразливою думка американського філософа Фредріка Джеймсона, висловлена ним у ряді статей 1980-х – початку 1990-х рр. (“Політика теорії: ідеологічні погляди у постмодерністичних дебатах”, “Постмодернізм та суспільство споживачів”, “Постмодернізм чи культурна логіка пізнього капіталізму” та ін.), де філософ оцінює постмодернізм як явище, притаманне винятково постіндустріальним, високорозвиненим країнам [див.: 77; 168]. Загального визнання нині набуває твердження про постмодерну культуру як результат не лише тотальних технологій, але й тотальних ідеологій. Угорський мислитель М. Сегедь-Масак у праці “Постмодерність і посткомунізм” [162, 17-20] обстоює думку про спорадичні випадки досить ранніх, у зіставленні з західноєвропейським та американським, проявів поетики постмодернізму в художній літературі країн Східної Європи.

Проте цей дослідник, услід за Ф. Джеймсоном, необхідною умовою існування “чітко оформленого постмодернізму” вважає суспільство “розумного, критичного споживання” [162, 19], а постмодерністські концепції на ґрунті культури посткомуністичних країн трактує як запозичені, такі, що постфактум “спроможні допомогти зрозуміти культуру Східної Європи” [162, 18] за комуністичних часів завдяки “постмодерному переписуванню історичних сюжетів” [162, 19]. Схожі твердження висловлював і голландський критик Д. Фоккема, коли вів мову про народження постмодернізму в американській літературі й розповсюдження його (через заокеанський вплив) на європейський континент [216, 81].

Погоджуємося з думкою про необхідність відкинути тезу щодо вторинності, запозиченості східноєвропейського постмодернізму. За твердженням відомого румунського компаративіста А.Діми, будь-які зовнішні культурні впливи не можуть бути актуальними в універсумі національної літератури без виникнення внутрішніх передумов (суспільно-історичної парадигми й відповідного духовного клімату в країні): впливи – “лише допоміжний фактор, певний імпульс до виникнення в потрібний момент типологічно схожого явища” [54, 157]. Саме так відбувається в літературах країн Східної, Центральної та Південної Європи: у формуванні дискурсу постмодернізму зовнішні впливи (звичайно, їх присутність виключити неможливо) абсорбуються в національні літератури лише за умови наявності в них споріднених процесів. Це, зокрема, стосується української, білоруської, угорської, румунської та інших національних літератур. Проте далеко не завжди можна говорити про винятково західні впливи на процес каталізації постмодернізму в постсоціалістичних країнах. З іншого боку, варто погодитися з польським дослідником М.Домбровським, котрий пропонує розділяти ситуацію постмодернізму на два русла: окремо вести мову про естетику постмодернізму й окремо – про постмодерністську цивілізацію [див.: 212, 230].

Найбільш узагальнено постмодерну свідомість можна визначити як реакцію спротиву тотальним впливам на різного рангу суб’єктів культури. Оскільки ці впливи походять з багатьох джерел, то й реакція на них багатопланова. Окрім загальноцивілізаційних векторів постмодерністської свідомості (осмислення безперспективності пріоритету раціоналізму Нового часу, втрата довіри до традиційної концепції історії, реакції на владу над людиною інформаційно-технологічних здобутків цивілізації) існує не менш потужний вектор – осмислення згубної дії будь-яких ідеологічних міфів. Саме цей, питома східноєвропейський, вектор постмодернізму виник відносно самостійно і розвивався паралельно з іншими. Можна погодитися з

М.Епштейном, котрий вважає, що “комунізм” у тому вигляді, як він існував у СРСР, – цілком постмодерне явище. У статті “Джерела і сенс російського постмодернізму” [198, 166-188] дослідник проектує введене в науковий обіг французьким філософом Ж.Бодріаром поняття “симулякр” (“правдоподібна подоба”, “підробка”) на радянську дійсність. Симулятивні проекти комунізму, спрямовані на творення образів підробок (міфологеми “щасливого дитинства”, “життя в ім’я великої мети”, “багатого побуту радянського трударя” й под.) замінили справжні реалії. Образ сфальсифікованої (симульованої) історії замінив реальну історію, образ “типового героя” соцреалізму – справжню людину. Тому перші зразки східнослов’янського постмодернізму були своєрідною реакцією на панування тотальної комуністичної гіперреальності у найрізноманітніших сферах її прояву. Коли ж постмодерністські вчення прийшли в Східну Європу (переважно з Франції та США), ці культури були готові швидко сприйняти і вкоренити їх на своєму ґрунті (що знову-таки підтверджує думку про присутність типологічно споріднених явищ у культурі східноєвропейських країн).

Стосовно двох інших регіональних моделей постмодернізму – американського та західноєвропейського, – то необхідність їх диференціації впливає з наявності в цих культурах неоднакових світоглядних домінант у рецепції нової культурної парадигми. Коли рушійною силою виникнення західноєвропейського постмодернізму був насамперед гносеологічний фактор, то формування американського викликали переважно онтологічні чинники. Пояснимо цю думку. Західна Європа віддавна є регіоном чи не найпотужнішого нагромадження й найбурхливішого розвитку цивілізаційного досвіду: різні культурні епохи, накладаючись одна на одну, створюють своєрідний палімпсест і породжують полісемантичність та інтертекстуальність самої культури як цілості. Культ художньої літератури, мистецтва, філософії, науки, віддавна притаманний цьому регіонові, перетворився на свою протилежність, втративши здатність активно впливати на органічне

становлення навколишнього світу. Як зазначає німецький філософ П.Козловський, “будь-яка духовна подія має потребу в культурі, щоб мати сенс та стати реальною у соціальному аспекті” [86, 273], проте, посилаючись на Р.Гвардіні, він продовжує: ”Наш час не має більше жодного загально визнаного культурного центру” [86, 274]. Більше того, втративши свою “істинність”, духовну вищість, культурні цінності стали частиною “низького”, профанного життя. За словами Г.Маркузе, “сила витворів інтелектуальної культури перебрала на себе вигляд добре знайомих товарів” [125, 78-79], що, без сумніву, призвело до профанізації її здобутків. Усвідомлення відсутності стійкої опори в культурі, тиражування її надбань, дезорієнтація окремої особи як суб’єкта культури – це, на наш погляд, домінанта західноєвропейського постмодернізму. Не випадково найпотужніші філософські концепції епохи постмодерну мають західноєвропейське коріння (Франція, Німеччина, Італія). Саме тут постмодерний стан культури був відрефлектований і зведений у ранг теорії.

Північноамериканський постмодернізм натомість має іншу основу – онтологічну. Він пов’язаний, насамперед, з крахом пресловутої “американської мрії”, через культивування якої втрачалася власне особа – не така одновимірною, як її зображення у пропонованих їй рекламних проспектах; по-друге, з тим, що, як виявилось, попри покладання на демократичні свободи, “в розвиненій індустріальній цивілізації панує комфортабельна, спокійна, помірною, демократичною несвободою, свідоцтво технічного прогресу” [125, 1]. Один із впливових сучасних теоретиків літератури Ч.Ньюмен зазначає з цього приводу: “Постмодернізм стає понадісторичним бунтом без героїв проти беззастережно новаторського інформативного суспільства” [цит. за: 50, 69]. Таким чином, американський постмодернізм виник, у першу чергу, як нонконформістський рух, спрямований проти засилля технічної, комп’ютерної цивілізації, проти її панування над людиною. Цікаво, що американський варіант філософської рефлексії постмодернізму (П. де Ман, Ф.Джеймсон,

Р.Рорті та ін.) взяв за основу західноєвропейські теорії (насамперед постструктуралізм та деконструктивізм). Це говорить не про відсутність постмодернізму в американській літературі до запозичення західноєвропейських ідей, а про органічну його вжитість у невідрефлектовану постмодерністську ситуацію. Саме ця риса зближує американський постмодернізм з багатьма національними варіантами постмодернізму у Східній Європі, зокрема з російським та польським.

Таким чином, постмодернізм як загальноцивілізаційний феномен – це культурна епоха зі стійкою світоглядною парадигмою, і на ґрунті різних суспільно-культурних регіонів ця парадигма виявляє свою варіативність. Постмодернізм як стан культури, епоха в розвитку цивілізації визначається ситуацією втрати “довіри до автентичності всіх культурних концепцій чи стилістичних манер художнього письма”[166, 14] і є “епохою перевідкриття суб’єктивного світу людини”, який був утрачений “у всеоб’єктивуючих теоріях “я” епохи модерну”[86, 266]. Як усе це репрезентується в художній літературі?

Панівний вияв постмодерністської епохи - **напрямок постмодернізму**, одна з головних прикмет якого в літературі та мистецтві – феномен втрати авторитету автора і розмивання поняття суб’єкта нарації. Художній напрям як стрижень епохи, що визначається головними тенденціями її розвитку, органічно пов’язаний з певною формою втілення цих тенденцій. Як зазначає М.Моклиця, “завдяки глибинній спорідненості явищ ... виникає формальна спільність, яку ми завбачаємо у вигляді стильових рухів”[131, 168]. Виходячи зі сказаного, базовим пунктом ідентифікації постмодерністських творів повинні бути, в першу чергу, не стильові домінанти, а найзагальніші способи втілення авторської свідомості в тексті й, насамперед, спосіб творчого осмислення письменником концепції людини і світу (найважливішої проблеми, яку артикулює художня література від своїх початків). Адже культура, як зазначає П.Козловський, – це, передусім, “самотлумачення

суспільства та тлумачення людської суб'єктивності”[86, 266]. Саме за певним тлумаченням людського “я” і розмежовуються культури.

Тому не зовсім переконливою видається теза про обмеження постмодерністської літератури стильовими рамками. Стиль – формальне, до того ж індивідуально авторське вираження інтенцій культурної епохи. Уніфікація стилю на догоду певним штампам призводить до збіднення художньої вартості твору, а якщо йдеться про таку уніфікацію в межах певної культури (наприклад, соцреалізм), то це вже загроза для її існування. Звичайно, можна говорити про найзагальніші стильові ознаки, притаманні певній мистецькій епосі, проте не варто вишукувати весь набір таких стильових характеристик у конкретному художньому тексті чи в окремого художника. Слід враховувати основоположні світоглядно-психологічні настанови, які керують письменником у процесі творення (згідно з особистісними естетичними нормами, світобаченням, відповідно до міри таланту, зрештою). “...Світогляд не мусить виявлятися у формі концепції, – твердить польський дослідник, – адже по суті він атеоретичний і, власне, тому дістає найрізноманітніші форми вираження, уможлиблює зіставлення між собою і зведення до “спільного знаменника” різних з точки зору форми і позірно гетерогенних витворів культури” [27, 7].

Якщо з цієї позиції вести мову про основні риси літературного постмодернізму, то це: 1) втрата віри у вищий сенс людського існування; 2) заперечення пізнаваності світу, релятивізм; 3) розгубленість індивіда перед власною екзистенцією; 4) погляд на повсякденну дійсність як на театр абсурду; 5) орієнтація на ідеологічну незаангажованість; 6) поглиблена рефлексивність; 7) іронічність та самоіронічність; 8) епатажність (з погляду традиційно-обивательського); 9)інтертекстуальність, діалогізм, амбівалентність (як світоглядні позиції); 10) акцентування на маргінальному (у значенні: межовий, опозиційний до центрального), яке переходить у стан центрального/типового та ін.

Названі ознаки постмодернізму є узагальненням досвіду закордонних та вітчизняних авторів, і ними будемо послуговуватись як “робочою версією” сучасного стану літератури. Ці ознаки є універсальними, вони притаманні усім національним культурам, де наявна художня рефлексія з приводу постмодерної ситуації. Проте в кожній країні постмодернізм набуває специфічних рис, що виявляється в долученні до світового феномену оригінальних ознак і в поєднанні перелічених характеристик у кожній національній літературі в різних пропорціях і варіаціях.

У сучасному українському літературознавстві, зокрема в критиці, склалася досить стійка тенденція вести мову про дискурс постмодернізму передусім у теоретичному плані, і найвагоміша частина цього дискурсу пов’язана з визначенням меж, обґрунтуванням якісних характеристик цього явища, введенням у науковий обіг парадигми постмодерністських дефініцій і т. ін. З одного боку, це закономірно, бо теоретико-понятійна база постмодернізму, як слушно зауважує А.Мережинська, “знаходиться в стадії становлення, містить ряд протиріч та істотно змінює свої стратегії в 60-70 й 80-90-і роки”[129, 14]. З іншого боку, дослідники вказують на частковість та вторинність українського літературного постмодернізму: “Постмодернізм ... залишається в нас найперше дискусією та дискурсією – розмовою та есеєм; відсутній перетин їх зі звиклим художнім текстом (постмодернізм без Еко, без Зюскінда, без Кортасара, без Фаулза) – тому залишається, найперше, цариною “елегантної інтелектуальної фікції...” [166, 15]. Український літературний постмодернізм аналізують недостатньо, вбачаючи в ньому часто явище нав’язане, несамодостатнє, швидкопроминальне, авангардно-епатажне, відтак десь і неповноцінне.

Такі тенденції є безпідставними, і дослідження вітчизняних літературознавців, присвячені проблемам українського літературного постмодернізму, слугують тому доказом. У цьому ряду варто назвати насамперед праці Т.Гундорової, котра аналізує український постмодерн у

контексті теорії постколоніалізму[39-43], досліджує варіанти співвідношень між явищами національної ідентичності та постмодернізму в сучасній українській літературі [40; 42], розглядає феномен “бубабізму” як питомо український варіант постмодерну [39] тощо. У коло зацікавлень Н.Зборовської входить гендерний аспект літературного постмодернізму, який вона досліджує на матеріалі творів О.Забужко, О.Ульяненка, Є.Пашковського, Ю.Андруховича, М.Бабака та ін. [69]. Р.Харчук узагальнює перші спроби систематизації нинішнього літературного процесу, побіжно звертаючись до соціального аспекту самовияву літературного постмодернізму в сучасному суспільстві [191]. У дослідженнях І.Старовойт ідеться про український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах. Ведучи мову про останній, дослідниця, зокрема, звертає увагу на посилення естетики есеїзації та автотематизм художнього мислення в українському літературному постмодерні [173-174]. Інше русло досліджень – реінтерпретація попередніх культурних епох та творчості їх чільних представників з постмодерністських світоглядних позицій. Це передусім роботи Т.Гундорової[44], котра у вказаному ключі “перепрочитує” ранній український модернізм; В.Агеєвої[1], об’єктом дослідження якої стала творчість Лесі Українки; Д.Затонського[66], який звертається до постмодерної інтерпретації творчості Ф.Рабле та ін.

Значна увага в сучасному українському літературознавстві приділяється й дослідженню теоретичних питань постмодерністської художньої практики. Це, зокрема, праці С.Андрусів, яка визначає постмодернізм як ланку в ланцюгу історико-культурних епох [4], І.Фізера, котрий окреслює онтолого-епістемологічні координати нинішньої цивілізаційної епохи та розмірковує з приводу термінологічної відповідності поняття “постмодернізм” аналізованому феномену[185], Ю.Ільчук(Радіонової) та С.Руссової, у статтях яких досліджується проблема автора в постмодерністській літературі[79; 160], Р.Семківа, котрий розглядає проблему постмодерністської іронічності та “три в літературу”[165] тощо. Ґрунтовними видаються дослідження українських та

зарубіжних літературознавців, присвячені проблемам зарубіжного постмодернізму. Серед них варто відзначити, зокрема, праці Б.Бігуна, який на матеріалі західноєвропейських та американських романів 80-х рр. ХХ століття досліджує постмодерністський образ світу[16-17], А.Мережинської (предметом дослідження авторки є художня парадигма постмодернізму як перехідної епохи в російській літературі 80-90-х рр. ХХ століття: простежується процес пошуків нової концепції людини, художня модель світу, міфологічна інфраструктура російської прози тощо)[129], Б.Бакули, який досліджує постмодерне перепрочитання каркасу історії в сучасному польському історичному романі [9], М.Липовецького [111], З.Краснодембського [95], В.Болецкого [209], К.Уніловського [230], М.Епштейна [200], І.Скоропанової [168] та ін.

Проте нині в українському літературознавстві майже відсутні дослідження українського літературного постмодернізму в компаративному аспекті. Доцільність розгляду трьох національних постмодернізмів – українського, російського та польського – визначається як мінімум двома факторами. По-перше, польсько-українські та російсько-українські культурні взаємозв'язки – це традиційно важливо: заінтегрованість української культури на заході в польську, а на сході – в російську (як і навпаки) – факт доконаний, загальнозрозумілий. Проте нас насамперед цікавить *український літературний постмодернізм* у контексті польського та російського, бо таке зіставлення може дати вагомні аргументи на його користь у дискусії з приводу “самодостатності/неповноцінності” означеного феномену на вітчизняному ґрунті. У порівнянні з масовим російським та відрефлектованим польським, український постмодерн ніби “програє”. На наш погляд, це хибна думка. Щоб довести її хибність, звертаємося до зіставлення національних літератур в аспекті образу-персонажа. Результативність такого підходу впливає з уявлення про художній образ-персонаж як про фундаментальну категорію літературознавства, що визначає природу, форму і функції літературно-

художньої творчості. Про першорядність вивчення цієї категорії говорить той факт, що вона є багатоаспектною “вічною” проблемою літературознавства, такою, що від її вирішення залежить розуміння і тлумачення десятків інших літературознавчих понять.

Причиною постійної “відкритості” проблеми образу-персонажа до всіх нових перепрочитань є, по-перше, невичерпність, багатозначність, подеколи парадоксальність самого явища, що може сполучати в собі несумісне, по-друге, той факт, що художній образ – історично змінна величина, і вирішальний вплив на неї має живий літературний процес. “В міру розвитку мистецтва змінюються співвідношення дійсності та вимислу, реальності та ідеалу, загального та індивідуального, раціонального та емоційного, соціального та біологічного, закономірності та випадковості, свободи та необхідності, мови розмовної і мови художньої літератури і т. д.” [169, 245]. Образ-персонаж як засіб естетичного освоєння світу не може залишатися сталим під впливом зміни суспільно-естетичних парадигм. Образ у культурі античності не тотожний образу бароко, романтичний образ відрізняється від модерністського. Таким чином, слід говорити про взаємозв’язок між базовими літературознавчими категоріями стилю, літературного напрямку, ширше – культурної епохи і категорією художнього образу, ба більше: саме за типом творчого осмислення людини, конкретним втіленням якої в художньому творі є образ персонажа, й розрізняються літературні епохи.

Вибрані для аналізу в дисертаційному дослідженні твори знаменують перелом у національних літературах, перехід від реалізоцентричної та модерністської парадигми до естетики постмодернізму. Це виявляє себе насамперед у розвінчуванні соцреалістичних і модерністських міфів, у посиленні екзистенційної домінанти, в акцентуванні на маргінальному в різних його проявах, у зміні традиційної поетики. Стратегія постмодерного письма полягає в тому, що образи характерів і обставин у художньому творі займають значно менше місця, ніж у попередні епохи. Акцент переноситься на

інші типи – образи світу, образи деталей і т. і. Те саме стосується й фабульного ряду, котрий у постмодерній літературі балансує на межі реальності та уявлення про неї. Проте, попри невизначеність персонажа як такого, можна стверджувати, що репрезентовані в дисертаційному дослідженні письменники виходили із завдання представити героя свого часу, котрий не завжди виглядає як цілісна особа. Щодо питання про термінологічну зіставність літературознавчих термінів “персонаж” і “герой”, дисертант притримується думки про їхню рівноправність. Відповідно у дослідженні вони використовуватимуться як синоніми.

Таким чином, **актуальність роботи** визначається відсутністю у вітчизняному літературознавстві досліджень, присвячених проблемі типології постмодерного образу-персонажа сучасної літератури в порівняльному аспекті.

Наукова новизна дисертаційної праці полягає в самому виборі об’єкта та предмета вивчення. У вітчизняному літературознавстві не існує праць, де б у компаративному аспекті досліджувалася проблема постмодерного образу-персонажа. Вперше порівнюються три національні варіанти постмодернізмів – український, польський та російський; це порівняння здійснюється в аспекті образу-персонажа; а також даються авторські класифікації постмодерних образів-персонажів на матеріалі творів сучасних українських та зарубіжних авторів.

Об’єктом дисертаційного дослідження є українська, російська та польська постмодерна проза, насамперед твори О.Забужко, Ю.Іздрика, Ю.Андруховича, Л.Петрушевської, Вен.Єрофєєва, А.Бітова, Т.Конвіцького, Є.Пільха, П.Гуелле, які розглядаються в широкому літературному контексті.

Предмет дослідження – типологія образів-персонажів в українському, російському та польському постмодернізмі.

Зв’язок роботи з науковими програмами. Дисертація є складовою частиною комплексного наукового дослідження “Українсько-польські

літературні взаємини: традиції та сучасність”, над якою працює кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства Волинського державного університету імені Лесі Українки, а також пов’язана з загальним напрямком досліджень кафедри історії зарубіжної літератури ВДУ “Закономірності літературного процесу ХХ ст.”

Метою дисертаційного дослідження є аналіз типології образів-персонажів у творах, показових для української, російської та польської літератур в добу постмодернізму, визначення їхніх онтологічних вимірів та загальних рис поетики.

Для досягнення мети необхідно вирішити такі конкретні завдання:

- порівняти особливості дискурсу літературного постмодернізму в національних літературах – українській, російській та польській;
- зіставити екзистенційні параметри персонажа постмодерної прози в українській, російській та польській літературах;
- проаналізувати в порівняльному аспекті способи постмодерного вирішення проблеми норми/маргінальності людського буття і поетичні засоби цього вирішення;
- типологізувати випадки ентропії образу-персонажа в окремих творах з метою означення головної поетикальної проблеми постмодернізму – проблеми цілісності образу;
- класифікувати типологію постмодерного персонажа в історико-літературній перспективі.

Теоретико-методологічну основу дисертаційного дослідження складають праці теоретиків постмодернізму Ж.-Ф.Ліотара, Ж.Бодріяра, Р.Барта, В.Вельша, П.Козловського, М.Мамардашвілі. Визначальним орієнтиром дослідження є естетико-філософські та літературознавчі студії М.Бахтіна, О.Лосєва, Д.Лихачова, Ю.Лотмана, Г.Гачева, Д.Дюришина, О.Діми, а також роботи сучасних літературознавців Д.Наливайка, Т.Денисової, Т.Гундорової, М.Моклиці, Г.Сиваченко, Р.Семківа та ін.

Основними методами дослідження, з огляду на поставлені мету й завдання, є порівняльно-типологічний, історико-типологічний та структурно-функціональний методи, що дають інструментарій для висвітлення проблеми типології постмодерного образу в національних літературах.

Практичне значення дисертації полягає в тому, що отримані результати, зроблені висновки й узагальнення можуть бути використані в лекційних курсах, спецкурсах та спецсемінарах, у роботі літературних факультативів, проблемних груп та наукових гуртків у вищих навчальних закладах.

Апробація результатів дисертації. . Апробація результатів здійснена на засіданнях кафедри історії зарубіжної літератури Волинського державного університету імені Лесі Українки, на кафедрі теорії літератури та порівняльного літературознавства ВДУ. Основні засади дисертації були викладені на XLIV, XLV, XLVI, XLVII наукових конференціях професорсько-викладацького складу та студентів ВДУ (1998 – 2001 рр.), міжнародній науковій конференції “Українсько-польські літературні взаємини” (Луцьк, 2001), науково-практичній конференції викладацького складу та студентів “Модернізм і постмодернізм: сучасне вирішення проблеми” (Луцьк, 2000), науково-практичній конференції “Гендерний аспект культури і навчально-виховний процес” (Луцьк, 2002).

Структура дисертаційної роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури, який налічує 232 найменування. Загальний обсяг роботи – 175 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ, РОСІЙСЬКІЙ ТА ПОЛЬСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ТИПОЛОГІЯ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

Зупиняючись більш детально на об'єкті нашого дослідження – українському, польському та російському постмодернізмі як напрямках у літературі, одразу зауважимо, що рецепція цього феномену в національних культурах неоднозначна. Розглянемо національні постмодерні дискурси в таких перспективах: вплив національних етнодомінант й історико-культурних факторів на формування постмодерністської парадигми художності; напрямки, течії, генераційна типологія постмодерністської літератури в Україні, Польщі, Росії; тематико-проблемні пласти художньої прози.

Російський літературний постмодернізм у контексті досліджуваних літератур – найбільш раннє утворення. Перші, “класичні” зразки російського постмодерну – “Москва – Петушки” Вен.Єрофєєва та “Пушкінський дім” А.Бітова – були написані на межі 1960-70-х рр. Є принаймні дві причини досить ранньої, як на соціалістичну державу, появи постмодерністської художньої свідомості в Росії. По-перше, російська культура – органічно постмодерністська. Має слушність дослідник, коли зауважує, що “постмодерні пласти російської культури залягають глибше, ніж дозволяє побачити обмежений масштаб ХХ століття, - вони ведуть до специфіки російської історії та ментальності” [198, 178]. Генотип російської нації – геосоціальний маргінес, балансування на межі між Заходом і Сходом, одвічна розхристаність, “загубленість” російської душі на неосяжних просторах. Багатовіковий імперський статус Росії теж наклав відбиток на менталітет росіян. Особливість етнопсихіки російської нації – переважання колективного над індивідуальним [див. про це: 38, 211]. За національною традицією російського колективізму народ сприймається не як сукупність окремих особистостей, а як абстрактна община, де нівелюється індивідуальне начало [див.:45, 206-208].

Друга причина раннього літературного постмодернізму в Росії (про це вже йшлося) – зіставність постмодернізму та комунізму (в тому вигляді, в якому останній існував у Росії). Створення симулятивної реальності, естетичний та ідеологічний еkleктизм, орієнтація на принциповий “антимодернізм” (як відхід від суб’єктивності), а головне – дегуманізація суспільства, нехтування потребами і внутрішнім світом окремого індивіда, підміна останнього симулятивним образом (у масштабах цілої країни) в мистецтві, літературі, засобах масової інформації – усі ці “загальні місця” соціалізму цілковито вкладаються в постмодерністський дискурс. Тож російський постмодерн у своїх початках – цілком самобутнє, оригінальне явище.

Польська постмодерна література, хоча й зіставна за часом виникнення з російською (1960-70-і роки), за вираженням у ній світоглядом є дещо іншою. Відносно “ранній”, як на постсоціалістичні терени, польський постмодерн завдячує своїм виникненням, вірогідно, знову-таки маргінальному становищу польського суспільства, спровокованому геополітичною ситуацією, проте, на відміну від російського, не іманентному, а, швидше, набутому. Опинившись на межі двох політичних систем у 1920-30-х роках ХХ століття, а після Другої світової війни ставши найближчими “соціалістичними сусідами” Росії, елітні культурні кола Польщі перебували у стані “бродіння”: нестабільність духовної та суспільно-політичної ситуації, що склалась у країні, спонукала до рефлексій. Унікальність польської культури повоєнного часу полягала в особливій – на найширшому, масовому рівні – амбівалентності свідомості кожного індивіда (чого, по суті, не було ні в російському, ні в українському соціумі цього періоду, де водорозділ між офіціозом і культурою, що випадала з його русла, найчастіше проходив на межі різних соціальних середовищ, а не у свідомості окремої особи). З цього приводу польський соціолог Т.Богущька зазначає, що “прикметами життя у ПНР були шизофренія суспільства, загальне

двомислення, уживання двох мов – публічної та приватної – котрі описували дві ... суперечні дійсності”[23, 6].

Інша, не менш вагома, хоч і похідна від першої, причина раннього виникнення польського постмодернізму – те, що митці Польщі не зазнали (передусім, на відміну від українських) нищівного асиміляторського тиску з боку радянської імперії. Десь від 1956 року польська культура (попри відчутний гніт) мала змогу розвиватися вільно (тобто поза соцреалізмом). Відносно стійкі контакти із західноєвропейською культурою, тісні стосунки з емігрантськими осередками, по суті, неперервне перебирання й по мірі глибоке осмислення її ідей, тяглисть модерністських традицій – усе це так само сприяло ранньому виникненню постмодерністського літературного дискурсу в Польщі, а отже, мобільнішій реакції на ситуацію амбівалентності та маріонеткового безсилля сучасної людини, “безсилля особи, вкинутої у механізм, що працює незалежно від її волі”[130, 140].

Український постмодернізм – досить нове і не таке широкомасштабне явище, як російський чи польський (його з’яву можна означити періодом 1980-1990-х років). Тому є ряд причин. Перша з них (у цьому виявляється відмінність українського та російського культурного дискурсів) – досить цілісний національний духовний універсум українців, що сприяє потенційній індивідуалістичності вітчизняної культури, яка традиційно антирелятивістська і романтична за своєю природою. Українській культурі також великою мірою притаманна, так би мовити, “чистота пафосу” – якість, що полягає в тенденції розмежування, незмішування трагічного й комічного, героїчного й сатиричного і т.п. (тобто помітним є розвиток української літератури більше в руслі традицій Т.Шевченка, а не І.Котляревського). Вказані риси українського духовного універсуму не зіставні з постмодерністською релятивністю, нецілісністю, пастишевістю, доволі хаотичним перемішуванням сакрального і профанного. Проте аж ніяк не можна погодитися з тезою С.Квіта, за яким постмодерністський світогляд є чужий вітчизняній ментальності, “руйнує

українську культуру...” [84, 63-64]. Українська романтична ментальність із притаманною їй апологією особистості, метаморфізуючись, асимілює постмодерністську свідомість. Це природний процес, адже зрозуміло, що генотип нації – не застигле утворення, він має властивість розвиватися у відповідності з тими історичними умовами, в які потрапляє нація. Українська історія ніколи не сприяла розвитку художньої літератури. В час бурхливого розвою як світового модернізму, так і постмодернізму Україна опинилася в епіцентрі заходів, спрямованих на фізичну розправу з творцями національної культури, по суті – на винищення нації. В 70-ті роки ХХ століття, період інтенсивного нарощування постмодерністських ідей в російському та польському культурному істеблішменті, Україна переживала “глухі” застійні роки, де будь-який вільний вияв творчої особистості був приречений чи на мовчання (Л.Костенко), чи на позбавлення свободи або й життя (Гр.Тютюнник, І.Світличний, В.Стус). Натомість в Україні цього часу набула поширення так звана “хімерна проза”, яка цілком вписувалася в національну романтичну традицію української художньої літератури, була своєрідним засобом виходу за межі тоталітарного соцреалізму і типологічно споріднена із постмодерністською поетикою.

Постмодерністська свідомість, яка домінує в сучасній українській культурі нині, – результат своєрідної романтично-рефлексивної дифузії у національній ментальності (свідомість сучасності накладається на генетично закладену національну свідомість), викликаної до життя нинішніми історичними умовами (передусім зміною статусу України з колоніального на державний й актуалізовану потребу вільного – в екзистенційному вимірі – самовизначення).

Таким чином, як об’єктивні, так і суб’єктивні умови для входження української, російської та польської літератур в епоху постмодерної свідомості, для рецепції постмодернізму, попри географічне сусідство (і генетичну спорідненість) трьох національних культур є різні. Це, без сумніву,

безпосередньо позначається й на протіканні національних літературних процесів. Простежимо основні їх етапи, починаючи з російської літератури, де постмодернізм виявив себе найбільшою мірою.

Зауважимо одразу, що кожна літературна епоха – не лише в рамках глобальних, але й у внутрішньонаціональних – не одноструктурна. Можна говорити про різні романтизми, модернізми, реалізми [136; 144] в рамках національних культур, і так само про різні постмодернізми. Якщо в межах постмодерністської епохи існують одночасно різні літературні структури (течії, школи), співіснують різні дискурси, то в межах постмодерністського напрямку (передусім як культурної парадигми) уживаються або взаємодіють різні угруповання, генерації. Бачимо це й на прикладі аналізованих нами літератур, у тому числі й російської.

Вже зазначалося, що на російському ґрунті літературний постмодернізм почав формуватися на межі 60-70-х років. “Пратекстом” російського постмодернізму А.Зорін називає поему В.Єрофєєва “ Москва – Петушки”, написану в 1969 році [70, 119]. Поема, як і ряд інших андерграундних творів, що не могли призначатися для друку в часи панування соцреалізму, поширилася в самвидаві і, без сумніву, мала досить відчутний вплив на формування тієї генерації російських письменників, яку пізніше називали “сімдесятниками” (у російській критиці їх тоді ще називали “сорокалітніми”) – вплив на різних рівнях: тематичному, поетикальному, сюжетному, жанрово-стильовому. Проте не лише певні літературні впливи сприяли стрімкому переходу до постмодерністської свідомості, що в основному відбувся, як зазначає Г.Нефагіна, саме в 70-ті роки [139, 158-159]. Реалії суспільного життя і власне культури цього десятиріччя в Росії були в найзагальніших рисах постмодерністські (М.Липовецький визначає три основні фактори postmodernity, пов’язані з кризою версії modernity в радянському варіанті цих років: процес делегітимізації наративів, формування неієрархічної епістемології і семіотичної онтології [111, 120]). Можна погодитися з думкою

тих дослідників, які своєрідним предтечею постмодернізму вважають соцреалізм. Наприклад, той-таки М.Липовецький пише, що соцреалізм “розвинув до абсурдної точки такі “родові” риси авангардистських течій, як умоглядність, агресивну нетерпимість до естетичного інакомислення, потяг до культурного монополізму” [110, 6]; а українська дослідниця Г.Сиваченко взагалі вживає термін “постсоцреалізм” на позначення літературних постмодерних тенденцій у посткомуністичних країнах [167, 55-62]. У будь-якому випадку російська постмодерністська проза зразка 70-х років (або “перша хвиля” постмодернізму, як назвала її І.Скоропанова [див.: 168, 189]) – це література, що, по-перше, створювалась фактично ізольовано як від традицій західного постмодернізму, так і від офіційного літературного процесу в СРСР, по-друге, прийшла до масового російського читача лише на межі 80-90-х років, по-третє, саме в цей час почала ґрунтовно осмислюватися критикою і, по-четверте, усвідомлювалася в літературознавстві передусім (але не винятково) як дискурс, деміфологізуючий соцреалістичні (і загалом соціалістичні) штампи та міфологеми.

Серед найпомітніших постмодерністських творів цього періоду – “Пушкінський дім” А.Бітова, “Прогулянки з Пушкіним” А.Герца, “Школа для дурнів” Саші Соколова, ранні оповідання Л.Петрушевської та ін. Окрім того, примітним є наявність в російській літературі 70-х років художніх творів, які поєднували в собі реалізм “відлиги” з елементами постмодерністського дискурсу – як на рівні поетики художнього тексту, так і на світоглядному рівні (творчість Ю.Алешковського, В.Аксьонова, Ф.Іскандера, А.Кіма, Ю.Трифорова, Р.Киреева та ін.). На думку російського дослідника, найважливішим художнім відкриттям прози цих письменників стало “постмодерністське ставлення до сучасності, що спиралось на усвідомлення невпорядкованої “випадковості як долі” [111, 117].

Спільним для творчості представників першої хвилі російського постмодернізму було переосмислення на користь неієрархічності світобачення

застиглих у суспільній свідомості стереотипів – міфів про російську інтелігенцію, національних геніїв, російську історію, навіть про буттєві категорії, що споконвіку здавалися абсолютними, як-от час і простір. Герої таких творів не лише амбівалентні, а й нецілісні, нехарактерні, знакові, атрибутивні. Часопростір, в якому вони живуть, як і їхня свідомість, багатосаровий, розірваний та нецілісний. Часто текстова реальність у вказаних авторів розгалужується (переважно всередині свідомості героїв), розгортаючи не події, а варіанти подій. Як зазначає Т.Касаткіна, ведучи мову про посилену рефлексію героїв російської прози 60-80-х років, у таких творах “ніщо не сталося, а вже все прожито”, а “ігри зі вторинною реальністю ...приносять утому й спустошеність”[83, 201-202].

Коли в 60-70-ті роки релятивізм та неієрархічність світобачення були фактом особистісного самоусвідомлення, то під кінець 80-х років це факт масової свідомості. Саме цей час знаменується легалізацією постмодернізму, коли велика кількість творів, об’єднаних поняттям “постмодернізм”, була опублікована і стала об’єктом культурної свідомості [див.:139, 159]. Це час “другої хвилі” російського постмодернізму, до якої зараховують Є.Попова, В.Нарбікову, Вікт.Єрофєєва, Вол.Сорокіна, Т.Толстую, В.П’єцуха, Г.Головіна, О.Іванченка та ін. Власне, художня проза 60-70-х років, яка друкувалася лише на Заході чи в самвидаві, дійшовши до широкого загалу, також стала фактом літератури на межі 80-90-х років і сприймалася саме з таких позицій, будучи зарахованою, як і твори молодшої генерації, до літератури т.зв. “нової хвилі”. У контекст “нової прози” ввійшли і твори письменників старшого покоління (Саші Соколова, С.Довлатова, А.Бітова, В.Маканіна, Л.Петрушевської, В.Аксьонова та ін.), написані ними в цей час. Постмодернізм стає домінантою ментальністю кількох літературних генерацій (70-х, 80-х і початкуої генерації 90-х років, що увібрала в себе досвід постмодернізму 70-80-х років, але так само прийняла й теоретичні принципи західної постмодерністської естетики). Багатосарове накладання досвіду різних генерацій (представники

яких теж далеко не одновимірні) в осмисленні постмодерністської епохи створило багатоманітну, неоднорідну як за поетикою, так і за естетикою літературу. Проте спільним для більшості творів цього періоду виявилась артикуляція теми “взаємопереходів архетипів Тексту Буття і стереотипів масової свідомості” [110, 15]. Такі взаємопереходи створюють враження ілюзорності реального світу і натомість реальності абсурду. Тобто абсурдизм у творах вказаних письменників – не прийом, а риса дійсності. Саме ця риса, на думку М.Липовецького, відрізняє твори авторів постмодерних “параісторичних” дискурсів від “метаутопічної” історичної прози їхніх попередників (В.Войновича, Ю.Алешковського, Ф.Іскандера та ін.): останні виходили з передумови про спотворення радянськими міфами “нормальної”, “правдивої” історії. Постмодерні ж автори “досліджують питання про абсурдність історії й історичної свідомості взагалі і про можливість (точніше неможливість) “історичної правди” як такої” [111, 232]. Саме в цьому ключі написані “Центрально-Єрмолаївська війна” В.П’єсуха, “Паліандрія” Саші Соколова (який назвав свій роман “відповіддю на всі історичні мемуари у світі”), “Лінії долі, чи Скринька Мілашевича” М.Харитонова, “Голова Гоголя” А.Корольова та ін.

У поетиці прози “нової хвилі” різною мірою виявляється авторська присутність. У багатьох творах центральним персонажем стає саме автор, який свідомо виявляє свою присутність у створюваному тексті, “демонструючи” перед читачем процес творчості. На думку В.Потапова, одна з причин такої установки – намагання “не втратити доконечно самого себе, ... не стати іграшкою чужої волі, слів, оцінок, суджень” [155, 254]. Проте, на нашу думку, чітка авторська позиція (в реалістичному чи модерному розумінні) у творах такого гатунку відсутня. Постмодерний автор а ргіорі делегітимізований як авторитет – не лише в очах читача, а й передусім у своїх власних. Тому процес авторського “самовиставляння” – це багаточисленні децентровані, ризоматичні рефлексії з приводу себе-людини, себе-письменника, себе-автора (“Чекання

мавп” А.Бітова, “Квазі” В.Маканіна, численні новели Вік.Єрофєєва; показовою в цьому сенсі є дещо пізніша новела Ю.Буйди “Буйда”(1998), де автор рефлексує з приводу свого прізвища, усвідомлюючи стирання власне людських рис письменника в читацькій рецепції). В іншому руслі написані такі твори, як “Палісандрія” Саші Соколова, “Душа патріота” Є.Попова, “Російська красуня” Вік.Єрофєєва, романи М.Берга, оповідання В.Сорокіна, де риси реального автора-творця, його світобачення (хай комбінаторного чи еклектичного), тим більше особистості принципово неможливо розрізнити.

Літературний постмодернізм 90-х років – твори письменників старшого і молодого покоління: з одного боку – В.Маканін (“Андерграунд, чи Герой нашого часу”), В.Аксьонов (“Новий солодкий стиль”), Ю.Давидов (“Бестселер”), Л.Петрушевська (“Казки для дітей та дорослих”), з іншого – М.Бутов (“Свобода”), А.Кабаков (“Останній герой”), В.Пелевін (“Омон Ра”, “Життя комах”, “Чапаєв і Пустота”, “Generation “П””), Ю.Малецький (“Люб’ю”), В.Шаров (“До і під час”) та ін. 1990-ті роки – час досить відчутної дезінтеграції постмодерністської літератури, що виявляється передусім у її розгалуженні на масову та елітарну. В масовій літературі найчастіше відбувається тиражування принципів постмодерністської поетики, а наявність досить об’ємного прошарку масової постмодерної літератури свідчить про життєвість феномену постмодернізму в естетичні уявлення сучасного пересічного російського читача.

Досить продуктивним у постмодерністській прозі є жанр фентезі (цей термін “виник як опозиція до терміна “наукова фантастика” для означення... літературних творів, не заангажованих до передбачень наукового і технічного прогресу, дія яких відбувається у персональних світах...” [61, 113]. Найвідомішим автором, який працює в цьому жанрі, є В.Пелевін.

Однією з течій російського постмодернізму є концептуалізм, який, пародіюючи ідеї, символи, образи мислення, стереотипи певної ідеологізованої свідомості, деміфологізує їх. У російському постмодернізмі побутують два

основні варіанти – соц-арт та рос-арт. Перший із них, використовуючи матеріал і механізми мистецтва соцреалізму, створює іронічно стилізовані твори, де пародіюється масова радянська культура і свідомість. У такому стилі написано більшість творів В.Сорокіна, “Кенгуру” Ю.Алешковського, “Парк” З.Гарєєва та ін. На кінець 90-х років соц-арт, як слушно зазначає Н.Іванова, вичерпав себе [72, 190]. Натомість, на думку дослідниці, “наступним етапом постмодерністської практики, яка постійно потребує “палива” для реконструкції, стала російська класична література” [72, 190]. Саме таку практику Н.Іванова й назвала рос-артом. Елементи рос-арту можна чітко простежити ще в “Пушкінському домі” А.Бітова, в літературі ж 90-х років цей прийом розробляють В.Сорокін у “Романі”, Є.Попов у “Напередодні напередодні”, Б.Акунін у “Чайці” та ін.

Ще одним варіантом російського постмодернізму 90-х років є т.зв. “універсалістський” варіант” [105, 240], запрограмований на апеляцію до міфопоетики (в польській літературі схоже явище носить назву “ініціаційна проза”, в українській його можна, услід за В.Єшкілевим, означити як “література екзегези”[див.:62]). В таких творах, як зазначають дослідники, “навмисно задається “горній” масштаб оповіді”, а “панорамний огляд відповідно “здрібнює” окремі долі до ролі крупинки Вічності”. Автори таких творів (Ф.Горенштейн у “Псаломі”, В.Шаров у “Репетиції”, О.Іванченко в “Монограмі” та ін.) “створюють свої версії Апокаліпсису – кінця ХХ ст.”[105, 240].

Перспективною бачиться нам течія російського постмодернізму, яка базується на традиційній реалістичній манері письма (“Андерграунд, чи Герой нашого часу”, “Буква “А” В.Маканіна, “Свобода” М.Бутова, мала проза Л.Петрушевської та ін.), але вбирає в себе основне, структуротворче начало постмодерністської поетики – відносність істини, відносність значення слова, відкритого до множинності його інтерпретацій, відсутність скільки-небудь цілісного світогляду автора й персонажів.

Загалом різних манер письма в російському постмодернізмі багато. Окрім названих, російська критика виділяє “чорнуху”, “шизоаналіз”, “карнавалізацію мови”, “каталогізуючу деконструкцію”, “абсурдистський бриколаж”, “екологічний постмодернізм”, “постгуманізм” і т.д. [71, 188]. Кожна з цих манер, звичайно, – ознака творчості певного письменника, який найчастіше використовує той чи інший прийом чи концепт у своїй творчості. Проте найбільш вартісними є твори, які не замикаються на артикуляції в художніх творах постмодерних схем та прийомів, а виходять за їхні межі: “...сильний автор підриває теоретичні викладки, а слабкий у них... вкладається ...повністю...” [71, 195-196].

Постмодернізм у польській літературі – явище, що має два основних літературних джерела. Одне з них – “автохтонний” національний модернізм (як материковий, так само й емігрантський), традиції якого в польському літературному універсумі були досить відчутні й у часи соціалістичної ПНР. За словами українського полоніста О.Веретюк, “Віткаци..., Вітольд Гомбровіч, Кароль Іжиковський, Бруно Шульц були попередниками постмодернізму, і, зрозуміла річ, без них не появилися б пізніше Славомір Мрожек, Тадеуш Ружевіч, Леопольд Бучковський, Анжей Кусьневіч ... та багато інших постмодерністів у польській літературі 60-80-х років”[28]. Інше вагоме джерело польської літературної постмодерни (у більш пізньому її варіанті) – західні філософсько-культурологічні впливи (постструктуралізм, деконструктивізм, фемінізм і под.). Проте, на наш погляд, початки постмодерністського світогляду в художній літературі Польщі виявляються ще у прозі М.Гласка, цілком традиційній (мається на увазі реалістична традиція) за зовнішньою формою, але за артикульованими у ній проблемно-тематичними пластами – яскраво постмодерній. Ще в польській збірці М.Гласка “Перший крок у хмарах”(1956) виникає мотив симулятивної лозунгової системи тоталітаризму, яка ніяк не відповідає реальності життя, мотив екзистенційної безвиході “маленької” людини, хаотичності й ворожості

світу, який її поглинає. В поле зору письменника потрапили мешканці “дна” варшавських окраїн – алкоголіки, вбивці, зеки-смертники, які є майже покарнавальному амбівалентними, бо в них “добро і зло... сплітаються нерозривно”, “в потворності нерідко ховається краса”, а “за відвертим обманом ... – надірваність не зіпсованої остаточно натури” [179, 15].

Загалом можна погодитися з М.Домбровським, котрий вважає, що постмодерні тенденції в польській літературі почали розвиватися від часу розриву зі сталінізмом, тобто від 1956 року, коли відбувся постмодерний відхід від певного канонічного зразка мистецтва і натомість здійснилося прийняття багатьох можливих його мов чи кодів: “Не називали тоді цих явищ постмодернізмом, бо й сам термін ще не функціонував у сучасному значенні, але явище, по суті, було очевидним” [212, 229].

Польський постмодернізм кінця 60-70-х років – епоха літературного переосмислення модерну, що виявила себе, зокрема в прозі, через гру естетичними формами, пародіювання модерністських стилів, доведення авангардної поетики до гіпертрофованих форм. Саме такими є основні характеристики творчості Л.Бучковського та А.Кусьневіча, які “показують світ уламковий, фрагментарний, пародійно-гротескний... Мов у розбитому дзеркалі, видно у Бучковського багатомірність і різномірність площин, що накладаються, схрещуються, переломлюються, а окремі їх фрагменти ведуть між собою тільки їм самим до кінця відому гру. У Кусьневіча світ зазнає метаморфози, гіпертрофії, гротескних змін...” [28]. Інший варіант польської постмодерни 60-70-х років у прозі - оповідання С.Мрожека, які можна окреслити означенням “абсурдистські” (збірки оповідань “Дош” – 1962, “Два листи” – 1974 та ін.). Їх тема – абсурдність світу, що виявляється в гротесковості ситуацій, в які потрапляють персонажі, у нелогічності, невмотивованості їхніх дій. Автор підкреслює детермінованість, вжитість героїв у абсурдний світ безмежно довгого падіння в безодню (оповідання “Той, що падає”), чи зображає битву з невидимим/неіснуючим ворогом

(оповідання “Як я борвся”) у світі, який спонукає до вбивства, не залишаючи людині права вибору своєї долі (оповідання “Останнє слово”).

На межі 70-80-х років основне русло постмодерністської прози заглибилось у поетику есеїзації, пародії та пастишу, інтертекстуальності та стилізації. Більшість прозаїків Варшавської школи, чільним представником якої був Генрик Береза, – Даріуш Бітнер, Гжегош Мушяв, Марек Слик та ін. – есенціювали формальні пошуки своїх попередників, переосмислюючи їх здобутки. Творчість цих письменників була помітно герметична, адже вказаний період у суспільно-культурному житті Польщі був досить несприятливий щодо нової прози. Саме тому в польській критиці письменників, що працювали на межі 70-80-х років, об’єднано загальним визначенням “затоптане покоління” [див.:8, 4].

Середина 80-х років у Польщі характеризується повним затишшям у розвитку постмодерної літератури. Це пов’язано з “посиленням антисоціалістичних настроїв у різних ідеологічних варіантах...” [222, 35], переважно національному та релігійному. Активізація зв’язків з Костьолом, опір русифікації польської культури та захист національної тожсамості – ідеї, що полонили польське суспільство і, звичайно, загальмували поступ постмодернізму, аїдеологічного за своєю суттю, відкритого до поєднання різних ідей та ідеологій. Проте вже на кінець 80-х років в умовах нової соціально-політичної ситуації (у 1989 році відбулася зміна системи влади в Польщі) література постмодернізму почала бурхливо розвиватися, причому значно розширюючи форми свого вираження. Цьому сприяли, по-перше, великий потік постмодерної літератури, що ринув із Західної Європи (зокрема, як наголошує О.Веретюк, її англо-сакський варіант [28]), по-друге, відносна деактуалізація “літератури моральних авторитетів”, що базувалася на “етиці опору”. Останнє було спровоковане, за словами Б.Бакули, критичними (щодо тенденції саморедукції літератури опору в бік бажаних тем, гасел, стилів) голосами та позицією молодих літераторів, одночасно протиставлених і

канону опозиційності, і канону соціалістичному [8, 4]. Найбільш епатажний варіант польського постмодернізму – творчість молодих письменників, об'єднаних співпрацею в літературному журналі “bruLion”. Еротична свобода, цинічність у ставленні до будь-яких канонів, прагматизм – так характеризує творчість представників “bruLion” (або “покоління Х”, як їх подеколи називають, вказуючи на зв'язок з подібним явищем в американській літературі) поміркована польська критика [див. зокрема: 214; 106, 24].

Загалом саме в польський культурний універсум (у зіставленні з українським і тим більше з російським) постмодерн входив у стані найбільшої культурної конфронтації: різнорівнева постмодерністська деієрархізація заперечує притаманні полякам ментальні комплекси. Б.Бакула твердить: “У Польщі минуле є об'єктом майже культовим, ... постмодернізм ліквідує тяглисть”, “польська література й далі культивує історичність і трагізм – постмодернізм цілковито нівелює ці категорії”, “постмодернізм програмно відмежовується від будування будь-чого з початку, а в польському суспільному житті переконання, що можна й треба починати наново... – це істотний складник колективної свідомості”, “постмодернізм ліквідує традиційний поділ на елітарну та популярну культури. У Польщі культуру розуміють елітарно” [8, 7]. Висловлені суперечності носять, на нашу думку, частковий характер, оскільки постмодернізм у них мислиться радше умоглядно, доктринно, аніж як онтологічний стан культури загалом і літератури зокрема.

Польська література, всотуючи постмодерні тенденції, продукує самобутній національний варіант постмодернізму, відмінний від інших національних постмодернізмів. Про це свідчить виникнення такого суто польського феномену, як “проза малих вітчизн”. “Знищення центру”, за словами Є.Яжембського, є руйнуванням неоднорідності та ієрархізованості великих міст, втратою ними специфічних рис і функцій центру, що спричиняє дезорієнтацію їх мешканців, почуття загубленості й нереальності [202, 14-15].

Вже у малій прозі М.Гласка виникає образ окраїнної Варшави – брудної та зруйнованої, населеної цинічними, агресивними мешканцями, деградованими, знищеними життям. Тема, розпочата прозою М.Гласка, виникала відтоді у творах багатьох польських письменників: М.Новаковського, Л.Тирманда, Є.Анжеєвського, Т.Конвіцького та ін.

Від 90-х років проза малих вітчизн розширює свою географію. Це пов'язано з приходом у польську літературу покоління молодих літераторів, яких не влаштовує досвід визнаних культурних центрів і які шукають його “у просторі локальної історії та переживань, котрі піддавалися своєрідній міфологізації” [8, 8]. Першим у ряді актуалізованих малих вітчизн став Гданськ, зображений спочатку в романі П.Гуелле “Вайзер Давідек”(1987), а потім і в “Ганемані” С.Хвіна (1995). Саме постаті вказаних авторів є найпримітнішими у творенні т.зв. “гданського міфу”, який споріднений з українським “станіславським феноменом” і полягає в наявності у локальному провінційному просторі активної групи творчої інтелігенції, здатної своєю діяльністю вийти на загальнонаціональні обшири. До творення феномену літератури малих вітчизн можна віднести також прозу А.Стасюка (збірка оповідань “Галицькі оповідання”, роман “Дукля”), А.Юркевича (повість “Ліда”), А.Болецької, З.Рудзької та ін. Загальна тенденція прози малих вітчизн – пошук наділеного сенсом часопростору, більш чи менш стійкої опори в мерехтливому та хисткому постмодерному світі.

Інший варіант польської постмодерної літератури 90-х років – метапроза, будівельним матеріалом для якої слугують освоєні національною та світовою літературою жанрові, сюжетні, образотворчі традиції, що постійно апелюють до опрацьованих літературою, музикою, малярством мотивів і тем, komponуючи, перепрочитуючи їх. Сюди віднесемо творчість Є.Пільха (“Сповідь творця нелегальної еротичної літератури”, “Список перелюбниць”, “Тисяча спокійних міст”), О.Токарчук (“Правік та інші часи”, “Подорож людей книги”, “Е.Е.”, збірки “Шафа”, “Дім денний, дім нічний”), М.Гретковської

(“Паризький Таро”, “Метафізичне кабаре”, “My zdes’ emigranty”), М.Туллі (“Сни і каміння”), Н.Гоерке (“Fractale”), Кш.Белецькі (“End & Fine Company”), Бр.Вільдштейна (“Про зраду і смерть, або ж коментарі до Плутарха”) та ін. Постмодерна метапроза в польській літературі – явище не питоме, а запозичене із західноєвропейського постмодернізму в його філософсько-естетичному варіанті. Тому основними концептами творення такої прози стають конституйовані постмодерном нереалістичність, гротескність, переосмислення сюжетних традиційних схем, реконструювання стереотипних міфів, алюзивність, ремінісцентність, колажність, віртуальність художнього образу [див.: 229; 230]. Пародіювання національних культурних стереотипів (зокрема й через зіставлення їх з іншими типами ментальностей), викриття глибинних, неусвідомлених психологічних комплексів людини загалом і поляка осібно, карнавальне перевертання сакрального і профанного – усе це, з одного боку, провокує неадекватну реакцію з боку ревнителів феномену польського національного аутизму, а з іншого – сприяє катарсичному очищенню літератури, а отже, й читаючого населення від багаточисленних стереотипів – в оцінці себе й інших націй, у погляді на власне минуле і на сьогодення [див. про це більш докладно: 10, 2].

Найбільш болісним для національної польської свідомості є оголення й перепрочитання міфізованого каркасу історії нації. Симулятивно-іронічне “переписування” історії (“Z” М.Порембського, “Діснейленд” С.Дигата, “Метафізичне кабаре” М.Гретковської та под.) у конче суб’єктивованій чи еклектичній формі – наслідок уявлення про польську історію як про таку, що, по-перше, перепрочитується кожною історичною епохою відповідно до її світоглядних настанов, по-друге, “втрачає першозначність, стає випадком, уплетеним в логіку, принципи якої неможливо збагнути, застосовуючи виключно національні критерії” [9, 19]. Елементи параісторіографії зустрічаються в різних течіях постмодерністської прози: в романі малих вітчизн, в метапрозі, в менш потужних у Польщі ініціаційному романі чи в

кічових романних формах (згадаймо “Чтиво” Т.Конвіцького, з його апеляцією до “усередненого” читача). Можна зауважити, що саме історичний метапростір та ідеї національного аутизму – найбільш вразливі польські комплекси, спробу “перебороти” які й покликаний постмодернізм.

Український постмодерн, як було сказано раніше, менш широкомасштабне явище, ніж російський чи польський. Проте про початки постмодерністської свідомості в українській літературі варто говорити, ведучи мову про так звану “химерну прозу”. Зупинимося на цьому явищі більш докладно, оскільки саме в ньому вбачаємо питома український невідрефлексований варіант препостмодернізму.

Аналізуючи дискурс українського постмодерну, поодинокі вітчизняні дослідники звертають увагу на твори, які традиційно відносяться до “химерних”. Так, Т.Денисова зараховує до перших українських постмодерних спроб повість “Ірій” В.Дрозда [51, 26], Р.Семків досліджує роман “Лебедина згря” на предмет деяких елементів постмодерної поетики [164, 68-73] тощо.

Такі тенденції видаються невинними і небезпідставними. Варто вести мову про типологічну спорідненість на рівні поетики і стилю химерної та постмодерної прози. Одразу обумовимо момент принципової невідповідності досліджуваних явищ. Про химерну прозу більшість українських літературознавців говорять як про стильову течію з більш чи менш цілісною системою взаємопов’язаних характеристик [94, 11-16]. Постмодернізм, повторимо, це художній напрям (як вияв постмодерної епохи), він полістилістичний, хоча певний спектр притаманних йому стильових ознак усе-таки визначається.

Виникнення химерної прози пов’язують з появою роману В.Земляка “Лебедина згря” в 1971 році (попри те, що перший “химерний” роман “Козацькому роду нема переводу ...” О.Льченка був написаний значно раніше – у 1958 році). Предметом літературознавчого обговорення вона стала дещо пізніше – на межі 70–80-х років. Рецепція химерної прози була

неоднозначною. Схвальні відгуки чергувалися із неприйняттям цього своєрідного творчого бачення світу, яке базувалося на фольклорній орнаментиці стилю та застосуванні різних видів умовності.

Умовно-метафорична проза у 70-80-х рр. досягла значної популярності на теренах національних літератур СРСР (варто лише згадати твори хрестоматійних Ч.Айтматова (“Білий пароплав”, “Плаха”), Ф.Іскандера (“Кролики та удави”), А.Адамовіча (“Остання пастораль”), А.Кіма (“Білка”, “Батько-ліс”), В.Орлова (“Альтист Данилов”) та ін. Умовно-метафоричні образи й сюжети в названих творах – або наслідок запозичення і переосмислення національних чи світових міфів, або результат народжених безпосередньо в оповіді аналогів міфу як творчої моделі світу і мислення людини.

Унікальність української химерної прози в цьому сенсі полягає в іншому, ніж міфологічний, баченні дійсності, якщо виходити з уявлення про міф як про сакральну, синкретичну для суб’єкта-наратора дійсність (О.Лосєв). Як відомо, зародки поетичного в міфі (як історичному явищі) відбилися згодом у фольклорних уявленнях. Це було друге життя образів-символів та сюжетів, часто переосмислених. Фольклор уже не сакральне і не синкретичне явище: пряме підтвердження цьому – факт існування народносміхової культури (попри збережену у фольклорі міфологічну ритуальність). Химерна проза через алюзії, ремінісценції, через використання фольклорної орнаментики, фольклорної моделі світу і мислення перебирає на себе цю властивість народнопоетичного. Як і елементи української народносміхової культури, основні ознаки якої легко можна вичленити в системі “химерного” світобачення. Йдеться, зокрема, про такі ознаки поетики, як амбівалентність образів, карнавалізація, застосування іронії та гротеску.

Окрім фольклорного джерела, “химерність” має своїм корінням традиції українського низового бароко, нерозривно пов’язані з народносміховою культурою, і далі – цілий ряд літературних попередників

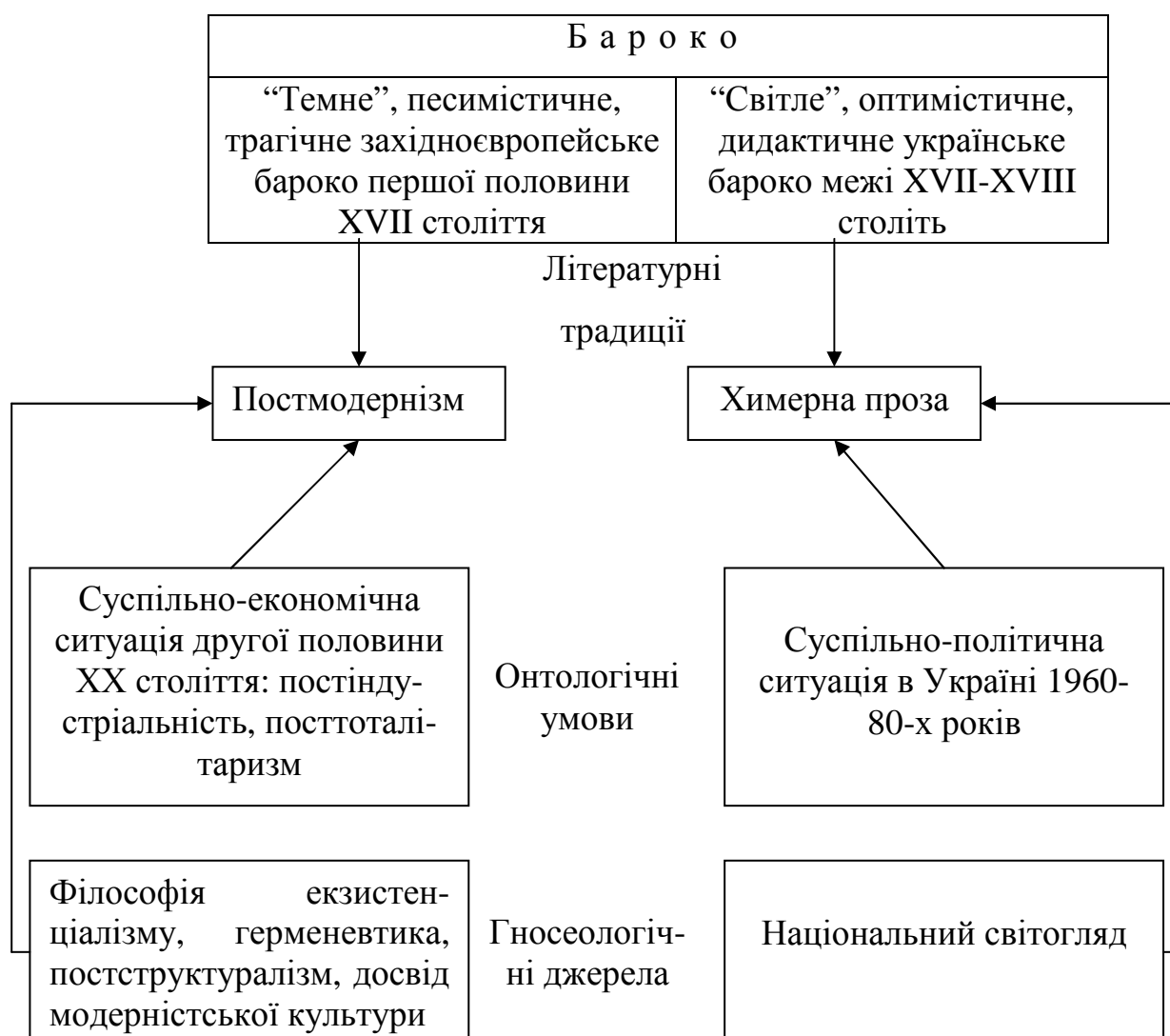
(“Енеїда” І.Котляревського, “Конотопська відьма” Г.Квітки-Основ’яненка, “Марко у пеклі” О.Стороженка, “Співомовки” С.Руданського, рання творчість М.Гоголя та ін.).

Перманентне звернення української літератури та мистецтва до барокової поетики, на думку І.Лисяка-Рудницького [113, 63-69], і – додамо – до традицій народної сміхової культури є ознакою співзвучності цих явищ національному менталітету. Можна сказати, що химерна проза є наслідком генетичної наступності українського літературного процесу.

На противагу химерній прозі, постмодерна література не має української генеалогії. Це не автохтонне, а “космополітичне” явище, абсолютно нове для української свідомості. Проте виникнення постмодернізму на теренах української культури – не результат наслідування західних зразків (хоч, поза сумнівом, без впливів тут не обійшлося), а, швидше, наслідок входження українського соціуму в контекст глобальних онтологічних проблем сьогодення (звичайно, з національним акцентом).

Серед найуживаніших постмодерних поетико-стилістичних характеристик (еклектичність, алюзивність, пародійність, застосування іронії, поетика гри ...), як неодноразово зазначалося в літературознавчих студіях [196], чітко вирізняються ознаки, притаманні культурній епосі маньєризму та раннього західноєвропейського бароко. Ось, до прикладу, як визначає ознаки маньєристського стилю В.Муравйов: “Гранична метафоричність, насиченість у поєднанні з навмисне зниженою фразою, словесна еквілібрстика, пристрась до оксюморонів та антитез, гіперболи і гротеску, парадоксальна загостреність поетичних формул, нерівномірність композиції, “рваний” розвиток сюжету, ... химерна фантастичність колізій, контрастність образів та персонажів” [133, 510]. Так само зіставними є й світоглядні позиції постмодерну та названих епох: усе бачиться тут під знаком відносності, багатозначним, суперечливим та недостовірним, гостро відчувається розлад між тілесним і духовним, ідеалом і дійсністю. Людина культури маньєризму та бароко (як і сучасна

“постмодерна” людина) глибоко амбівалентна. Проте названі літературні явища за своєю суттю не є однорідними, до того ж вони позначені національною специфікою. Коли західноєвропейському бароко першої половини XVII століття (особливо іспанському) притаманні трагічний пафос та апокаліптичні мотиви, то українське бароко другої половини XVII – XVIII століття більш оптимістичне, бо, як зазначає А.Окара [142, 108], його гострота “пом’якшена” ренесансним впливом (чи, очевидніше, національною традицією української культури з притаманним їй природним ліризмом та цілісним світобаченням). Сильовий ізоморфізм постмодерної та химерної прози видається наслідком зумовленості цих літературних явищ різними (проте генетично спорідненими) формами барокової культури. Схематично це можна зобразити так:



Отже, типологічна спорідненість на рівні стилю та поетики є наслідком генетичної спільності досліджуваних явищ постмодернізму і химерної прози, хоч умовність схеми не викликає сумніву: вона вказує на найочевидніші зв'язки, абстрагуючись від опосередкованих впливів. У живому ж літературному процесі доводиться спостерігати своєрідні “дифузні утворення” (що насамперед говорить про талант, самобутність і тонке світовідчуття художника). Зокрема, у творах, які зараховують до “химерних”, знаходимо загалом незвичну для цієї течії інтерпретацію людини та реальності. Подібним “випаданням з русла традиції” є, без сумніву, фантастичні повісті В.Шевчука (в них переважають песимістичні екзистенційні мотиви та трагічне світовідчуття). Своєрідним літературним сплавом постмодерного та “химерного” на рівні світогляду, поетики образу, ступеня авторської присутності в тексті та способу нарації є й роман Є.Гуцала “Позичений чоловік” (1981). М.Павлишин розглядає цей роман як поступку соцреалізму [146, 82-97]. Нам значно ближча точка зору Р.Семківа і Т.Денисової, котрі розглядають химерну прозу як предтечу постмодерністських проявів в українській літературі [51; 164].

Автор як певна організуюча, оцінююча, системотворча функція у “Позиченому чоловікові” стилізований, замаскований, він не є авторитетним носієм певних ідей у змістовому полі роману. Образ героя будується не як осмислений авторським досвідом життєвий тип у всіх його соціальних зв'язках, і мета його створення – не отримання ефекту авторитетної “авторської правди”. Натомість однією з найпримітніших особливостей творення образу героя є поетика стереотипу: під впливом соціальних міфів опиняються чи не всі персонажі роману. Яскравою ознакою постмодерного стилю “Позиченого чоловіка” є й використання в тексті алюзій та ремінісценцій фольклорного та літературного походження.

Таким чином, роман Є.Гуцала як один із зразків химерної прози характеризується наявністю питомо постмодерних рис, а українська химерна

проза загалом є попередницею національної постмодерної літератури на рівні поетики та стилю, оскільки представляє світоглядне підтвердження глобальних культурних тенденцій нашого часу.

Що ж до “відрефлектованого” суспільно-культурною свідомістю постмодерну 80-90-х років, у сучасній критиці існує кілька принципів диференціювання літературних явищ, що входять до його дискурсу. Один з укладачів “Малої української енциклопедії актуальної літератури” “Плерома 3’98” В.Єшкілев пропонує генераційний принцип поділу письменників-постмодерністів, згідно з яким розвиток вітчизняного літературного ПМ-дискурсу виразно поділяється на два періоди: 80-х та 90-х років. До першого він відносить таких письменників, як Г.Петросаняк, Ю.Винничук, Ю.Андрухович, Є.Пашковський, В.Неборак та ін. До другого – Ю.Іздрика, Т.Прохаська, І.Андрусяка, Р.Кухарука та ін.

В.Єшкілев, на наш погляд, не зовсім послідовний і чіткий у принципах розмежування названих письменників. Більшу увагу він звертає на аксіологічні доміанти представників ПМД-80 і ПМД-90, при цьому його симпатії явно на боці перших. Ось, для прикладу, перелік цінностей, за якими протиставляються обидва дискурси: свобода – інтеграція, професіоналізм – дилетантизм, опозиційність – конформізм, самостійність – антологоманія і т.д. Побіжно В.Єшкілев говорить і про жанрові розбіжності та відмінності у способах нарації.

Є ще один, традиційний для української літератури, поділ письменників “постепохи”: на “західників” та “грунтівців”. Перші (Р.Харчук зараховує до них Ю.Андруховича, О.Забужко, М.Рябчука) свідомо орієнтуються на європейську традицію, другі (В.Медвідь, Є.Пашковський, В.Герасим’юк) “акцентують на національному колориті й селі як метафорі” [191, 8]. На думку Н.Білоцерківець, Л.Демської, В.Даниленка та ін., основним у систематизації сучасної української літератури (передусім прози) стає територіальний принцип. Так, В.Даниленко, не відкидаючи генераційного розмежування

письменників [48, 261], виділяє дві опозиційні, на його думку, літературні школи: житомирську (В.Медвідь, Є.Пашковський, М.Закусило, Ю.Гудзь та ін.) і галицьку (Ю.Андрухович, Ю.Винничук, В.Єшкілев, Ю.Іздрик, Т.Прохасько та ін.). В.Даниленко звертає увагу на те, що галицька школа абсолютизує формалістичні пошуки, стилізацію під уже існуючі літературні зразки, тоді як житомирська “орієнтована на пошуки власних першооснов, на доторкання до екзистенційних глибин людини, на художню обсервацію любові, страху й смерті – трьох фундаментальних основ, які найбільше впливають на поведінку людини” [47, 10-11].

Менш заангажованою в оцінці літературного процесу видається Н.Білоцерківець, яка виділяє за тим-таки територіальним принципом галицько-станіславівську та київсько-житомирську школи, зараховуючи до останньої також В.Діброву, О.Забужко, О.Ульяненко, Б.Жолдака та ін. Н.Білоцерківець вказує на культивування різних типів героїв цими школами: рафінований інтелігент, схильний до споглядання (галицько-станіславівська школа), протистоїть маргінальній особистості, обтяженій патологічною свідомістю (київсько-житомирська школа) [19, 28-29].

Проте лише з великою долею умовності можна назвати “інтелігентних” героїв Ю.Андруховича та Ю.Іздрика персонажами “зі здоровою свідомістю”; ознака нинішньої мистецької епохи - витворення образу розщепленого, маргінального, уніфікованого індивіда та, подеколи, окреслення марних спроб протистояти руйнівним процесам, що відбуваються в свідомості цього індивіда.

Перші спроби систематизації сучасної української літератури, звичайно, мають певні вади. Підсумки підбивати ще надто рано (зокрема, стосовно прози). Проте, як уже було сказано, базовим пунктом класифікації повинні бути, у першу чергу, найзагальніші способи втілення авторської свідомості в тексті й, насамперед, спосіб творчого осмислення письменником концепції людини й світу.

Найяскравішою рисою українського літературного постмодернізму є акцентування “на маргінальному, що має здатність ... переходити в стан типового” [191, 11]. Межова ситуація – тло, на якому розгортається більшість постмодерністських прозових текстів, де індивід перебуває на межі власної свідомості, психічної норми, соціуму, на межі мовленнєвій (суржик, діалект, сленг), просторовій (що означається не лише територіально, а передусім геополітично), темпоральній – між минулим і сьогоденням.

Неможливість існування на маргінесі власної свідомості, яка межує з маячнею, – головна тема творчості Є.Пашковського, автора романів “Свято”(1989), “Вовча зоря”(1991), “Безодня”(1992), “Осінь для ангела”(1996), “Щоденний жезл”(1997) та ін. Густий, “важкостравний” потік свідомості в його творах, за словами В.Єшкілева, “означає ситуацію тотальної безпритульності Людини” [63, 87]. Ця безпритульність вимірюється не лише просторовими параметрами: персонажі Є.Пашковського безцільно блукають своїм минулим, бо життя є лише “пробудженням у спогади” [150, 242]. Зневіра і розпач – звичний стан героїв Є.Пашковського: “отруєні неправедним досвідом” минулого, вони несуть тавро звичного буденного божевілля, а тим часом “царство небесне все вищає від землі” [150, 242].

Проза О.Ульяненка (романи “Зимова повість”(1995), “Сталінка”(1995), “Вогненне око”(1997) та ін.), хоча й тяжіє до того типу нарації, що притаманний прозі Є.Пашковського, дещо інша. Герої О.Ульяненка знаходяться на маргінесі соціуму. Чи не тому письменника вважають автором української “чорнушної прози”: божевілля, збочення, наркотики, вбивства – мотиви, найчастіше артикульовані О.Ульяненком.

Зовсім іншими є тексти Б.Жолдака (збірки “Спокуси: Фантастичні та інші історії” – 1991, “Яловичина (макабреска)” – 1991, “Бог буває” – 1999). Його проза – пародійна, іронічна, з використанням ненормативної лексики (суржика). Об’єкт пародії Б.Жолдака – стара совкова гумореска [87, 26] й взагалі мовлення напівзрусифікованого індивіда. Жолдакова проза означає

межу між різними культурами та мовами й з іронією, а подеколи з “чорним гумором”, досліджує мовленнєвих мутантів, породжених цією межею.

Творчість названих українських письменників, як і багатьох інших (В.Діброви, О.Забужко, В.Медведя, Г.Пагутяк, С.Процюка, М.Бабака та ін.) важко співвіднести з конкретною постмодерністською манерою письма західних авторів, бо в кожному окремому творі (як і в ряді творів певного письменника) суміщаються різні його варіанти (навіть “чорнушну прозу” О.Ульяненка можна розглядати в контексті універсалістського, чи ініціаційного постмодерного дискурсу; роман “Сталінка”, до прикладу, Н.Зборовська визначає як “релігійний твір, покладений на матрицю біблійного міту про ніневійського пророка Йону” [69, 166]. Більш “чистий” варіант “ініціаційної прози” (чи “літератури екзегези”, за В.Єшкілевим) репрезентують представники станіславівської школи Т.Прохасько (“Некрополь”, “Від чуття при сутності” та ін.), В.Єшкілев та О.Гуцуляк (“Адепт”), Я.Орос (“Кошуні: хроніки волхва”).

Творцями української карнавальної метапрози можна назвати вже хрестоматійного українського постмодерніста Ю.Андруховича (“Московіада”, “Перверзія”), І.Лучука (“Уліссея”), Ю.Винничука (“Мальва Ланда”), В.Кожелянка (“Дефіляда в Москві” та ін.). Названі романи є, по-перше, найбільш європеїзованим варіантом постмодернізму в сенсі теоретичної відповідності постмодерністським концепціям сучасності, по-друге, саме тому вони, у зіставленні з творами інших письменників, характеризуються найнижчим рівнем елітарної герметичності й апелюють (з більшим чи меншим успіхом) до масового читача. Два останні з названих письменників творять український варіант параісторичного постмодерністського дискурсу.

Явище, зіставне з польською літературою малих вітчизн, – проза українців В.Медведя, М. Закусила, Г. Шкляра та ін., у творчості яких відбувається “локалізація художнього світу, така собі йокнапатофізація простору”[47, 9], що полягає в замиканні хронотопу творчості на

периферійних географічних (топографічних) територіях, котрі у тканині твору перетворюються на центр Усесвіту, до якого ведуть усі шляхи.

Український варіант літературного “шизоаналізу” (за термінологією Ж.Дельоза та Ф.Гваттарі) – творчість станіславця Ю.Іздрика (“Воцек”, “Острів Крк”, “Подвійний Леон”); автором “репортажно-епатуючої” прози [64, 93] в різних її формах (від “тугого” деталізованого письма до “психосексуальної порнографії”) є Ю.Покальчук; феміністську прозу представляють О.Забужко (від “Польових досліджень з українського сексу” до “Калинової сопілки”) та М.Ільницька / Н.Зборовська (пов. “Мама”, “Дзвінка”), хоча творчість першої з названих письменниць важко “втулити” в русло лише феміністської прози – її творчість є об’ємною, поліфонічною та багатосаровою.

Загалом найцікавішими письменниками постсучасності в Україні видаються ті, чий творчості (за визначенням тої-таки Н.Зборовської) притаманний “високий рівень пристрасти”[69, 298], а також глибинно-екзистенційне вчування в душу людини, попри означені постмодернізмом комплекси розгубленості, попри нецілісність чи й уламковість свідомості цієї людини, врешті, попри епатажність творчого вислову.

Український, польський та російський постмодернізм, незважаючи на спільне постколоніальне “коріння” та історико-територіальну дотичність національних культур, є явищами далеко не тотожними. Незіставним є час виникнення національного постмодернізму, що, як зазначалося, є наслідком історичного, геополітичного становища націй-репрезентантів, а також їх світоглядно-ментальними характеристиками. Тому закономірно, що домінуючі інтенційні вектори національного постмодернізму неоднозначні: вони є результатом актуалізації/оголення національних культурних комплексів. Так, найчастіш артикульованим у постмодернізмі “польським” мотивом є мотив руйнування стереотипів на різних рівнях національної свідомості; український постмодернізм означає проблему маргінальності особи; в російському –

актуалізуються тема симулятивності міфологем та проблема “хаотичності російської душі”(В.П’єцух). Спільним для українського та польського постмодернізму є мотив катарсичного переживання комплексу національної меншовартості (зрозуміло, така тема в російському постмодерні не виникає), причому в польській літературі він потужніший, що можна пояснити, з одного боку, меншим імперським тиском на культуру Польщі і відповідно більшою потенцією її спротиву, а з іншого – значно глибшою і менш усвідомленою асимільованістю української свідомості в дискурс колоніального мислення (про це з болем писала О.Забужко в “Польових дослідженнях...”).

Відповідно до надавання переваг у проблемно-тематичному полі національного постмодернізму, у ньому домінують особливі жанрово-стильові різновиди: коли в Росії однією з найпотужніших течій стає концептуалізм (у різних його варіантах), то в Польщі та Україні у прозі він практично відсутній. Натомість в українському та польському постмодерні чи не найяскравішими є асимільовані на постмодерний лад романтична та класицистична традиції.

Ведучи мову про географію національного постмодернізму, варто відзначити, що український та польський його варіанти творяться швидше в регіонах, російський залишається в найбільшій своїй масі літературою центру. Російському постмодернізмові меншою мірою притаманний феномен літератури малих вітчизн (окрім, ймовірно, “єкатеринбурзького феномену”) – в той час, коли в Польщі це найпомітніша літературна течія, а в Україні регіональні літератури, поруч із темою малих вітчизн, активно розробляють більш універсальні мотиви.

У кожній з досліджуваних літератур знаходимо явище, яке в українській критиці означається як диференціація на “західництво” та “грунтівство”. Прозахідний варіант в усіх трьох літературах найчастіше представлений

метапрозою 80-90-х років, хоча в російському постмодерні існує й більш рання, “до-рефлексивна” метапроза.

Дотичними в тематичному та жанрово-стильовому вирішенні є течії, які в національних літературних критиках носять назви “ініціативна проза” (Польща), “універсалістська течія” (Росія), “література екзегези”(Україна). “Постреалізм” найбільшою мірою виявляє себе в Росії, найменшою – в Україні; так само досить активною в російському постмодернізмі є “чорнушна проза”, яка в українській літературі з’являється спорадично, натомість у Польщі вона практично відсутня. Російська “чорнуха” метаморфізує на постмодерний лад давні російські літературні мотиви “маленької” та “зайвої” людини.

Україна досі ще не зазнала західноєвропейської втоми від культури (яку талановито означив Ю.Андрухович у “Перверзії”), як і технологічної перенасиченості, що спричинила появу американського постмодернізму; українській ментальності, за великим рахунком, не притаманні рефлексії російської “зайвої” людини. Проте вітчизняна література (в цьому сенсі вона теж зіставна з польською) дедалі більше усвідомлює набуті українцями за останні десятиліття психологічні комплекси й тому не може оминати болісних роздумів (насамперед, про національне виродження), перемежованих подеколи зі зневірою і розпачем.

Загалом спільні тематико-проблемні пласти, артикульовані досліджуваними національними літературами, – універсальні постмодерністські теми, притаманні постколоніальним культурам: проблеми нівеляції людини, маргінального світовідчуття, відхилення від норми і взагалі розмитості будь-яких норм тощо.

РОЗДІЛ 2

ОНТОЛОГІЧНІ ПАРАМЕТРИ ПОСТМОДЕРНОГО ПЕРСОНАЖА

2.1. Екзистенційна проблематика в постмодерністській прозі: чи можливий вибір в абсурдному світі (Т.Конвіцький, Л.Петрушевська, О.Забужко)?

Художня література ХХ століття у значній своїй масі має екзистенційне звучання: трагічні мотиви абсурду, ірраціональності буття, людської самотності, страху, страждання, відчаю стають визначальними в багатьох національних літературах. Особливо відчутна тенденція “екзистенціалізації” в добу постмодернізму. Це закономірно: актуалізація мотивів абсурдності об’єктивного світу, відчуження індивідуального буття людини, мотивів смерті, апокаліпсису й подібне перманентно відбувається як у кризові періоди розвитку суспільства, так і в періоди занепаду певних культурних епох (у даному випадку – модернізму).

Про екзистенціалізм як культурний феномен, притаманний українській художній творчості ХХ століття, у вітчизняному літературознавстві останнього десятиліття йшлося досить часто (див., зокрема, роботи Л.Тарнашинської [177], Г.Токмань [181], С.Павличко [144], В.Колп [89], О.Онуфрієнко [143], І.Цюп’як [194], Л.Пізнюк [153] та ін.). Переважна більшість авторів трактує його як “поширений умонастрій, якому притаманні спільні світоглядні мотиви” [89, 48], чия суть у найбільш загальному вигляді зводиться до таких тверджень: особистість, реальність її існування – найвагоміша відправна точка осмислення буття; людина, перебуваючи в абсурдному, хаотичному світі, відчувається чужою та самотньою, вона постійно знаходиться у тривожному стані вибору рішення, певної лінії поведінки; цей стресовий для людини стан означається поняттям “екзистенційна свобода”, яка, з одного боку, є найвищою цінністю існування людини, а з другого – чи не найглибшою її драмою, “бо на кожній фазі

самоствердження особистості воно [існування людини – Л.Л.] залежить від кожного її вибору, кожного рішення”[137, 14-15].

Філософська основа екзистенціалізму як умонастрою розмаїта. За слушною заувагою Г.Токмань, поняття “екзистенціалізм” дуже умовне, оскільки існують індивідуальні цілісні, своєрідні концепції світу й людини у різних філософів, яких зараховують до екзистенціалістів [181, 63]. Як філософська течія екзистенціалізм сформувався у першій чверті ХХ століття. Серед його попередників – філософи Б.Паскаль, С.Кіркегор, Ф.Ніцше, М.Бердяєв та письменники Ф.Достоевський, М.Унамуно, Л.Піранделло. Час найактивнішого розвитку екзистенціальних ідей пов’язаний з іменами німецьких філософів М.Гайдеггера, К.Ясперса, а також французів Ж.П.Сартра, А.Камю. На думку німецького теоретика екзистенціалізму О.Ф.Больнова, філософські системи вказаних мислителів є лише взаємодоповнюючими частинами певного цілого, що не окреслюється дефініцією “філософська система”: “Її не можна розширити до певного цілого філософії, не виходячи... в якомусь місці за її межі”, бо екзистенціалістська філософія – “пролог до більш глибокого філософствування”, “шлях до... радикалізації філософії”[25, 24]. Проте зауважимо, що в екзистенціалізмі чи не вперше за всю історію культури якнайтісніше пов’язуються філософія і художня творчість. Остання подеколи стає своєрідним “рупором” ідей “філософії існування” (як-от, до прикладу, твори згадуваних А.Камю, Ж.П.Сартра), а частіше – артикулює теми та мотиви, або “збуджені” до життя екзистенціалізмом, або такі, що є дотичними до цієї філософії і по-новому тлумачать світ та людину в ньому, відображаючи загальні тенденції епохи.

У цьому сенсі варто погодитися з Н.Колошук, котра визначає екзистенціалізм як світову світоглядну домінанту в літературі другої половини ХХ століття [88]. Не випадково (на цьому наголошує О.Ф.Больнов [25, 20]) саме після Другої світової війни екзистенціалістська філософія стала надзвичайно популярною в широких суспільних колах, що було наслідком

усвідомлення кризи буття кожної окремої людини. Екзистенціалізм – глибоке та всеоб’ємне явище. У цьому сенсі будь-який художній твір, який є дійсно причетним до сучасності (а не поверхово-тенденційним), більшою чи меншою мірою торкається екзистенційної проблематики.

Постмодернізм у філософії і в художній літературі є, на наш погляд своєрідним продовженням екзистенційних умонастроїв. Власне, екзистенційна проблематика – одна з базових ознак постмодерністської творчості. Виокремимо основні мотиви, артикульовані літературно-художнім постмодернізмом у цьому ключі.

1. Мотив абсурдності світу й відчуженості індивіда – один із найпотужніших у постмодерністській літературі. Його корені від модерного глобального катастрофізму як основи світобачення постмодерн розвиває далі – до усвідомлення абсурдності не лише об’єктивного, а й суб’єктивного світів.

2. Екзистенційні мотиви самотності, страждання, тривоги, дезорієнтації, відчаю в постмодерністській літературі – результат втрати суб’єктом бодай позірної системності та цілісності, яка була притаманна йому в попередні культурні епохи.

3. Загально визнано, що мотив маргінальності особи – один із домінуючих у постмодерні. Він так само має екзистенціальне світоглядне коріння. Ще в 1932 році у праці “Філософія” К.Ясперс уводить поняття межової ситуації на позначення іманентної якості людського буття як чогось такого, чого не можна уникнути, що є єством самої людини і, як наслідок, призводить до усвідомлення тривожності буття, сумнівності підвалин будь-яких знань чи дій. Пізнання межових ситуацій та екзистенційне існування, на думку філософа, – одне й те ж [див.:25, 88].

4. Мотиви вибору і свободи (ймовірно, найдетальніше це питання в екзистенціалістському ключі дослідив у праці “Буття та ніщо” Ж.П.Сартр) перетворюється в постмодерністській творчості на мотиви не-свободи й не-вибору (неможливості вибору). Знаменитий вислів “Людина приречена бути

вільною”, проголошений Ж.П.Сартром, пропонує позицію відокремленого індивіда, що, всупереч ворожості й тривожності світу, має послідовно відстоювати своє право на недетермінований вибір. Проте в епоху постмодернізму і цей вибір виявляється детермінованим через неможливість дезорієнтованою людиною зробити його вільно.

5. Мотив смерті. В екзистенціалізмі смерть розглядається в її стосунку до суб'єктивного світу конкретної людини і, з одного боку, має в перспективі визначати життєвий шлях останньої (О.Больнов, услід за К.Ясперсом та М.Гайдеггером: “Смерть насамперед штовхає людину до питань про абсолютно істотне”[25, 137], бо життя є буттям-у-напрямку-смерті), а з іншого боку, є абсурдною межовою ситуацією (Сартр), бо обриває проект суб'єкта свідомості в його стремлінні стати абсолютним (буттям-для-себе-в-собі)[див.:161, 616]. Літературний постмодернізм у дусі сартрівського варіанту екзистенціалізму розвиває ідею абсурдності смерті, більше того, десакралізує смерть, часто зводячи уявлення про неї до буденно-профанного.

Таким чином, у художній літературі постмодернізму екзистенційна проблематика виявляє себе доволі часто. Практично всі окреслені екзистенційні мотиви більшою чи меншою мірою притаманні постмодерністським літературним творам. Які ж екзистенційні проблеми (і в якому стосунку) потрапляють у поле зору українських, польських та російських письменників? Ставлячи це питання, звертаємося до творчості трьох відомих прозаїків, у творах яких, на нашу думку, основний акцент падає на окреслені проблеми – Т.Конвіцького (Польща), О.Забужко (Україна) та Л.Петрушевської (Росія). Кожен із них зображає питомо національний варіант комплексу екзистенційних проблем. Наша мета – типологізувати національні варіанти умонастроїв у художній прозі з метою вичленування спільного й відмінного/домінуючого в національних літературах.

Хронологічно найбільш “раннім” і найстаршим серед досліджуваних письменників є Т.Конвіцький (народився в 1926 році). Його повість “Малий

апокаліпсис” (“Mala apokalipsa”), видана в підпільному видавництві “Нова” в 1979 році, зажила виняткової слави як твір, у якому автор досить мобільно відгукнувся на актуальні для польського суспільства другої половини 70-х років проблеми, коли в країні відчутно проявилися “виразні ознаки політичної й економічної кризи на тлі бутафорських досягнень “розвинутого соціалізму” [201, 109]. Відчуття абсурдності буття - основний мотив повісті. Коріння абсурду криється, за Т.Конвіцьким, насамперед у тоталітарній комуністичній системі, яка спотворює не лише суспільство як цілісність, а й – найважливіше – саму людину, руйнує її особистість, дезорієнтує, позбавляє самостійності у вчинках і думках, вселяє в душу тривогу й передчуття апокаліпсису. Польське суспільство, зображене письменником у “Малому апокаліпсисі”, з одного боку, зовні підкоряється ідеологічним приписам – загальнозрозуміло, що абсурдним, безглуздим, маріонетковим, а з іншого – живе своїм внутрішнім життям, так само зараженим спорами абсурду – навіть у спробах відмежуватися і протистояти бутафорній системі.

Головний герой твору, польський літератор, неприкаяно блукаючи вулицями соціалістичної Варшави, колись такої рідної, а нині давно вже чужої, чітко усвідомлює занепад суспільної структури, де основною цінністю є регламентовані компартією блага, де людина мусить мислити і діяти за приписами, усвідомлюючи їх безглуздість. Абсурд гротескно змальованої Т.Конвіцьким соціалістичної дійсності підсилюється й абсурдністю ситуації, на якій побудовано сюжет роману: опозиційний антитоталітарний рух вирішує за людину, коли, як і чому та повинна померти в боротьбі проти пануючого ладу. Два суспільні табори – комуністичний та опозиційний, зображені в “Малому апокаліпсисі”, – “хворіють” на одну хворобу – знецінення вартості конкретного людського життя, окремої особи, зведення її до ролі “гвинтика” чи в функціонуванні системи, чи в боротьбі з нею, тобто “за ідею”. Це, на думку Т.Конвіцького, і є “початком малого, а може, й великого

апокаліпсису”[201, 111]. Усвідомлюючи себе частиною обох світів, головний герой повісті відчувається чужим так само їм обом.

Проте справа навіть не в локальних суспільних світах – соціалістичному чи опозиційному: абсурд, на думку головного героя “Малого апокаліпсису”, – якісна характеристика усього буття, яке до краю наповнене стражданням таких самих, як він, людей, і це страждання – *“banalne, dawno już odkryte i przeżyte przez umarłe pokolenia, seryjne i powtarzalne, jak z genetycznej sztancy”*[220, 206]. Безсиле нерозуміння сенсу цього споконвічного людського борсання, де навіть право відчувати й думати не так, як попередники, право першості забране в людини, і вона засуджена бути *“wiecznym plagiatorem”* [220, 171], – ось що не дає спокою героєві. Рефлексує з приводу своєї посередності, він оцінює її як єдино можливий спосіб більш-менш достойного існування в абсурдному світі, як свідоме відчуження від нього: *“Przeciwność jako asceza, jako dumne osamotnienie w pospolitości, szary habit pysznego mnicha. Przeciwność ostatnim stadium wywyższenia”*[220,145].

Обираючи шлях відчуження від світу через посередність, творчу безликість, непомітність, анонімність, герой-письменник визначає його як єдиний спосіб залишатися вільним в абсурдному світі. За право бути вільним він змушений платити самотністю: *“Samotność jest dosyć niską ceną za ten mój niewielki luksus”*[220, 10]. Проте свобода в *“w tym kraju przezroczyściego zniewolenia ... pokrytego niechlujnie lakierem nowoczesności”*, не приносить героєві бажаного спокою й позбавлення від тривоги, бо дедалі більше він відчуває себе пригнобленим іншою “несвободою” – тотальною байдужістю до всього і всіх: ця *“przezroczyista, bezbarwna, ... wszechobecna, przytulna, miła ... obojętność jest jedynym grzechem, który zatrzymuje sito Opatrzności”*[220, 147]. Врешті, і власну байдужість та знівельованість персонаж визначає як необхідну плату за свободу від суспільства, а характер як психологічну категорію вважає анахронізмом: *“charakter to wrodzona tępota, charakter to nieszczęście ludzkości”*[220, 45], бо *“w dzisiejszym wieloznacznym świecie*

charakter to ... brak charakteru, ... szlachetne wątpliwości, to błogosławiona niepewność, to święta nadwrażliwość, to boski brak decyzji”[220, 45].

Отак “вільно”, анонімно й самотньо герой живе до того дня, коли до нього приходять давні товариші, нині опозиціонери, Губерт і Рисьо, з пропозицією провести акцію протесту через самоспалення. Вибір падає на головного героя роману як на найбільш оптимальний варіант: достатньо відомий, але недостатньо знаменитий літератор є рівно настільки важливим, щоб заради ідеї визволення польського народу з-під комуністичного гніту пожертвувати його життям. Герой опиняється в ситуації несвободи: з одного боку, він протриває рішення, прийнятому кимось іншим, а з іншого – розуміє його закономірність та усвідомлює свою внутрішню готовність до такого кроку. “Невільний вибір” зроблено, і герой змушений іти до призначеної йому Голгофи.

Проте той шлях довжиною в день виглядає досить дивно, як на людину, котра готується до зустрічі зі смертю. Хаотично блукаючи вулицями Варшави, герой зустрічає добрий десяток знайомих, від присутності яких йому не стає затишно, втрапляє до багатьох місць, які, ніби в калейдоскопі, змінюють одне одного: квартира підпільних опозиціонерів, де герой отримує необхідний для самоспалення “інвентар” і кохається з молодою росіянкою Надеждою; кінотеатр, де демонструють заборонені фільми під прикриттям офіційних, дозволених цензурою анонсів; забігайлівка, звідки герой після добрячої чарчини виходить у важкому похміллі – чи то від горілки, чи то від ін’єкції, зробленої тут-таки, недалеко, в сусідньому приміщенні, представниками служби безпеки; реанімаційне відділення лікарні, куди герой забрів, щоби поставити крапки над “і” у своїх стосунках з уже напівмертвим Губертом; якісь незнайомі герою райони Варшави, де він зустрічає численних своїх коханок; врешті підземелля будинку ЦК компартії – банкетна зала, де має відбутися продовження офіційної зустрічі керівників польської та радянської держав... Досить освічена, не позбавлена таланту, схильна до рефлексій та

узагальнень філософського характеру людина виявляється розгубленою, безпомічною перед вироком смерті, алогічною в думках, а головне – невільною у своїх вчинках, ніби запрограмованою якоюсь метафізичною силою на несвободу в життєвих шляхах, уподобаннях, знайомствах. Тому шлях на Голгофу стає трагіфарсовим. Тому й не впевнений герой, за яку ж свободу йде помирати: *“Protest przeciwko niewoli społecznej czy przeciw niewoli narodowej. O jaką wolność tu chodzi, za którą z wielu wolności wskoczę w ogień, w święty ogień śmierci?”*[220, 30]. До останньої миті герой так і не знаходить відповіді на свої численні питання.

Персонажева фізична смерть в ім'я невизначеної мети з точки зору здорового глузду абсурдна. Проте вона виглядає не такою алогічною, як духовна хвороба, що нею заражений простір соціалістичної Варшави, розділеної навпіл на два світи з різним ступенем реальності – офіційний, віртуальний, і приватний, zdeформований під тиском зовнішніх “ненормальностей”. Перший у повісті “Малий апокаліпсис” репрезентують місткі, впізнавані будь-яким поляком топоси. Це Палац культури, своєрідний символ “соціалістичної дружби” між Польщею та СРСР, для будівництва якого зрівняли з землею цілий район Варшави, *“ogromna szpiczasta budowla”*, яка колись *“budziła strach, nienawiść, magiczną zgrozę”*, *“pomnik pychy, statua niewolności, kamienny tort prestrogi”*, а тепер перетворилась на *“zżarty przez grzyb i pleśń stary szalet zapomniany na środkowoeuropejskim rozdrożu”*[220, 6]. Де б не знаходився герой, куди б не йшов, Палац завжди виникає перед його очима. Це образ, з якого починається оповідь і місце, біля якого відбувається фінальна її сцена – акт самоспалення. Так само впізнаваним є мотив трансляції з'їзду компартії, через яку відміняється звичний телережим на всіх каналах і на яку в переважній більшості поляків вироблена стійка алергічна реакція. Це й образи персонажів: як-от Едека Шмідта, філософа, що веде для цензорів семінар з політичної алюзії; студентки-клозетярки, яка збирає кошти за користування громадською вбиральною (*“...Jak zdobędę dużo punktów za tę*

praktykę, to zwolnią mnie z egzaminu z propedeutyki filozofii”[220, 131]); старого революціонера Захера, від кивка голови якого колись залежали сотні життів, а нині він пенсіонер, що змушений простоювати в чергах за низькосортною лапшою і не може подивитися улюблену свою передачу “Малятам про звірят” (!) через ту-таки трансляцію з’їзду партії і т.д. Абсурд суспільного життя, на думку Т.Конвіцького, саме в поєднанні непоєднуваного, у всезагальній амбівалентності, двозначності. Словами одного з героїв письменник каже: “*To wszystko takie dwuznaczne. Ja jestem dwuznaczny, wy jesteście dwuznaczni, cały świat jest dwuznaczny*”[220, 143].

Навіть люди, які би мали бути, за логікою речей, уособленням цілісності та принциповості, не є такими. Йдеться про членів опозиційного руху, борців за національну та соціальну свободу Польщі, представлених у повісті насамперед двома персонажами – Рисьом Шмідтом та Губертом. Перший з названих – творець “*amorficzną prozę bez znaków przestankowych*” – живе з написаної в давні часи маленької прокомуністичної книжечки, яка “*sławi przemoc, usprawiedliwia zniewolenie, godzi się ze złą doczesnością*”, труїть “*pierwszy instynkt moralny*”, навчає “*dwuznaczności i ... rozkoszy cynizmu*”[220, 162]. Інший натомість – вічний опозиціонер, який “*zawsze był przeciw*” і тому, на думку своїх співвітчизників, “*ciągle zmieniał poglądy*”, хоча насправді був “*blady, sztywny... wyrzucie sumienia*”[220, 190]. Доки його колеги і “вірні” друзі “*zagłębiali się w dwuznaczny, ale i popłatny flirt z bezmózgim reżymem*”[220, 191], “*parli do góry*” на батьківщині і за кордоном, “*korzystając z reżymowego poparcia, dyplomacji, gotówki, z wielkiej maszyny państwa*”[220, 191], Губерт, цей “*mnich schyłkowej epoki*”, “*dławił w sobie ludzkie odruchy*”[220, 191], викорінивши їх до решти і втрапивши в гріх самоізоляції та сектантства, що врешті призвело до найбільшої помилки – нехтуванням цінністю життя конкретної людини в ім’я великої, але насправді дуже примарної мети. Як результат – Губертова віра виявляється безплідною. Ніхто не пішов услід за

ним, і ті, заради чисті свободи жив герой, - це лише *“wielki, nieszczęsny tłum depczący sobie po nogach”*[220, 191].

Байдужість, апатія, хаотичність, як і цинічна двозначність та дезорієнтованість членів зображеного Т.Конвіцьким суспільства розширюється до гротескних розмірів. Ба більше – увесь художній часопростір роману *“Малий апокаліпсис”* просякнутий аурую хисткості, нереальності буття. День, коли відбуваються зображені у творі події, не має точної дати. Не лише герой – всі, навіть усезнаюча Служба Безпеки не може бути впевнена в ній. І погода на вулиці так само мінлива, невизначена. Та й герой-розповідач, підпорядковуючись всезагальній хисткості та двозначності, *“грає за їхніми законами”*. Він може бути цинічний та облудний у словах та діях, як-от у стосунках з опозиціонеркою Галиною, але й сам потерпає від непевності всього, що бачить чи чує. Так, після розмови з паралізованим білобородим опозиціонером герой думає: *“Może go tu położono, aby i on mnie pchnął palcem ku temu przeznaczeniu? Może leży pod tą zmiętą kółką w wizytowej koszuli i w sztucznych spodniach, gotów w każdej chwili po moim wyjściu skoczyć na świąteczny bankiet?”* [220, 72].

Відчуваючи власну вжитість в абсурдну систему, де в контексті алогічних суспільних зв'язків твориться світ перевернутих понять і цінностей, герой передчуває швидке руйнування як маріонеткового режиму, так і приватного світу zdeформованих ним людей. Життя, на думку героя, вічне й непроминальне, та невиліковно хворий, негармонійний світ приречений на самознищення: *“Świat nie może umrzeć. Wielu już pokoleniom zdawało się, że świat umiera. Ale to tylko ich własny świat umierał”* [220, 54].

У площині зображеної руйнації хворого індивідуального світу як екзистенційна проблема звучить і мотив виродження нації. Раніше вільний, гордий та шляхетний, польський народ спочатку під впливом породженого тоталітаризмом страху, а потім через цинічну розбещеність двоєдушністю втрачає цілісність буття, автентичну самоцінність. Ба більше: справа навіть не

в конкретному часовому відтинкові, означеному в історії Польщі як соціалістичний. Проблема більш глибока, вона закорінена в стосунках між Польщею і давнім її могутнім сусідом – Росією. Один із епізодичних персонажів повісті, майстер, що приходить до головного героя, щоб відключити у його квартирі газ, висловлюється стосовно росіян так: “*Jakby można było im na złość umrzeć, to już by nie było Polaków*” [220, 29]. Звичайно, ці слова не варто сприймати як вияв русофобії чи шовінізму. Це, швидше, підсвідома неприязнь до зовнішньої сили, яка послужила каталізатором до загострення як національних, так і загальнолюдських комплексів, “*protest przeciwko niewoli społecznej*” і “*przeciw niewoli narodowej*” [220, 30], неволі, яка в поляків у крові і від якої героя в повісті може звільнити лише смерть. Проте смерть – надто велика плата за свободу, і герой відчуває метафізичний страх перед своїм зникненням, причому страх, змішаний на декларованій ним “вжитості” людини в смерть, неперервного її вмирання. Услід за апологетами екзистенційного умонастрою, герой Т.Конвіцького у смерті бачить єдиний спосіб досягнення гармонії – і зі світом, і з собою. Саме в безрезультатному намаганні подолати абсурд життя і стати вільною при житті – найбільша трагедія людини. Безрезультатному – бо “*ciało mamy zwierzęce, lecz aspiracje boskie*” [220, 195], бо амбівалентні за своєю природою, а відтак нецілісні, негармонійні. До такого висновку приходить герой повісті Т.Конвіцького “Малий апокаліпсис”.

Зовсім іншою є модель абсурду і його стосунку до індивідуального буття у творчому світі російського прозаїка Л.Петрушевської. Людина в повістях та новелах письменниці вже не здатна на рефлексію, на відміну від мислячого героя Т.Конвіцького, навіть попри те, що деколи її героїні – “інтелігентки”.

Творчість Л.Петрушевської перебуває в руслі традиції реалістичної російської літератури – традиції осмислення проблеми “маленької людини”. Звідси – відхід від глобальних проблем, “мінімалізм”, звернення до існування людини в екзистенційному ключі – в її конкретних життєвих умовах.

Базуючись на традиційному, класичному розумінні проблеми, Л.Петрушевська осмислює її по-новому. Вона вочевидь вступає в дискусію з Ф.Достоевським, герої якого Макар Девушкін гаряче відстоював право “маленької людини” на почуття власної гідності. Л.Петрушевська продовжує і розвиває традиції гоголівської “Шинелі”, актуалізуючи увагу читача на проблемі відсутності самоповаги в сучасній “маленької людини”.

Дев'ять новел, які письменниця об'єднала в цикл “У садах інших можливостей”(“В садах других возможностей”), характеризуються спільністю авторського задуму та засобів художнього втілення, найпримітнішими серед яких є поєднання у творі фантастичного (умовно-реального) і гротескного (неприродного, химерного) світу, а також композиційна послідовність, яка загалом не є притаманною більшості творів Л.Петрушевської. Головне, що об'єднує новели в цикл, – те, що всі належні до нього твори виконані у спільному стильовому ключі і характеризуються розвитком єдиного внутрішнього конфлікту. Єдність художньо-естетичного задуму підкреслюється символічною назвою циклу. “Сади можливостей” – символ людської душі, яку треба старанно і бережливо плекати, щоб створити умови для реалізації потенцій особистості. Які б не були можливості, без первинної обробки саду не обійтись.

Герої Л.Петрушевської живуть звичним життям – впізнаваним у щоденному існуванні сучасників, з його колом суєтних турбот, але й страшним у своїй абсурдності, гранично обмеженим духовно. Самі герої – “нормальні” люди, деякі з них навіть мають “інтелігентні” професії, та вони – втомлені від життя маріонетки, що підкоряються певним зовнішнім обставинам, не маючи змоги відстояти власні цінності, які з плином часу нівелюються. Всі твори Л.Петрушевської, якщо використати її вислів, – це “хроніка кінця ХХ століття”, лише у концентрованому вигляді – щоб реципієнт чітко усвідомив глибину прірви, над якою стоїть сучасна людина.

Героям циклу “В садах інших можливостей” незатишно у світі. Тому в новелах письменниці багато смертей і божевілля. Але смерть не вирішує людських проблем: для Л.Петрушевської це лише перехід в інший фізичний стан, а не кардинальна зміна реальності. Ця зміна неможлива не тому, що “інша можливість” є такою ж абсурдною. Самі герої не вміють будувати власне життя; втеча від страждань, спокій, якого вони шукають, не є ознакою гармонії.

Пошук шляхів виходу з абсурдного світу – або варіанти існування героїв у іншій реальності – головний мотив циклу “В садах інших можливостей”. Герої природно перебувають у двох площинах дійсності: реальній та фантастичній. Перша з них – звичний, буденний світ, інша – або паралельний першому, побудований за аналогічними законами (“Новий Гулівер”), або трансцендентний вимір (“Бог Посейдон”, “Два царства”, “Чорне пальто”), або антиутопічний варіант майбутнього (“Нові Робінзони (хроніка кінця ХХ століття”). Але драма героїв у тому, що в жодній з цих площин “можливостей” не відбувається самореалізація персонажів.

Реальне і фантастичне у творах Л.Петрушевської взаємодіють по-різному: від дотичного співіснування (“Місяці”, “Диво”) до повного взаємопроникнення (“Новий Фауст”).

Так, у новелі “Новий Гулівер” Л.Петрушевська показує дві площини дійсності, що існують паралельно, начебто не перетинаючись, але впливаючи одна на одну, взаємодіючи між собою. Видимий реальний світ, який оточує головного героя новели – інфекційного хворого, що лежить на своєму ліжку, – охоплює у творі невеликий простір: по суті, за межі кімнати герой не виходить. Фантастична дійсність у творі теж видима. Та чи існує вона лише у хворій свідомості, мареннях чоловіка, чи й поза її межами – невідомо: читач дізнається про цивілізацію тарганоподібних чоловічків через слова героя-оповідача.

Світ реальний і світ галюцинацій розміщуються в одному просторі – у кімнаті хворого. Їх взаємопроникнення відбутися не може: хворий не розуміє життя чоловічків так само, як і вони не можуть осягнути його існування. Звичайно, обидві площини дійсності не позбавлені взаємовпливів. Галюцинації створюють героєві різні незручності (псування меблів, наприклад), він сам у житті тарганоподібних чоловічків виконує іншу функцію: *“Я стою на страже и уже понимаю, что я для них. Я, всемогущим оком наблюдающий их маету и пыхтение, страдание и деторождение, их войны и пиры... Насылающий на них воду и голод, сильнопалющие кометы и заморозки (когда я проветриваю). Иногда они меня даже проклинают, как какая-нибудь мать, швырнувшая в меня своего ребёнка (то ли без мужа родила, то ли заболел, то ли он у неё шестнадцатый)”*[151, 91].

Хворий герой-оповідач зіставляє обидві реальності і закономірно приходиться до роздумів: *“Я смотрю за своими, я на страже, но кто бдит над нами...”*[151, 91]. Людина усвідомлює власне безсилля, немічність, залежність від зовнішнього світу, брак відчуття самоцінності особи, коли її життя – лише *“маета и пыхтение”*.

Інше співвідношення площин реальної та фантастичної дійсності спостерігаємо в новелах “Два царства”, “Бог Посейдон”, “Чорне пальто”, де герої переходять із земної, реальної площини в потойбічну.

У новелі “Бог Посейдон” героїня-оповідачка переказує нам історію своєї знайомої журналістки Ніни, з якою зустрілася в забутому приморському містечку, куди переїхала з Москви *“на так называемые вольные хлеба”*. Оповідачка сприймає нове життя знайомої як щось неймовірне, але земне, вона не відчуває переходу в потойбічну реальність.

Сама Ніна, *“человек расхлябанный, привыкшая всё пускать на самотёк”*[151, 85], як і в житті, за течією, перейшла в ірреальний світ – *“и вообще видимое крушение и потопление всей жизни, - восприняла всё происходящее так, как оно есть”*[151, 85].

Героїня-оповідачка роздумує: “...*И всё представлялось, что вот так и надо, всё предоставит своему течению, не борется, опустит руки, и тогда будешь дышать под этой водой, и тебя примет бог Посейдон и не так уж плохо поселит...*”[151, 86]. Лише після повернення в Москву вона дізнається, що Ніна загинула через корабельну аварію – саме біля тих берегів, де вони щойно зустрічалися.

Так само “природно”, без усвідомлення фізичної смерті переходить в інший світ героїня новели “Два царства” Ліна. Тут використовується мотив весілля зі смертю, посланцем якої у творі виступає Вася, “наречений” у білому одязі. Ліні, виснаженій смертельною хворобою, “*было всё равно, настолько она ... уже не сопротивлялась ни болезни, ни смерти*”[151, 109], навіть думки про сина не тривожили її.

Втому і млявість Ліна переносить із собою в потойбіччя, де “*жизнь была организована идеально, стерильно, комфортно*”[151, 111]. З часом вона “*уже не хотела видеть ... ни маму, ни сыночка*”, бо “*тут что-то совсем не так*”[151, 112]. Обидві площини реальності – царство живих і мертвих – не виліковують Ліну від душевної хвороби, героїня не знаходить ні там, ні тут щастя.

Мотив абсурдності недолугого людського існування досягає апогею в новелах “Бог Посейдон” і “Два царства”: персонажі цих творів є типами, що самі абсолютно заперечують ставлення до себе як до найвищої цінності, заперечують власне право на вибір і свободу.

Хворобливий стан світу і людини – тема антиутопічної новели “Нові Робінзони (хроніка кінця ХХ століття)”. У цьому творі співвідношення між дійсним і фантастичним є ще більш розмитими: перший світ поступово і непомітно переходить у другий. Герої новели “*решили быть самыми хитрыми*”[151, 73] і втекти від звичного світу міської суєти, оселившись на забутому цивілізацією хутірці. Та з плином часу світ, у якому вони живуть,

набуває апокаліптичних ознак: життя сім'ї перетворюється на переховування від невидимого ворога і намагання втекти від голодної смерті.

Персонажі новели – анти-Робінзони, які, на відміну від героя роману Д.Дефо, прагнуть втекти від цивілізації, вони несуть у собі її хворобливе ядро – бездуховність. Це, зокрема, виявляється у заповзятій підприємливості і корисливості персонажів твору, які позбавлені духовного існування, відмовившись від його заповідей любові, милосердя, елементарної доброти.

Взаємопроникнення, злиття двох площин – земної та метафізичної – знаходимо в новелі “Новий Фауст”. Л.Петрушевська переосмислює гетевський мотив пошуку сенсу життя та істини з позицій сьогодення, використовуючи традиційний сюжет історії героя, що заручився підтримкою нечистої сили для досягнення своїх планів.

Новий Фауст – пародія на вітчизняного “інтелігента” кінця ХХ століття. Мефістофель, представник метафізичного світу, є у творі карикатурним втіленням стереотипних уявлень про нього та викликає лише іронію через безпомічність, незугарність і всеядність у виборі кандидатури на роль Фауста.

Сам Фауст, представник “земної” площини у новелі, – нікчемний тип з обмеженими і примітивними бажаннями, не здатний на кохання (новий Фауст утікає від Маргарити, бо “*любит только мальчиков*”[151, 95]). Його бажання стати письменником притуплене вічними пошуками задоволення плоті, воно є лише намаганням потішити власний егоїзм. Тому “варіант” життя, наданий Фаусту Мефістофелем, не може дати персонажеві бажаного.

Таким чином, зміна земної реальності на фантастичну, перехід до “іншої можливості” у циклі новел Л.Петрушевської “В садах інших можливостей” не виправдовує себе як засіб кардинального перетворення існування героїв – полегшення й осмисленості їхнього життя. Абсурдність закорінена не в оточенні людини, а в ній самій, у її духовному невігластві, у втраті споконвічних цінностей та моральних авторитетів.

Амплітуда зображення людини в циклі новел широка: від пародійної ідеалізації богоподібної істоти в “Новому Гулівері” до знижено-натуралістичного зображення істоти абсолютно інертної, хворої та безпомічної (“Два царства”). Та більшість героїв циклу мають багато спільного. Всі вони, попри зовнішню “нормальність”, навіть для фантастичного світу “інших можливостей”, знаходяться під владою аномального, химерного світосприйняття.

Хвороба, внутрішня спустошеність, байдужість, відсутність духовного стрижня, самоповаги, атрофоване уявлення про прекрасне (якщо це уявлення існує взагалі), спотворений полоном культу респектабельності розум, деструктивні інстинкти, самотність, несвобода, страх – це характеристика не лише більшості персонажів циклу “В садах інших можливостей”, а й інших героїв Л.Петрушевської.

Якщо спробувати визначити типи її характерів, це виявиться неможливим: характерів нема. Це не відсутність майстерності, яка може призвести до схематизму. Слід говорити про свідоме формування знакового образу в прозі Л.Петрушевської. Так, новий Гулівер – досить поширений у теперішній культурній свідомості тип хворого напівбожевільного людинобога, що править світом; журналістка Ніна (“Бог Посейдон”) і смертельно хвора Ліна (“Два царства”) – уособлення сучасної епідемії байдужості до життя; родина Р. (“Гігієна”) – активно артикульований у творчості Л.Петрушевської топос неблагополучної сім’ї, приреченої на смерть через дефіцит любові, милосердя і жертвності у ставленні до найрідніших людей.

Л.Петрушевська свідомо послаблює духовне начало своїх персонажів у той час, коли практично всі герої безхарактерні (згадаймо роздуми героя Т.Конвіцького про характер особистості нашої епохи як про анахронізм). Ознака мистецтва та літератури другої половини ХХ століття – естетичне мовчання, тиша після тисячі й одного рецепту врятування світу й людини, які

їх не врятували. Залишилася лише констатація мовчання та біль за цей світ і цю людину.

Л.Петрушевська не ставить собі за мету показувати характери, бо в центрі її уваги – людина як самоцінна істота, незалежно від її фізичних, психологічних, моральних якостей. Письменниця, як і її герої, розгублена від того, що бачить серед своїх сучасників і, володіючи тонким слухом і гострим зором, намагається точно відобразити почуте й побачене. Л.Петрушевська, незважаючи на прикрі репліки у рецензіях типу: “Письменниця не любить людей”[132, 10], – сповнена любові й жалю до своїх нищих та безхарактерних героїв. Вона усвідомлює, що причини відсутності гармонії буття полягають в абсурдності стосунків між особою і світом у їх сучасному вигляді, у неможливості для індивіда віднайти оптимальне для себе і для свого оточення їх усвідомлення і діяльність, які змогли б згармонізувати ці стосунки.

Герої Л.Петрушевської потрапляють під тиск обставин через невміння бути самодостатніми. Кожен із них – уособлення абсолютного конформізму, слабкості у прийнятті власних рішень, інертного “напихання” порожньої свідомості антигуманними догмами оточення.

У новелі “Гігієна” в аномальні обставини смертельної епідемії, що охопила місто, потрапляє родина Р.. Гігієнічні заходи, які проводять члени сім’ї з метою захисту від епідемії, обертаються на бажання уникнути захворювання, вижити, будь-якою ціною пристосувавшись до нових умов. В погоні за чистотою фізичною герої новели забувають про гігієну власних душ. Тому з усієї родини виживає лише найменш охайна і найбільш любляча й самовіддана маленька дівчинка. Її батько помирає першим – бо найбільше серед інших зайнятий самозбереженням в умовах епідемії. У новелі “Гігієна” з величезного багатоквартирного будинку лише одна дитина змогла побороти смерть. Л.Петрушевська показує, що хвороба бездуховності й конформізму досягла дійсно епідемічних масштабів.

Взаємостосунки між людиною і дійсністю в циклі новел “В садах інших можливостей” не завжди мають характер абсолютної підпорядкованості людини обставинам. Мета Л.Петрушевської полягає в пошуках такого героя, який зумів би порушити усталений спосіб абсурдного існування, довівши тим самим принципову силу і самодостатність людини. Такими героями в циклі стають персонажі новел “Чорне пальто”, “Диво”, “Місяці”.

У новелі “Чорне пальто” Л.Петрушевська малює осучаснений варіант міфічного пекла, в яке потрапляють самогубці. Обидві героїні твору опиняються там через духовну зраду близьких людей. Самотність і біль покинутості спустошують жінок, але акт самогубства і перехід у потойбіччя для героїнь – катарсис, завдяки якому вони починають усвідомлювати, що в земній реальності (“першій” і єдиній “можливості”) є люди, які по-справжньому люблять їх. Любов і усвідомлення власної необхідності найближчим людям – батькам, дітям – роблять героїнь сильними і мудрими. Вони виходять з абсурдного полону ілюзій та конформізму.

Героїня новели “Диво” Надя – мати дорослого сина. Її шлях від ілюзії до самоусвідомлення і почування цінності власного існування теж важкий. Надя ціною життя свого сина, нікчемного і невдячного паразита, заради якого була здатна на все, намагається бодай на короткий час продовжити життя алкоголіку Корнилові, що через спалення себе горілкою творив чудеса, рятуючи інших людей. Тому вперше за довгий час Надя “шла лёгкая и счастливая, не плача, не думая о будущем, не переживая ни о чём”[151, 135].

Дівчина Айна, героїня новели “Місяці”, відрізняється від інших персонажів циклу, та й людей, зображених у художньому світі Л.Петрушевської загалом, про яких оповідачка, стара жінка-пенсіонерка, каже: “Человек очень быстро ко всему привыкает, ему важно только изучить правила поведения в каждом отдельном случае, вывести законы”[151, 137]. Усі мешканці пансіонату швидко звикли до нових умов співіснування з місяцеподібними істотами, хоч їх постійно переслідує бажання звільнитися від

них. Лише Айна позбавляється надокучливого і неприємного співжиття з “місяцями”, бо вона не відступає від своїх почуттів, поведінкових та етичних норм, на відміну від інших мешканців пансіонату, котрі намагаються знайти вигоди в новому житті.

У цьому полягає ефект “некрасивої” прози Л.Петрушевської: на думку письменниці (судячи з ідеї останньої новели циклу “В садах інших можливостей”), отримуючи або споглядаючи зло у більш “згущеному” вигляді, людина активніше намагається його позбутися. Саме тому гротескний світ новел Л.Петрушевської настільки схожий на повсякдення, в якій би “можливості” не знаходилися її герої.

Таким чином, лише усвідомлення абсурдності світу, власної відповідальності людини за особисте життя і намагання перейти зі “стану абсурду” до “істинного буття” – те, чого бракує героям Л.Петрушевської, Найбільша їхня проблема – втрата відчуття реальності (в тому числі й “реальності абсурду”), “буттєва” неможливість його віднайти. А далі вже можна впасти в будь-які гріхи – в небажання бути вільним, втечу від свободи вибору, зомбованість свідомості, у розчиненість в абсурді буття, – які в результаті накладаються на застигло-догматичне, стереотипізоване уявлення про різні об’єкти, що потрапляють у поле зору невірної свідомості. Стереотип у свідомості жінки (а переважна більшість персонажів Л.Петрушевської – жінки) – значно “абсурдніше” явище, аніж у свідомості чоловіка: жіноче мислення завжди більш гнучке, не прив’язане до стереотипів, незашорене. Тому свідомісна “всерозчиненість” в абсурді буття і цілковита детермінованість героїнь циклу “В садах інших можливостей” ще більше підкреслюють безглуздя світу, зображене Л.Петрушевською.

У зіставленні з творчістю аналізованих польського та російського авторів у прозі українки О.Забужко спостерігаємо насамперед звернення до двох актуалізованих ними тем: як Т.Конвіцький, українська письменниця звертається до теми суспільства у колоніальних умовах, як Л.Петрушевська –

до проблеми свободи/несвободи жінки і можливості/неможливості її самореалізації в суспільстві. О.Забужко розглядає ці проблеми в екзистенційному ключі з оглядом на національну специфіку.

Тема несвободи є однією з головних у романі “Польові дослідження з українського сексу”. Несвобода як стан існування людини багатогранна – це політична, національна, статевая залежність. Накладаючись одна на іншу, вони утворюють в романі тугий, насичений сплав безпросвітної, всепроникної екзистенційної неволі. “...Якого чорта було родитися на світ жінкою (та ще й в Україні!)...”[64, 18] – з розпачем розмірковує лірична героїня роману. Національна і політична несвобода українського народу в О.Забужко, на відміну від моделі несвободи, зображеної Т.Конвіцьким у “Малому апокаліпсисі”, – явище більш глибоке та всеоб’ємне. Адже українська письменниця говорить про генетично успадкований рабський комплекс. Тобто коли в Т.Конвіцького йдеться насамперед (хоча не лише) про несвободу від конкретної абсурдної тоталітарної системи, обмеженої певними хронологічними рамками (і саме ця несвобода є найвагомішою складовою екзистенційної неволі), і словами героя висловлюється думка, що “*zle trafiliśmy, nie do tego przedziału w nieskończonym ciągu czasu albo istnienia*”[220, 194], то в О.Забужко несвобода нації – результат багатовікового рабства, а отже, стан, до якого звикають, який змінює не лише характер людини, а й психологію цілого народу, стає його ментальною характеристикою (“...це успадковується”[64, 59]), і тому навіть з настанням так довго очікуваної свободи народ не може позбавитись від психології раба. Тому лейтмотивом крізь усю книгу звучать слова: “*В рабстві народ вироджується*”, – і врешті вже не так важливо, що є тією зовнішньою детермінуючою, тоталітарною силою, котра поневолює його, бо “*у кров утрушена залежність*”.

Інші українські комплекси, про які йдеться в романі, є результатами цього “генетично закладеного рабства”. Це, по-перше, “сублімовано-викривлене” уявлення про національні чесноти: “*Все, що українці здатні про себе повідати,*

- то як, і скільки, і на який спосіб їх били...”[64, 84]. Ба більше, той “битий народ” “примудряється співати, ну скажімо, думу про безталанних невільників, і тим – усправедлилює свою принижену позу, бо мистецтво ... завжди всправедлилює ... життя, котре його породило”[64, 85]. Інший комплекс – відчуття “вкраїнської приреченості на небуття”[64, 32] як наслідок “безвір’я у власне “можу”[64, 24], наслідок “безнадійної неприналежності” “до нервової мережі, що рясно оповиває планету...”[64, 39], української відособленості від отого “вовчого гону за життям”[64, 39], яке дає надію на силу й непровінційність нації, надію на інший, окрім досі єдино можливого “українського вибору” – “між небуттям і буттям, яке вбиває”[64, 40].

Корінням названих комплексів, на думку героїні (гадаємо, так само й авторки), є більш ваговитий і визначальний комплекс ураженої психологією раба нації – всепроникний, повсюдний страх, який з дитинства, ледь не з молоком матері, входить у людину, вчить її нещирості, відбиває охоту до самоствердження, калічить душу: “Страх починався рано. Страх передавався у спадок – боятись належало всіх чужих...”[64, 103]. Тут уже йдеться про конкретний відтинок української історії і людину в ньому, про її відчуття підвладності “непоборному метафізичному злу, де від вас ні чорта не залежить...”[64, 82]. Не лише пересічні представники народу, а й українська інтелігенція виявляється інфікованою страхом і безсилою хоча би щось вдіяти під тиском тоталітарного гніту, а отже, однаково zdeформованою, бо ж українська історія й подосі – “льох”, “де ядушно смерділо напіврозкладеними талантами, догниваючими в безруху життями, пріллю і цвіллю, невмитим сопухом марних зусиль...”[64, 53]; а спільнота, що зветься українською інтелігенцією, – “горсточка, й та розпорошена: вимираючий вид, повигиблі клани...”[64, 60].

Тим-то і здивована героїня, зустрівши українського чоловіка-інтелігента (“Вперше-бо мала до діла з мужчиною-переможцем”[64, 53]), чоловіка, якого

“вів власний, ні на що не вважаючий інстинкт дару”[64, 53] і який у своїй творчості болів єдиним “божевільним страхом” – страхом “не збутись”[64, 53]; а те, що робив, робив ліпше за неї – “глибше, потужніше..., просто безстрашніше”[64, 43]. Але творчістю свобода героя обмежується, бо в іншому – власне, в коханні – він не може бути настільки ж сильним і безстрашним. Стаючи переможцем у неперервній боротьбі зі страхом “бути незреалізованим” – як чоловік, як митець, - герой переносить таку ж модель поведінки й на стосунки з коханою жінкою, на що вона не може не відповісти: “...Мені не перемагати треба, а – любити, любити, розумієш ти?!” [64, 38]. Саме цього боїться герой, тому-то кохання його “мишачі виходять: невеличкі такі”[64, 41], адже “в що сам не провалюєшся на безбач, з головою, - ніколи твоїм не стане”[64, 41].

Страх “провалитися на безбач” – те, що призводить до духовної слабкості й героя Т.Конвіцького. Лише в останні години свого “мишачого” життя – як у стосунках із жінками (мав бо ціле “gruzowisko miłości albo miłostek...” [220, 214], так і в творчості – герой “Малого апокаліпсису” знаходить любов, котра здається йому істиною, любов як реванш за нереалізовані потенції, за в цілому безпросвітно-нище життя. І що на це герой-розповідач? “Ładne mi “nic się nie stało”.

Stało się fatalnie. ...Może wskoczyć do mysiej dziury?..”[220, 215]. Отже, герой Т.Конвіцького так само, як і герой роману О.Забужко, боїться сильного почуття і тому не може вийти за межі власної неволі.

Ще однією, спільною у творах досліджуваних українського та польського прозаїків, є тема свободи/несвободи письменника як його іманентного стану. Слабкість і страх героя протистояти абсурдному світові у Т.Конвіцького породжує “вільного імпотента”, бездіяльну “посередність”, здатну лише відсторонено філософствувати з приводу “własnych, hormonalnych” і “ogólnych, powszechnych” “rozpaczej i niespełnienij”[220, 194]. Героїню О.Забужко аж ніяк не можна звинуватити у споглядальному філософствуванні. Рух і дія – її

нормальний стан. Страх як перед світом, так і перед смертю їй невідомий. Героїня постійно ніби приміряє цей стан до себе, але не знаходить його в душі: “...Того страху – манливого й темного, заворожливо-притягального захвату згуби ... нема в мені”[64, 22]. Проте їй відомий інший страх – страх сили власного творчого дару: “Господи, я боюсь. Я ніколи досі не боялась посправжньому – не зовнішніх обставин (то пусте, з них-бо завше можна якось вибабратися), а себе самої. Я боюсь ввірятися власному хисту. Я більше не вірю, що він – у Твоїй руці”[64, 64].

Так у романі О.Забужко виникає мотив екзистенційної свободи як можливості привносити у світ власну свідомість – “буття-для-себе”, яке, за Ж.П.Сартром, є чистою можливістю і яка унеможлиблює вибір між свободою чи несвободою (“Ми приречені на свободу”[161, 493]). Цей стан для героїні “Польових досліджень з українського сексу” – і благо, і кара: він – вимріяна незалежність від тотального абсурду, але й – самотність і страшний дар: “...Всі ми тут самотні, вільні й самотні, це прекрасно – творити собі життя саморуч, це страшно – творити собі життя саморуч...”[64, 77]. Проте людина виявляється обмеженою у нібито вільному виборі бути автором, творцем власного життя. “Авторське право” творити (і творитися), всупереч свободі вибору, скуте вищою волею, і тому героїня, попри свій потужний і “безстрашний” дар, змушена розмежовувати те, “що ми дійсно можемо, а до чого нам зась”, бо “хотіти бути автором – творити – зазіхнути на виключну прерогативу Бога”[64, 99]. Людство, на думку героїні, не лише не в змозі досягнути “первісного генерального плану”, але й за останні кілька століть усе далі від нього відходить, тому єдино можливий “допуск” до цього плану – “індивідуальний”[64, 100]. Проте наскільки людина готова бути причетною до нього, залежить лише від сили її бажання не бути інфікованою страхом, бо “рабство є інфікованість страхом. А страх убиває любов. А без любови – і діти, і вірші, й картини – все робиться вагітне смертю”[64, 112]. Саме до

такого висновку приходять героїня-розповідачка “Польових досліджень з українського сексу”.

Загалом жінка у прозі О.Забужко – та *terra incognita*, яка володіє великою, ніким (і нею самою) до решти не пізнаною потенцією: “Жінка складніша, розгалуженіша, менш znana з культури, адже довгі століття не мала права голосу...”[з інтерв’ю з письменницею, див.: 65]. Недарма героїні О.Забужко – сильні особистості, здатні будувати своє життя, обдаровані розкішшю робити вибір, відмежовуватися від абсурду буття, творячи власний світ. Саме ця ознака відрізняє її героїнь від більшості персонажів Л.Петрушевської, доконечно детермінованих побутом, обставинами, стереотипами суспільного мислення. Проте які межі цієї сили? Чи є жінка в О.Забужко достатньо сильною не лише для того, аби протистояти детермінуючому оточенню, зберігаючи власну автентичність, а й для перемоги над тими-таки стереотипами суспільного мислення стосовно неї самої?

Як слабкі героїні Л.Петрушевської, так і сильні О.Забужко не в змозі подолати межі стереотипу: перші – у власній свідомості, другі – у колективній, де вони виступають у ролі об’єкта. Так, героїня повісті “Я, Мілена”, ведуча досить успішного жіночого телешоу, виявляється переможеною у своїх прагненнях бути собою як у роботі, так і в особистому житті. Вульгарно натуралізований двійник, який її підміняє, більше влаштовує глядачів, колег, чоловіка – він є зрозумілим, звичним і бажаним. Героїня залишається самотньою і незатребуваною у своїх, хай іронічно окреслених авторкою, романтизованих намаганнях служити на благо українського суспільства і мати сім’ю, що трималася б на міцнішому, аніж лише чуттєвість (досить поширений суспільний стереотип) ґрунті. Як слушно зауважує Н.Зборовська, екзистенційний смисл жіночого існування в повісті “Я, Мілена” “зводиться до ніщоти, абсолютної неспроможності звільнитися з цивілізаційної в’язниці”[69, 131].

Отже, жінка у прозі О.Забужко, попри вагомий творчий потенціал і здатність робити самостійний вибір, не може вийти за межі абсурду суспільних догм і стереотипів, а тому всі її спроби самореалізуватися в такому суспільстві приречені на поразку.

Основні екзистенційні проблеми, що виникають у творчості аналізованих польського, російського та українського прозаїків, – проблема абсурдності світу, проблема свободи/несвободи героя в умовах тотального абсурду, проблема його вільного вибору, проблеми страху і смерті. На прикладі різних за соціальним статусом, статевою приналежністю, рівнем інтелектуальної спроможності, сили волі героїв Т.Конвіцький, Л.Петрушевська та О.Забужко досліджують сенс людини як самоцінної істоти в її стосунку до безглузлого детермінуючого світу.

Л.Петрушевська, описуючи абсурд буття героїв, показує неможливість персонажів дійти зусиллям волі до рівня “екзистенційних героїв”. Вона відходить від започаткованої ще О.Пушкіним потужної російської літературної традиції зображення самотнього рефлексуючого героя. Письменницю більше цікавлять звичайні, пересічні “маленькі люди” – ті, чиє ім’я – легіон і чиї істоти губляться і втрачають самоцінність на неозорих російських просторах, бо, по суті, залишаються відмежованими від причетності до руху життя (в описаному авторкою світі сила і рух є десь далеко, але вони ніяк не стосуються її безхарактерних героїв). За Л.Петрушевською, якщо не вибір, то принаймні надія на вибір може виникнути, коли людина застосує свою приспану силу і волю. Врешті, слабких, немислячих героїв Л.Петрушевської швидше може вивести з анабіотичного стану сила інстинкту, непереборна жага до життя чи жага добра.

Інша справа – “мислячі”, рефлексуючі герої Т.Конвіцького та О.Забужко. Вибір таких героїв у сучасній польській та українській літературах теж умотивований. У них, по-перше, гостро звучить проблема національної самоідентичності та самоствердження, з огляду на історичні обставини

несвободи націй; по-друге, “інтелектуальні” традиції в українській та польській літературах були менш потужні, ніж у російській, і тому тема героя-інтелектуала є досі актуальною. Через те самореалізація героя-інтелектуала в умовах абсурдного суспільного буття – проблема, що найперше цікавить і Т.Конвіцького, і О.Забужко.

Як герой першого, так і героїні другої здатні вивищитися над безглуздям світу, спроможні зробити свій вибір. Проте головний персонаж “Малого апокаліпсису”, відмежовуючись від суспільства, не може залишатися мужнім у своєму виборі, послідовним у реалізації своєї волі і тому, попри видиму свободу від безглузлого ладу, залишається рабом обставин та всероз’їдаючої буденності. Така людина однаково, на думку Т.Конвіцького, не може бути вільною в абсурдному світі.

Слабку, немужню людину рефлексія гальмує, бо спричиняє страх. Але навіть відсутність страху, жага життя, сила і воля не можуть побороти безглуздя світу. До такого висновку приходять О.Забужко, чії героїні, будучи мужніми і послідовними у своєму прагненні протистояти абсурду, так само залишаються безсилимими змінити алогічні суспільні стереотипи, які часто переходять у колективне несвідоме (насамперед комплекси національної та жіночої несамодостатності).

Екзистенціалізм виходить з неможливості змінити абсурдний світ людиною, яка, попри це, повинна постійно діяти з метою реалізації свободи волі. Саме такою є позиція ліричної героїні “Польових досліджень з українського сексу” О.Забужко, яка, подібно Сізіфові А.Камю, приречена діяти всупереч безглуздю оточення, бунтуючи проти нього, і *contra spem spero* (згадаймо її останнє двозначне “Хай!” у фіналі роману) наповнювати своє життя змістом.

2.2.Норма і межа людини: постмодерне вирішення (Вен.Єрофєєв, Ю.Іздрик, Є.Пільх)

Порушуючи означену проблему, передусім окреслимо зміст понять, винесених у назву підрозділу. У “Новому тлумачному словнику української мови” читаємо: “Норма ... – звичайний, узаконений, загальноприйнятий, обов’язковий порядок, стан і т. ін.; правило; стандарти”[141, 891]; “Межа ... – допустима норма чогось дозволеного; край, кінець, грань, ліміт, рамки, поріг”[141, 601]. Виходячи з цитованих визначень (як, урешті, й за логікою речей), продовжуємо міркування: норма – поняття нестале, змінюване – внаслідок переходу в іншу якість певних загальноприйнятих правил і стандартів, домінуючих у ту чи іншу епоху, в тому чи іншому суспільстві. Зміна ж суспільно-культурних стандартів і правил (в результаті чого, власне, і відбувається перехід від однієї до іншої якості, стану) супроводжується “переступанням” допустимих норм, меж. Цей процес безперервно відбувається в усіх сферах людського буття. Проте об’єктом нашого зацікавлення є значно вужча проблема – психологічний аспект межі й норми людини, що завжди певним чином відбивається в конкретному літературному творі й на конкретному літературному героєві у відповідності до епохи, в яку цей твір (герой) був створений. Серед критеріїв “нормального” людського існування й розвитку в сучасній психології найчастіше вказуються такі: відсутність яскраво окресленої патології (якщо не хворий, то здоровий), статистичні показники (якщо “як усі”, то нормальний), адаптивні якості (людина нормальна, якщо добре пристосована), вимоги культури (людина нормальна, коли виконує всі її приписи), ідеальні взірці (норма особистості як атрибут визначних, творчих представників людства) і под.[див. детальніше про це: 26, 18]. Проте, з огляду на загальноприйняте уявлення про сучасну людину, кожна з перерахованих характеристик, як і їх сукупність, не може бути вичерпною в уявленні про психологічну норму і межу. Адже, по-перше, зрима, оприявлена відсутність патології аж ніяк не може свідчити про

нормальне внутрішнє психічне життя; по-друге, визначення “як усі”, з одного боку, не може (знову-таки з погляду людини, яка пережила хоча б радянську “урівніловку”) бути ознакою норми у світі, де чим далі, тим більше (і це розглядається як ознака прогресу) цінується індивідуальність; по-третє, пристосованість особи до певних суспільних приписів, орієнтацій і цінностей радше вказує на її конформізм, аніж на норму; по-четверте, приписи культури можуть бути й деструктивними (особливо це відбувається на зламі культурних епох, коли нове часто утверджується за рахунок категоричного заперечення й відкидання традиційного, звичного, яке перестає відповідати вимогам часу), що дезорієнтує особистість в її уявленні про норму; по-п’яте, апеляція до ідеальних взірців – творчих представників людства – як до уособлення норми дискредитована ще від часів знаменитої книги Ч.Ломброзо “Геніальність і божевілля”, а досить ексцентрична поведінка визначних представників людства (згадаймо хоча б А.Рембо, О.Вайльда, С.Далі тощо) так само, з точки зору традиційно-міщанської, не може бути названа нормою. Нестійкість норми і, відповідно, розмитість її меж – закономірний підсумок ХХ століття, коли цінності змінювалися ледь не блискавично, а самі межі (в різних галузях людської діяльності) розширювалися в геометричній прогресії.

Уся епоха Декадансу проходить під знаком ідей мислителів, які відкидають усталене уявлення про норму людини: психоаналіз З.Фройда, постулюючи наявність в структурі особистості підсвідомого, звільняє простір для тлумачення її суб’єктивності: теза Ф.Ніцше про смерть Бога, накладаючись на “відкриття” Ф.Достоевського, за яким “якщо Бога нема, то все можна”, спричиняє виникнення “позаетичного” мистецтва, тобто мистецтва, в якому відсутні етичні настанови.

У художній літературі модернізму продовжуються аналогічні тенденції, більше того, “ненормальне” (з точки зору “здорової психіки”) зі сфери етичності/замовчування переходить тут у норму, виставляється напоказ, детабується, стає **фактом культури, унормовується**. Звичайно, спрацьовує

не лише модерністський принцип ефекту новизни. Тут – весь “модерністський комплекс”. По-перше, уявлення про “людину творящу” як таку, що має в основі своєї діяльності раціонально-еволютивні інтенції, – дискредитоване. По-друге, та-таки людина виявляється розгубленою перед ваготою “вічних” питань на тлі “безумств епохи”, так само розгублена вона перед конкретними реаліями життя – досить прозаїчними і такими, що повсюдно порушують загальноприйняте уявлення про норму. По-третє, відбувається зміна акцентів у баченні функції художньої літератури. Домодерністська література оцінювала світ і людину з перспективи ідеалу – чи суспільного, чи індивідуального. Категорично відкидаючи суспільний ідеал, модернізм не вивисує й ідеал особистісний. Часто, навпаки, він показує не ієрархізований нормами та ідеалами суб’єктивний світ. Услід за цитованою вже О.Забужко стверджуємо: “Мистецтво ... завжди всправедливилює ... життя, котре його породило” [64, 85]. Тобто, узаконюючи ненормальне з точки зору домодерних культур, модернізм формує нову норму, постулює значне, не бачене досі розширення її меж. Проте наскільки б не були розмитими межі норми в модернізмі, в постмодернізмі вони часто взагалі перестають існувати, чи, точніше, *межовий стан стає нормою*.

У культурі постмодернізму спостерігаємо значне підвищення інтересу до тілесності людини в її граничних проявах, оскільки в цю епоху, як зазначає російський культуролог П.Кузнєцов, “слабке і тлінне тіло, презирливо третируване в історії думки, виявляється єдиною істинною реальністю в примарному світі позірностей і симулякрів”, а “тілесність стає центральним сюжетом посткласичного філософствування” [98, 224]. Підтвердженням цієї тези можуть служити хоча б філософські праці таких класиків епохи постмодерну, як Батай, Бланшо, Дельоз, Гваттарі та ін. Так само спостерігаємо в мислителів постсучасності особливий інтерес до різних психічних аномалій та проміжних між аномалією і душевним здоров’ям психічних станів (уже названі Дельоз, Гваттарі, М.Фуко, Ц.Тодоров та ін.).

Аналогічні тенденції поширюються і в художній літературі постмодернізму. Межа свідомості, психічної норми, межа соціуму, часопросторова межа – тло, на якому функціонує переважна більшість постмодерних персонажів. Маргінальне, що перебирає на себе ознаки типового і стає нормою, – є, на нашу думку, головною характеристикою персонажів Вен.Єрофєєва (Росія), Ю.Іздрика (Україна) та Є.Пільха (Польща). Для аналізу візьмемо найбільш резонансні твори вказаних авторів – відповідно, “Москва – Петушки”, “Воцтек” та “Монолог із нори”(“Monolog z listej jamy”), оскільки саме в них зустрічаємо найбільш показовий у руслі визначеної нами теми матеріал.

З точки зору традиційної психіатрії, автори у вказаних творах репрезентують найбільш поширені типи з яскраво вираженою девіантною поведінкою. Так, герой поеми Вен. Єрофєєва “Москва – Петушки” Венічка є репрезентантом так званої алкогольної адиктивної поведінки; герой Іздрика – психогенного розладу, ускладненого неврозом через нещасливе кохання; герой Є.Пільха характеризується слабко вираженою аутичною поведінкою з соціофобними елементами. Кожне з цих відхилень вважається у психіатрії не яскравим виявом психопатології, а деструктивним варіантом поведінки й мислення, межовим психічним станом, що, з одного боку, “свідчить про соціальне неблагополуччя в суспільстві”, а з іншого – “відображає виникнення нового соціального мислення, нових соціальних стереотипів поведінки людей” [91, 3].

Проте звернімося безпосередньо до творів, герої яких представляють розширення уявлень про норму й межу в царині психології.

Головний герой (він-таки – розповідач) єрофєєвської поеми “Москва – Петушки”, як відомо, – алкоголік, тобто особа, психологічно залежна від алкоголю, з цілим комплексом притаманних цьому захворюванню ознак (знижена здатність переносити труднощі щоденного життя, зовнішня соціабельність у поєднанні зі страхом перед стійкими соціальними

контактами, тривожність, залежність і т. д. [див. докладно про це: 91, 55-56]. Справді, кількість випитого героєм у часопросторі поеми важко підрахувати. Його безпросвітне п'янство – те, що одразу кидається у вічі читачам. При більш уважному, критичному погляді на твір постать головного героя набуває іншого забарвлення. Саме цю його властивість вдало відзначила О.Седакова [163, 264], а потім остаточно сформулював М.Липовецький [109, 215-216] – йдеться про юродство Венічки.

Дійсно, традиція юродствування є досить відчутною в поемі. Доказом цьому слугують мотиви “священного безумства”, балансування героя “на межі між смішним і серйозним”, що уособлює собою “трагічний варіант сміхового світу” [див.: 109, 216].

Загалом погодимося з цією думкою в аспекті, що стосується сюжетно-композиційної і жанрової подібності поеми до житій юродивих. Проте беззаперечне ототожнення героя з традицією юродствування (на чому наголошує російська критика) видається нам не зовсім правомірним. Зовні поведінка Венічки дійсно нагадує означений феномен, але вона спровокована зовсім іншою (відмінною від коренів юродствування) мотивацією. Тобто різні причини викликають до життя різні цілепокладання, хай і шляхи до здійснення зовні дуже подібні. Пояснимо цю думку.

У чи не єдиній і на сьогодні світській, неагіографічній праці, присвяченій зокрема темі російського юродства як феномену – “Сміх у Давній Русі” Дм. Лихачова, О.Панченка, Н.Понирко (1984) – звернено увагу на такі сутнісні ознаки цього явища: “У житейському уявленні юродство неодмінно пов’язане з душевним чи тілесним убозтвом. Це – помилка” [115, 73]; юродство – “це аскетичне самоприниження, удаване безумство” [115, 79]; “юродивий наодинці з собою не юродствує” [115, 81]; “на людях юродивий одягає машкару божевілля, “глумиться”, як блазень” [115, 82]; “юродивий – ...самовільний дурник, який приховує під маскою глупства святість і мудрість” [115, 127]; “класичний юродивий – це самітник, що протестує” [115,

132] проти “благополучного, тілесного, бездуховного світу” [115, 118]. Агіографічний юродивий (а не убогий дурник, цілісний, але неглибокий у своїй простоті) – тип з різко амбівалентною поведінкою, контрастність якої є наслідком свідомого цілепокладання – виклику світові, де має місце і голосний, епатажний докір, і мовчазний протест проти впорядкованого, благополучного, а тому грішного життя.

Головний герой поеми “Москва – Петушки” не такий. Підкреслена М.Липовецьким цілісність характеру героя [111, 161] поширюється радше не на його світоглядну позицію, як в агіографічних юродивих, амбівалентна поведінка котрих є результатом свідомого цілепокладання (“Христа ради!”), а на вчинки, вмотивовані, так би мовити, внутрішньою організацією життя героя.

Внутрішня організація життя, притаманна героєві, стане більш зрозумілою, коли звернутися до постаті його протагоніста – власне, автора поеми. Звичайно, автор завжди більшою чи меншою мірою присутній у власному тексті (насамперед, як уже зазначалося, це стосується романтичного типу творчості, зразком якого можна вважати аналізований твір). Проте у випадку з поемою Вен. Єрофєєва усе дещо складніше. Авторська присутність у поемі має не перманентно-алюзивний характер, а зриму, буквально тілесну наявність (автобіографічний фактаж поеми очевидний так само, як і уособлення в образі головного героя вагової частини авторського “я”). У спогадах О.Сєдакової про Вен. Єрофєєва читаємо: “Себе він якось назвав “найпокірнішим створінням Божим”, “коли він був довго тверезим, поруч із ним неможливо було відчувати власної грубості: контраст був вражаючий” [138, 99]; “Венічка назвав свою поведінку – *“симулювать вменяемость”*” [138, 102]. Тонке відчуття не побуту, але буття, якась особлива надделікатність, природне, ніким не виховане смирення – таким, на думку його близьких, був Вен. Єрофєєв. Саме таким бачиться нам і його герой, “юродива” поведінка якого – спосіб “вписатися” в чужий йому світ: “...я

болен душой, но не подаю и вида. <...>. С тех пор, как я помню себя, я только и делаю, что симулирую душевное здоровье, каждый миг, и на это расходую все (все без остатка) и умственные, и физические, и какие угодно силы. <...>. ...Всё, что повседневно вас занимает, - мне бесконечно посторонне. Да. А о том, что меня занимает, - об этом никогда и никому не скажу ни слова” [59, 50]. Героева “інакшість” є мотивом, що проступає крізь усю поему, проте найбільш зримо виявляє себе в епізоді, описаному в розділах “Карачарово – Чухлинка” і “Чухлинка – Кусково”: герой опиняється за межами невеликого колективу, членом якого він був, через своє невміння бути “як усі” (вживати алкоголь “з усіма”, справляти фізіологічні потреби й под.). Тому Венічка й говорить: “Мне очень вредит моя деликатность...<...>. Скорее так: скорее это не деликатность, а просто я безгранично расширил сферу интимного – сколько раз это губило меня...” [59, 28-29]. І далі: “Я знаю многие замыслы Бога, но для чего он вложил в меня столько целомудрия, я до сих пор не знаю. А это целомудрие – самое смешное! – это целомудрие толковалось так наизусть, что мне отказывали в самой элементарной воспитанности” [59, 33]. Інакшість героя, несвідома “інтимізація” свого життя призводить до такої оцінки, даної йому одним із товаришів: “С такими позорными взглядами ты вечно будешь одиноким и несчастным” [59, 33].

Звідси – й мотивація безпробудного п’янства. Це єдиний знайдений Венічкою засіб переносити ваготу нестерпно неделікатного, грубого світу. П’янство створює ілюзію приєднання до оточення, хай у блазенському, нетверезому вигляді, – так само, як і (з протилежного боку) надає безкінечним проблемам відчуття відносності, творить ефект звільнення від гіпнотичної дії соціальних інститутів.

Але серце героя не може бути втішене таким станом: алкоголь не втамовує біль Венічки до решти. І тому один із основних мотивів поеми – мотив нудоти, не фізіологічної – від процесу пиття, а натомість екзистенційної нудоти (порівняймо з романом Ж.-П. Сартра) – від

нестравності буття. Герой, втрапивши в “тюрму тривання”, щомиті носить у собі “горчайшее месиво”, найбільші складові якого – скорбота і страх: “...У других это случается, если... самое необходимое существо на свете вдруг умрёт. Но у меня-то ведь это вечно! – хоть это поймите. <...>. Я знаю лучше, чем вы, что “мировая скорбь” – не фикция, пущенная в оборот старыми литераторами, потому что я сам ношу её в себе и знаю, что это такое...” [59, 51].

Саме через цю всесвітню скорботу, найсильніше героєве почуття, балансування на межі між власним “я” і “світом” виходить напівбіснувате, скорчено-судомне. Звідси – й утрата ним орієнтації у часопросторі: Венічка у фіналі поеми знаходиться в Москві, біля Кремля (до якого ніколи раніше не міг втрапити), хоч їхав у Петушки; так само він дезорієнтований і в часі.

Смерть героя у фіналі поеми – результат неможливості стати свідомісним маргіналом і натомість наслідок втрапляння в суспільне маргінальне середовище. Венічка чітко це усвідомлює: “Я очень скоро умру, ... умру, так и не приняв этого мира...<...>. Ибо жизнь человеческая не есть ли минутное окосение души? И затмение души тоже. Мы все как бы пьяны, только каждый по-своему, один выпил больше, другой меньше. И на кого как действует: один смеётся в глаза этому миру, а другой плачет на груди этого мира.<...>. Я, вкусивший в этом мире столько, что теряю счёт и последовательность, – я трезвее всех в этом мире; на меня просто туго действует...” [59, 187-188].

Отже, кожен - на межі, кожен балансує між “я” і “світом”, рятуючись алкоголем, ілюзіями чи іншим дурманом. Лишень коли більшості це вдається зробити краще чи гірше, одиницям, як-от героєві “Москви – Петушків”, – ні. Саме до такого висновку підводить читача Вен.Єрофєєв, автор поеми, яку не випадково назвав у посвяті Вад. Тихонову “трагічними листами”.

Проте є в житті Венічки та “земля обітована”, яка притягує його звідусюди, бо там – героєві “спасіння й радість”: “Петушки – это место, где

не умолкают птицы ни днём, ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин. Первородный грех, - может, он и был, - там никого не тяготит. Там даже у тех, кто не просыхает по неделям, взгляд бездонен и ясен...” [59, 46]. Петушки – місце, де щотижня зустрічає неприкаяного від блукання чужим світом Венічку “*эта любимейшая из потаскух, эта белобрысая дьяволица*” [59, 46]. Тому Петушки для Венічки водночас і джерело очищення (“*Там, за Петушками ... распускается мой младенец, самый пухлый и самый кроткий из всех младенцев*” [59, 47]), і джерело гріховності в образі жінки “*с глазами белого цвета*”, яка сприймається героєм не чуттєво (в силу своєї гріховності), а натомість екстатично-просвітлено, і шлях до неї (як і в Петушки загалом) асоційований у свідомості Венічки зі шляхом до Краси-Добра-Гармонії.

Кохана жінка в “Москві - Петушках” – один із атрибутів жаданого, частина Раю. Це – об’єкт, з яким асоційоване цілісно-гармонійне, немаргінальне буття. Кохання для героя Вен. Єрофєєва – стан, який рятує від балансування між “я” і “світом” (позаяк виключає необхідність цього балансування). Тому у фіналі поеми алкоголь (як засіб примирення з цим світом) стає одночасно перешкодою на шляху до любові, яка, тендітна й неділима, не може співіснувати з грубим буттям, не може бути маргінальною. Таким чином, любов у Вен. Єрофєєва – стан жадання, ознака психічної гармонії та відсутності свідомісного маргінесу.

Зовсім інша справа – кохання в художньому світі сучасного українського письменника Ю.Іздрика, чий Воцтек, головний персонаж одноіменного твору (1997), після своєї історії кохання втрапляє до палати божевільні.

У героїв Вен. Єрофєєва та Ю.Іздрика багато спільного. Обидва більшою чи меншою мірою – як фактографічно, так і суб’єктивно – є відбиттям авторів-протагоністів. Вони приблизно одного віку (обидвом – ледь за тридцять), однаково їх можна назвати інтелектуальними героями, що

опиняються на суспільному маргінесі (якщо причина у першого – алкоголізм, то другий стає мешканцем божевільні після невдалої спроби стати “новим Месією” – так само з “алкогольним забарвленням”. Обидва герої болісно переживають ентропію інтимності в сучасному світі. Лише коли єрофеевський Венічка безмежно розширює сферу інтимного, то Воцек потерпає від експансії довкілля в цю зону і по-месіанськи виголошує: “... *цей світ позбавлено інтимності*” [75, 65] (ймовірно, спостерігаємо випадок безпосереднього цитування Іздриком Вен. Єрофеева). Обидва герої, як водиться, не почуті оточенням, обидва самотні. Свята радість від усвідомлення власного шляху як духовного очищення так само об’єднує героїв, лише коли у Венічки те усвідомлення питома, автентичне, то Воцєкова радість – “*це стан, до якого дозволяється наблизитися тільки після того, як спізнаєш страх, смиренність, покуту і відчай*” [75, 66].

Справді, спільного в мотивації діяльності героїв, у причинах їх суспільної маргінальності багато. Проте внутрішнє переживання ними цього стану різне. На відміну від Венічки, який, попри власну “світову скорботу”, знає місцезнаходження своєї землі обітованої (Петушків) і йде до нього (інша справа, що дійти туди не вдається), герой Іздрика не сподівається на Рай земний. У “Воцєку”, в “нічній” його частині, як і в “Москві – Петушках”, виникає мотив раю. Проте, як наголошує Л.Стефанівська, цей рай – “абсурдний сон про веслярські перегони, в яких Воцек з самого початку “приречений на поразку, а може, і на загибель”, і котрому “як завжди” дістається вутлий і дірявий човен, а замість тренуватись у веслуванні, як інші, наш Воцек вчиться “утримуватись на поверхні і вичерпувати воду швидше, ніж вона набирається” [176, 103-104]. Такий “рай” – усе, на що може претендувати Воцек. Тут він гранично самотній. І знову не так, як Венічка, котрий знає “смак” Петушків. Навіть рай поєднання з коханою – тимчасовий, а отже, не довершений. Та й не в коханні справа: воно є лише каталізатором процесу відчуження тих-таки “я” і “світу”, бо навіть найпотужніше людське

почуття виявляється недосконалим, неспроможним порятувати героя від самоти. Непереборне, хворобливе бажання героя щомиті бути поруч з коханою (*“Бути з тобою. Бути з тобою. Бути.”* [75, 83]) нездійсненне: своїми діями і прагненнями він обмежує елементарні вияви свободи вибору героїні А. Усвідомивши це, Воцтек, по суті, сам ініціює розрив. Але стерти зі своєї пам’яті А. не в змозі. Більше того, біль невтоленого кохання вводить героя у стан граничної напруги, гіпертрофує і без того притаманне йому “самокопання”.

Річ у тім, що, з точки зору психологічної, Воцтек є так званою акцентуваною особистістю шизоїдного типу – замкнено-дивакуватою особою, що прагне насамперед філософсько-символічної гармонії, чиєму мисленню притаманні абстрактна відірваність від живого життя, нездатність у русі свідомості опиратися на реальні факти. Люди такого типу схильні до конфліктів із самими собою через те, що “не вписуються” в середовище навіть близьких їм людей. У героя “Воцтека” є весь набір вказаних характеристик, які в оповіді нанизуються одна на іншу: герметична свідомість зі своїм хаотичним часопростором – світ, побудований, за словами В.Костюка, з життів літературних персонажів і досвіду власного страждання [93, 31]; нестямна відстороненість від чуттєвого зовнішнього світу, самозахист від тієї його частини, що не є коханою – *“жінкою з медвяним відтинком волосся й ім’ям спартанки”* [75, 68]; абстрактні логічні конструкції ентомологічного (розділ “Начерк ентомології”), акустичного (“Акустика”), оптичного (“І Бойль, і Маріотт”), медичного (“Різновиди болю”) характеру.

Проте найбільш нав’язливо в голові Воцтека снуються думки про межу свого “я” – насамперед тілесну, але так само й свідомісну. У цьому герой не схожий на Венічку з єрофеевської поеми, який знаходив у власній тілесності втіху: до по-раблезіанськи потужного еротизму останнього доміщується екстатично-пафосна перверсивна ідея, за якою труїти власне тіло алкоголем –

благородно, ба навіть жертовно. Венічка радо приймає свою тілесність і, як вважає за потрібне, користується нею.

Воцтек інший. Йому замало свого тіла для самоідентифікації, адже за його межами опиняється те, без чого свідомість не може нормально функціонувати, – кохана А.: *“Я ніяк не можу збагнути, як вдається тобі бути десь поза мною. Як вдається жити окремо. Мати власну волю. Бажати чогось іншого. Дихати самій.”* [75, 83]. Тому тілесність у Воцтековому розумінні – щось аморфне, невизначене. Звідси й вимучені героєві рефлексії у пошуках межі між “я” і “світом”: *“Де знаходиться шов? де межа? де кордон, котрий би відділяв і захищав тебе від не-тебе? Невже і тут відсутня дискретність і твоє перетворення, твій поступовий перехід в рухливе повітря, котре ото ти щойно вдихнув, чи в незворушний камінь, куди впираються твої коліна, є таким же плавним і непомітним, як перетікання води у воду?”* [75, 12].

Так само нечіткими, примарними є й межі героєвої свідомості. Це очевидно: тілесність, яка не обмежується біологічною оболонкою, наділена такою самою аморфною і розмитою свідомістю. Ідентифікація свідомості особи (розділ “Пошуки особи”) завершується провалом: Воцтек так і не може вияснити, що є “я” – будь-що чи *“велике неподільне й неіснуюче Ніщо”*[75, 11]. Єдиний результат, до якого приходять герой внаслідок власних пошуків, – приземлене унаочнення триєдності Бога – через єдність і тотожність свого прономіналізованого імені – “я”-“ти”-“він” (тут, імовірно, спостерігаємо ремінісценцію з поеми Вен. Єрофеева: пригадаймо епізод Веніччиного доказу буття Божого на прикладі гикавки).

Так само у “Воцтеку” розмиті межі між свідомістю героя та його тілесністю, між психічним і фізіологічним. Ба більше, “матеріалізованого” Воцтека не існує у творі, натомість є Воцтек – суб’єкт свідомості, й увесь текст ототожнюється з цією субстанцією, яка стає носієм душевного стану героя, котрий повністю розчиняється у власному болі. Врешті, єдине, через

що можна розмежувати у “Воццеку” тіло й свідомість, – фізичний біль, річ, яка позбавляє від сумнівів і свободи вибору, тобто позбавляє самої свідомості – того, що, в уявленні Воццека, є втіленням несправедності, гріховності, а отже, страждання-покути.

Таким чином, персонаж Іздрика репрезентує найрафінованішу квінтесенцію межі нормальності/божевілля у свідомості. Не знаходить він порятунку й там, де ерофеевський персонаж досить комфортно себе почуває: різні емотивно-психологічні моделі героїв по-різному проектується на їхнє ставлення до мови. Мова для Венічки – чи не єдина рідна стихія. Навіть смерть ерофеевського персонажа асоціюється саме з втратою мови, з німотою (поема завершується тим, що горло оповідача простромлюється шилом). Це закономірно. Час написання “Москви – Петушків” – 1968 рік, період зародження постмодернізму в Росії, а отже, етап дисидентського “роздягання”, “перепрочитання” зашкарублої соцреалістичної, штампованої мови і вилущування натомість свіжого, незаяложеного, тонко-делікатного слова. Звідси – Веніччина насолода від мови.

Воццеку значно важче. Для нього мова – не батьківщина, а противник – у бартівському розумінні, за яким “мова-противник – це мова, перевантажена, загромаджена знаками, зношена в безлічі розбіжних історій, ... це той надмір мови, який виганяє оповідача з власного “я”, ... якому в кінцевому результаті підпорядковуються всі “історії”, що відбуваються з нами, бо пережити щось... – означає тут-таки підшукати для власного почуття назву” [12, 142]. Саме до цього приходять Воцтек. Він усвідомлює, що мова, як і будь-які інші умовні знакові системи, може лише так само “умовно” тамувати біль, вона фальшива. Тому до переліку героєвих “ворогів” (розділ “Вороги і колаборанти”) потрапляють усі літери абетки, бо *“навіть поодинці вони становлять грізну силу. А разом вони просто непереможні”* [75, 92]. Тому “світова скорбота”, яка для Венічки була “не вигадкою старих літераторів”, у зневіреному в будь-яких мовних формулах, дезорієнтованому Воццековому світі – лише

атрибуція *“мудаків від мистецтва”*: *“Вони так носяться зі своїми “оголеними нервами” і світовою скорботою, що доводять публіку до шалу...”* [75, 46]. Тому Воццекове пекло, потойбічний світ (розділ *“Шеол”*) – не мовчання, німота, як у Венічки, а, навпаки, - акт письма, що було спонукане героєвою думкою створити *“самого-собі-автора, самого-собі-персонажа”* [75, 94], але в будь-якому випадку фальшиве через *“нікчемний бар’єр”* кожної наступної букви, кожного значка, крапки [75, 95]. Тому й героєві молитви, створені так само зі слів, кришаться, дробляться на букви, які розпадаються, і не рятують.

Мова – фальшива, отже мертва. Тіло/свідомість не має чітких меж, тому щомиті переходить у неживе. Єдине, що, за Воццеком, здатне зробити людину живою, - страх: *“Страху проси, серце моє. Страх зробить тебе живим і позбавить страху життя”* [75, 32]. Це лише одна *“знайома від народження”* Воццекова істина, яка *“означає все”*, *“дає надію”*, стає *“вірою і каяттям”* [75, 32].

Страх потребує самотності. Тому це стан, в якому Воццек воліє перебувати без коханої *“жінки з медвяним відтінком волосся й ім’ям спартанки”*. Самотність герой зводить до принципу. На його думку, живучи (бо лише страх дає надію на життя), людина а ргіогі самотня, тому вона знаходиться постійно на межі у світі культури, де, власне кажучи, й не може бути хоч якої-небудь істинної, невідносної норми.

Таким є підсумок Іздрикового *“Воццека”*. За слушною заувагою Л.Стефанівської з приводу аналізованого твору, *“могутнє почуття взаємочужості людини і світу без шансів на будь-яке поєднання дає зрозуміти, що той поетичний внутрішній монолог не містить в собі жодної обіцянки розв’язання, котре б допомогло піднятися над станом Занепаду, в якому живе людина”* [176, 105].

Безіменний герой повісті Є.Пільха *“Монолог із нори”*, як і персонажі Вен. Єрофеева та Ю.Іздрика, самотній. Проте коли Венічка майже не

рефлексує з приводу своєї – не фізичної, а екзистенційної – самотності, а Воцтек асоціює її зі стражданням, болем, то герой Є.Пільха зводить власну самотність у суворо дотримуваний припис.

Знайомство з персонажем відбувається в облаштованій ним-таки “землянці” – підвальному приміщенні багатоповерхового будинку, де раніше він жив на сьомому поверсі зі своєю сім’єю – *“atrakcyjną pod względem fizycznym żoną i ... nieudawnym synem”* [224, 15-16]. За професією мешканець нори – лікар. Проте він уже не працює за спеціальністю, бо, як сам зізнається, *“z medycyną nigdy nie miałem nic wspólnego. Cóż mogłem mieć wspólnego z medycyną, skoro sam ze sobą nie mam nic wspólnego?”* [224, 15]. Тому коли б навіть герой віддав перевагу улюбленій літературі, до якої його тягло, у ній би він – *“bez wątpienia – również niczego bym nie osiągnął”* [224, 14].

Натомість оповідач поступово спускається на постійне місце проживання в нору: спочатку дружина з сином притягали його туди напівмертвого від алкоголю кілька разів на рік, потім – значно частіше, а коли дружина кинула його, з часом оповідач остаточно переселився до нори, влаштувавши її за своїм смаком. Власне, оповідь від імені героя ведеться саме з цього приміщення. У своєрідній ремарці до оповідачевого монологу (при авторському погляді “збоку” на героя і місце його перебування) йдеться про те, що *“mieszkaniec lisiej jamy cały czas peroruje do telewizora, prowadzi dialog z telewizorem, przepija do telewizora, wadzi się z telewizorem, nawet wówczas gdy, zdawać by się mogło, mówi do Kogoś-Czegoś innego, mówi do telewizora...”* [224, 5-6]. Автор підкреслює різючу невідповідність між героєвим *“wyglądem kłozarda upadłego i wyrafinowanym, niekiedy manierycznym sposobem mówienia”* [224, 6]. Нечасті виходи героя за межі нори завершувалися, за його ж словами, “падіннями” в найрізноманітніших пивних, барах, ресторанах, після чого саме в норі відбувався процес “воскресіння”, “повернення в себе”.

Що стало поштовхом для переселення в нору? Плутано мотивуючи причини власного “підпілля”, герой вказує не стільки на абсурд ворожого

зовнішнього світу, скільки на абсурдність власної порожнечі в цьому світі, де *“pustka była wkoło i ja byłem pustką”*[224, 17]. Ідея сховку, підпілля, як і намагання його облаштувати, - єдине, що “матеріалізує” героя, дає йому *“pewne podstawy przetrwania”*[224, 21], коли після чергового “падіння” він почувається порожнім не лише свідомісно, а й тілесно. Відчуття дотику – до етажерки, дивана, холодильника (останніх “зачіпок” за життя) – повертало героя після чергових виходів з підпілля до “матеріального” стану, і його тіло *“na powrót powlekało się skórą”* [224, 18]. Герой, який *“za dużo ...nie może”*[224, 6] (тут: зробити хоч що-небудь вагоме самостійно), – повний нікчема, попри свою достатньо високу освіченість і вагомих інтелектуальний багаж. Хоч він не виставляє напоказ свого *“ostentacyjnego cierpiętnictwa”* не прагне *“epatować sztubackim poczuciem daremności życia”*, не насолоджується безнадією, демонструючи свої *“pociemniałe od niespełnienia wnętrzości”*[224, 14], але оті безнадія, песимізм і впевненість в алогічності буття прийняті героєм за незмінну основу власного існування в суспільстві. Він такий є, і нікуди від цього не подітися. Це звучить як вирок самому собі.

Сповідуючись телевізоріві, єдиному своєму слухачеві, герой веде мову про повний параліч волі, якусь хворобливу розслабленість і вічне своє чекання – подій, важливих і дріб’язкових, змін у своєму житті і житті свого народу – чекання, що не вінчається хоч якимись героєвими зусиллями, котрі б наблизили прихід бажаного. Усвідомлюючи потворність власної безликоності, герой поширює таке уявлення на всіх людей і заперечує існування скільки-небудь логічних всезагальних правил у світі поза межами свого “я”. Саме тому і йде в підпілля.

У що перетворюється людина в результаті добровільної самоізоляції та відмови від спілкування з зовнішнім світом? Коли Іздріків Воцек знаходиться на межі, то в героя Є.Пільха, на нашу думку, межа психічної норми вже перейдена, і свідомість героя, не стримувана жодними опорами, блискавично й неухильно руйнується. Герой втрачає відчуття реальності – не

лише суб'єктивної (суб'єктивна реальність Воццека так само була катастрофічно броунівською, але зовнішній світ він оцінював відносно чітко), а й об'єктивної. Беззв'язна маячня, невмотивовані страхи, раптові приступи агресії, нав'язливі ідеї (як-от існування політичної змови проти стегових артерій польського народу чи “історико-географічної” змови, внаслідок якої відступив від підніжжя Карпатських гір льодовик і под.) – ось що складає добру частину монологу оповідача. Герой розуміє, що “молох” чекання приведе його до безуму і ... чекає такого кінця – *“aż ogarnie mnie wutykająca się spod świadomej kontroli afekt”, “aż spowije mnie czarny woal szatu”* [224, 8].

Проте є в героя досить здорове, на перший погляд, уподобання – любов до російської літературної класики. Серед видатних письменників Росії герой особливо виділяє Ф.Достоевського, Вен.Єрофєєва, А.Платонова. Персонажі перших двох (оповідач “Нотаток із підпілля” і головний персонаж “Москви – Петушків”) безпосередньо впливають на спосіб життя й мислення героя Є.Пільха. Композиція “Нотаток із підпілля” Ф.Достоевського, по суті, є своєрідною матрицею, на яку накладається монолог оповідача. Його мова пересипана парафразами, цитатами й ремінісценціями з твору російського класика. З єрофєєвським героєм (як і з його автором) герой Є. Пільха вступає в діалог-полеміку: на його думку, “протриматися” в цьому світі можна лише дотримуючись “єдності місця”: *“Pozostawanie na miejscu daje gwarancję jedności miejsca. A jedność miejsca to ho, ho, to jest bardzo dużo. Zachować jedność miejsca to znaczy wiedzieć, gdzie się jest...”* [224, 21] (тут, без сумніву, – апеляція до Венічки, який втратив просторову орієнтацію, що призвело до трагічного його фіналу). З огляду на Вен. Єрофєєва звучить у Є. Пільха й тема життя як похмілля. Ведучи мову про свою нору, герой завважує: *“...czyż nie zaciszna separotka, w której można całymi latami leczyć kociokwik zwany życiem?”* [224, 17]. Мотив алкоголізму в літературі герой пропонує продовжити саме проблемою похмілля і тут-таки дає коротку класифікацію останньому, підкріплюючи свої роздуми апологією п'янства (знову спостерігаємо алюзії

на “Москву - Петушки”): *“Egzystencja jak wiadomo jest męką. Kac wzmagając mękę egzystencji mija wszakże, czyli łagodzi mękę egzystencji, ...ergo, kto pragnie ... zaznawać nieustannej poprawy samopoczucia, winien mieć permanentnego kaca”* [224, 44-45]. Як бачимо, зацікавленість героя Є.Пільха російською літературою носить вузькоспрямований характер (до речі, в “Монологі з нори” у контексті “любові до російської літератури” з’являється й “Палата № 6” А.Чехова): страждання, межові стани, психічні розлади, описані російською художньою літературою, – ось що притягує героя Є.Пільха. На нашу думку, автор тут актуалізує увагу читача на проблемі (яка так само гостро звучала в аналізованому раніше “Малому апокаліпсисі” Т.Конвіцького) комплексу меншовартості польського народу по відношенню до сильного сусіда. На прикладі досить непривабливого героя, залюбленого у відповідного характеру російську класику, автор намагався, по-перше, показати, як російські культурні стереотипи впливають на польського інтелігента, по-друге, іронічно обігруючи запозичені мотиви, відкрити простір для подолання вказаного комплексу.

Саме в контексті цієї проблеми виникає в “Монологі з нори” й мотив мови. Пригадаємо: мова була одним із рятівних кіл для Венічки, але вона вже не могла порятувати Воццека. В безіменного героя Є.Пільха взагалі відсутній той несвідомий зв’язок з рідною мовою, який дає право говорити про національну ідентичність людини. Для нього це лише спосіб передачі власних думок. Натомість герой залюблений у звучання російської мови. Здавалося б, і в цій любові немає нічого хворобливого, коли б не перверсивна форма її самовияву: щоб почути російську мову, герой за допомогою сотового телефону (ще одного, окрім телевізора, зручного засобу зв’язку оповідача із зовнішнім світом) викликає у свою нору російськомовних повій з агентства “Дозвілля”. Він одразу оговорює: *“Źadnego tańczenia nago przy wtórze nieśmiertelnych strof Włodzimierza Majakowskiego. Źadnych striptizów z poematem Puszkina w zębach. Źadnego zasłaniania obszarów erogennych tomem*

nowel Iwana Bunina. Żadnego spazmatycznego wykrzykiwania w decydujących momentach finału "Nieznakomki" Błoka." [224, 36]. На заувагу І.Волгіна, Є.Пільх тут поєднує академічні посилання з культурологічним фарсом, описуючи "іронічно знижену, спровофановану, свідомо пародійну ситуацію" [29, 233].

Так само у зниженому, спровофанізованому ключі звучить у "Монологі з нори" тема кохання. Жінка, з якою герой "зав'язує головний роман свого життя", приходить у його світ через посередництво того-таки сотового телефону. Вона – польська повія, котра "*spragniona grosza postanowiła podszyc się pod mieszkanke Petersburga*" [224, 38]. Після викриття обману оповідач і Граха Петербург, як він її назвав, мали б розлучитися назавжди, але зустрічаються вдруге, і, дотримуючись сюжетної лінії "матриці" (оповідач "Нотаток із підпілля" сприяє духовному очищенню повії Лізи), герой рятує Граху, поселяючи її на майже забутому ним сьомому поверсі, де раніше жив із сім'єю. Цей "рятунок", як і в героя Ф.Достоевського, не має й відтінку альтруїстичного поривання: "*spojrzałem na nią i zrozumiałem, iż jest ona kobietą tak ekscytującą, że mógłbym tarzać się z nią po najbardziej nawet rakotwórczych wykładzinach*" [224, 41].

На відміну від Венічки, для якого навіть гріховне кохання є атрибутом святої "землі обітованої", герой Є.Пільха досить цинічний в оцінці власної сексуальності: "*Tarzaliśmy się i wyzbywaliśmy się resztek naszej duchowości i nasza duchowość, choć wstydziła się za nas, była całkowicie bezsilna*" [224, 41]. Так само на противагу Венічці, який їде до коханої, долаючи реальні чи умовні перешкоди на шляху, оповідач "Монологу з нори", за своєю давньою звичкою, чекає, коли Граха Петербург "*zstępuje z wyżyn*" сьомого поверху до нього в нору (мотив чекання героїні звучить рефреном через весь монолог).

У повісті виникає епізодична тема тілесної залежності від коханої людини. Проте це почуття, на відміну від Воццекового, не настільки гостре й тотальне, бо – суто фізіологічне: "*Seks nieudany prowadzi do zakłamania, seks*

triumfujący do uzależnienia... od cudzego ciała ...” [224, 43]. Граха, по суті, – випадкова героєва коханка, і тому після кількох місяців пристрасної закоханості, протягом яких персонажі пережили “*wszystkie stany emocjonalne ludzkości*” [224, 43], вони розійшлися. Граха перебирає на себе нову функцію стосовно оповідача – функцію “*platonicznego zaopatrzeniowca*”, приносячи йому щоразу в означений час продукти харчування. Тобто служить зручним засобом зв’язку з зовнішнім світом, як телевізор чи сотовий телефон, чи будь-які інші матеріальні речі, які приводили героя “в почуття” після його чергових “*upadków*”.

Як бачимо, роль жінки у світі оповідача “Монологу з нори”, на відміну від персонажів Вен.Єрофєєва та Ю.Іздрика, є примітивізованою. Це закономірно. Адже перед нами явно пародійний, свідомо знижений образ. Проте його самопрофанація виявляється радше не на прикладах цинічного виставляння героєм власної тілесності, скільки через відсутність домішки, так би мовити, сакральної чуттєвості. Ця тілесність не освячена, як у героя Вен.Єрофєєва, екстатичною жертівністю чи, як у Воццека, стражданням. У першому випадку треба мати мету, у другому – принаймні уміти відчувати біль. Ні тим, ні іншим герой “Монологу з нори” не наділений – хоча б тому, що, на відміну від Воццека, який все-таки шукав своє “я”, він констатує цілковиту відсутність останнього. Тому й вияви тілесності у героя дріб’язково егоїстичні. Тому читач і відчуває глибоку прірву між нею та розлогими абстрактно-логічними сентенціями оповідача – по суті, віртуальними, не прив’язаними до реальності. Тому абсурдистський сюжетний хід, за яким єдиний слухач героя повісті – телевізор, не виглядає таким уже й абсурдним, коли найбільша доля алогічної віртуальності зовнішнього світу самим-таки героєм створена.

У власному ставленні до телевізора, свого єдиного “безголосого” співрозмовника, герой підкреслює його виняткову роль. Це не просто матеріальна річ, яка служить одним із небагатьох засобів зв’язку із зовнішнім

світом. Адже, врешті, зв'язок цей односпрямований (з підпілля – назовні) і нездійснений (віртуальні телевізійні диктори, до яких звертається герой, не почують його голосу з нори). Але оповідач, який втратив реальне відчуття дійсності, не хоче помічати цього – попри те, що з великою долею самоіронії так оцінює роль телевізора у власному існуванні: “...*mój ty pogański ołtarzyku*”, “*mój ty krzewie płomienisty, który, choć płoniesz wiecznym ogniem, nie gorzejesz...*” [224, 19-20].

Тут спостерігаємо прозорі біблійні алюзії, які так само розкидані по всьому тексту “Монологу з нори”. Тема Бога і віри, яка досить помітно звучала у Вен.Єрофеева та Іздрика, так само виникає і в повісті Є.Пільха. Проте в героя, котрий констатує факт своєї порожнечі, немає й краплі віри. Натомість – лише перефразовані, легко впізнавані цитати (тут виявляється оповідачеві любов до цитування класичних літературних творів, куди втрапляє й Біблія). Тому й молитва героя (згадаймо: молитва – останній, хай і не рятівний у хронотопі твору, прихисток Іздрикового Воццека) звучить як цинічно пошматована цитата: “...*mniej więcej i tamtego chleba naszego powszedniego racz nam dać Panie. Amen...*” [224, 6], а Біблія перефразовується (у контексті творення нового світу – підпілля) таким чином: “*Jak mówi Pismo: Na początku był materac i gołe ściany unosiły się nad materacem*” [224, 203].

Герой Є.Пільха нехтує останньою нехисткою вартістю у світі, де все стало відносним. Тому він, на нашу думку, є уособленням справжньої руїни, вже не здатної самостійно вийти зі своєї “нори” – саме через відсутність віри, настільки сильної в єрофеевського героя й останньої опори у Воццека. Тому такий персонаж не може вважатися уособленням норми людини – безвідносно до певного історичного часу чи літературної епохи.

“Перелицьований” з героя Ф.Достоевського оповідач “Монологу з нори” заражений хворобою свого попередника, за яким у світі “немає нічого святого”. Як відомо, у рукописі “Нотаток із підпілля” Ф.Достоевського цензурою були зроблені купюри, і заборонені нею уривки не збереглися.

Достоевський вважав, що цензура не пропустила найважливіші думки твору, а суть їх у листі до брата він виразив так: “...Где я глумился над всем и иногда богохульствовал *для виду*, – то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа – то запрещено”[56, 553]. Героеві Є.Пільха, що навіть способом свого життя цитує російського класика, не вистачило саме цих заборонених цензурою думок.

Підсумовуючи виклад теми “Норма і межа людини в художньому світі постмодернізму” на матеріалі творів аналізованих російського, українського і польського письменників, усвідомлюємо принципову відсутність чіткого критерію оцінювання героїв у вказаному руслі. Тому в аналізі ми намагалися виходити з авторських інтенцій, які більш чи менш виявляються в кожному з досліджуваних художніх текстів, ставлячи критерієм міру авторської причетності до свого героя і його оцінку.

Спільною для всіх трьох персонажів (Венічки, Воццека і безіменного оповідача “Монологу з нори”) є їхнє перебування на маргінесі суспільного життя. Усіх їх можна назвати героями-інтелектуалами, вжитими свідомісно в корпус світової/національної культури/літератури. Кожен з них з більшою чи меншою мірою гостроти переживає власну екзистенційну несвободу, самотність і хисткість існування у світі, як і примарність самого світу. Кожен у хронотопі окремо взятого твору проходить іспит коханням, визначається у своєму ставленні до мови, кожен втрапляє в залежність від алкоголю. Ці зовнішні характеристики героїв накладаються, по-перше, на відмінні світо- й самовідчуття, по-друге, на різні типи зображення письменниками своїх героїв. Так, Венічка (“Москва – Петушки”), як уже зазначалося, – носій досить цілісного типу свідомості, він сам собі зрозумілий, для нього не існує гострої необхідності самокопання. Натомість світ, який його оточує, абсурдний, жорстокий і нелогічний. Тому Веніччина межа знаходиться (вибачте за тавтологію) поза його межами. Іздріків Воццек вже болісно переживає саме власну межу, яка йому болить як неможливість ідентифікувати й

розмежувати тілесне й свідомісне “я”. Тому цей герой перебуває у стані граничної фізичної та душевної напруги, балансує між психічною нормою і хворобою.

Як “Москва – Петушки”, так і “Воцек” репрезентують романтичний тип творчості, з усіма притаманними йому ознаками (гіпертрофований суб’єктивізм, велика міра авторської присутності в тексті й под.). Тому в аналізованих творах російського та українського письменників, де відбився їхній внутрішній досвід, автори пропонують погляд на більш чи менш видозмінене авторське “я”.

Іншим є персонаж Є.Пільха. Наявність погляду “збоку” у короткому вступі-ремарці до власне героєвого монологу різко відмежовує постать автора від постаті оповідача. Завдяки цьому кут зору на героя зміщується, а сама повість сприймається в руслі реалістичного типу творчості. Це вже не погляд на ліричне “я”, а гротескна оцінка типового явища, досить поширеного в сучасному суспільстві, – абсолютної втрати людиною стійких, несхитних орієнтирів та опор, а отже, сенсу власного існування, що призводить до руйнування свідомості, до переходу за межі психічної та душевної норми, до безуму.

2.3. Метафора зникнення персонажа в сучасній прозі: мотив деперсоналізації особи (А.Бітов, П.Гуелле, Ю.Андрухович)

Три романи, що стали об'єктом аналізу в цьому підрозділі (“Пушкінський дім” А.Бітова, “Вайзер Давідек”(“Weiser Dawidek”) П.Гуелле, “Перверзія” Ю.Андруховича) близькі за спільністю фабульного рішення, за яким головні персонажі творів тим чи іншим способом зникають незрозуміло куди, “розчиняються в повітрі” чи просто “не існують” (А.Бітов: “*Мы воссоздаём современное несуществование героя*”[21, 7]) в оповіді як явища об'єктивної реальності. Це не просто сюжетний хід, спричинений внутрішньою логікою розвитку подій у творі (чи й авторською сваволею), а досить часто застосовуваний у постмодерністській літературі прийом, її симптоматична ознака.

Ведучи мову про постмодерні корективи образу персонажа, ми звертали увагу на те, що художні твори, які належать тій чи іншій літературній епосі, відрізняються один від одного саме способом зображення персонажа. Дійсно, лише побіжно проаналізувавши образ традиційного для другої половини ХІХ століття реалістичного героя, спостерігаємо намагання авторів якомога цілісніше, повніше зобразити його в найрізноманітніших суспільно-політичних стосунках. У класицистських, сентименталістських, романтичних творах вбачаємо свідоме абстрагування від зображення певних рис особистості на догоду іншим, концептуально важливим. Так само впізнаваними є модерністські образи “демонічної істоти”, ніцшеанської нігілістичної людини, деміургічної постаті тощо з її зосередженістю передусім на творенні та сповідуванні законів власного внутрішнього світу.

Постмодерна літературна епоха також формує певні концепти творення образу героя. Найуживаніша модель постмодерного суб'єкта, яка побутує нині в художній літературі, – розгублена, загублена, розчинена в системі висловлювань про неї людина. За логікою творчого процесу, методологія побудови постмодерного персонажа включає в себе головно такі постулати:

- світ – хаотичний, людина втратила орієнтацію в ньому і виконує роль гравця у грі, правила якої невідомі, придумані не цією людиною і не на її користь;
- хаос принципово непізнаваний, і особа як випадкова його частина не може бути адекватно зрозуміла, омріяне перетворення суб'єкт-об'єктних стосунків на суб'єкт-суб'єктні між особами носить ілюзорний характер: схема “я оцінюю об'єкт згідно зі своїм баченням і світоглядом” не переходить у схему “я перебуваю з іншим суб'єктом у взаємозв'язку з метою пізнання іншого і самопізнання”;
- не розуміючи себе і світу, особа, позбавлена давно дискредитованих орієнтирів, стає амбівалентною, свідомість її роздроблюється через відсутність системотворчого осердя; інший варіант (про це йшлося в попередньому підрозділі) – межова, маргіналізована особа, яка знову-таки хворобливо переживає свою нецілісність.

Особливість постмодерністського погляду на проблему людини полягає в тому, що вона як об'єкт і суб'єкт пізнання через художню літературу зникає, розмивається, перестає бути індивідом. Це стосується всіх літературних жанрів: романних структур, публіцистики, есеїстики тощо. Образ людини в літературі перестає бути цілісним. Це або тип, визначений ще Р.Музілем як “людина без якостей”, або образ-маріонетка, або складений, сконструйований із деталей, що не зливаються в подобу цілісно-самостійного літературного характеру. Саме такими є герої названих творів.

Відомий роман сучасного російського прозаїка А.Бітова “Пушкінський дім”, який був опублікований на батьківщині автора лише на хвилі “поверненої” літератури (1987)[20], хоча закінчений ще 1971 року, викликав у критиці значний інтерес деякими примітними особливостями: ослабленістю сюжету, насиченістю тексту алюзійними та ремінісцентними мотивами,

пародійністю, а також розмитістю образу головного персонажа, якого в рецензіях визначали як “героя-конструкцію”[97, 27]¹.

Звуть його Лев Миколайович Одоєвцев. Волею автора він за освітою філолог, займається вивченням російської класичної літератури, працює в знаменитому інституті-музеї “Пушкінський дім”. Крім того, дізнаємося, що він потомок древнього княжого роду, а в сім’ї представляє вже третє покоління літературознавців. За такою біографією, точною в деталях, стоїть все-таки не конкретна особистість, а герой-симптом, існування якого в тексті зумовлене не правдоподібністю соціального й психологічного індивідуального буття, а цілою системою асоціацій в уяві читача з реальністю відповідної епохи. Автор цілеспрямовано створює таку систему, одверто-іронічно розкриваючи перед читачем свою мету: *“...ни один из них не герой и даже все они вместе - тоже не герои этого повествования, а героем становится и не человек даже, а некое явление, и не явление – абстрактная категория... потому что именно у этой категории, внутри моего сбивчивого романа, есть сюжет, а у героев, которые всё больше становятся от протекания через них одного лишь физического (не говоря об историческом) времени, «персонажами» - этого сюжета всё более не оказывается; они и сами перестают знать о себе, кто они на самом деле, да и автор не различает их, чем дальше, тем больше, а видит их уже как некие сгустки различной концентрации и стадии, всё той же категории, которая и есть герой...”*[21, 219 - 220].

Вже “першоописувач” роману Ю.Карабчієвський (таким визнав цього сам А. Бітов; перший варіант есею Ю. Карабчієвського про “Пушкінський дім” датується 1973 роком і був відомий у “самвидаві” [див.: 82, 491 - 509]) помітив нову якість образу головного героя в А. Бітова: “...він вбираючий, він

¹ При аналізі роману А. Бітова “Пушкінський дім” частково використані матеріали спільної статті автора з Н.Колошук (Особливості зображення героя в романі А. Бітова “Пушкінський дім” та тенденції постмодернізму //Науковий вісник ВДУ: Філологічні науки. – Луцьк, 1997. - №12. – С. 147 - 149).

– больовий центр, через який проходять силові лінії, що виходять від людей і подій” [82, 508].

Але Ю. Карабчієвський не зрозумів належним чином перспективу розвитку цієї якості і через те оцінив її як вияв авторського невміння справитись з матеріалом. Він вважав, що найвищої оцінки заслуговують саме ті образи, в яких найбільше типового в традиційному значенні слова, тобто пізнаваного в реальності, життєподібного і психологічно вмотивованого (колишні зеки дядя Діккенс та Модест Одоевцев тощо), тоді як образи жінок, Мітішасьєва – штучно сконструйовані, втрачають риси реальності і розмиваються під тиском авторської сваволі та романної саморефлексії. Останній висновок правильний: А.Бітов дійсно вводить своїх персонажів у роман як образи-символи, знаки, що вміщають у собі цілий комплекс асоціацій, породжених кожним авторським штрихом, починаючи, наприклад, з імен. Фаїна, Альбіна і Любаша – три іпостасі жінки в житті головного героя (*“Любимая, нелюбимая и любая...”* [21, 190]). Саме звучання цих імен для російського вуха передбачає розподіл ролей, але філологічна пам’ять підказує і деякі відтінки кожної ролі відповідно до звукової асоціації (Фаїна – зрадлива і жадана чарівниця-спокусниця, не без відтінку корисливої вульгарності – згадаймо Наїну в *“Руслані і Людмилі”* О. Пушкіна, Фаїну в *“Леді Макбет Мценського повіту”* М.Лєскова; Альбіна – екзотичне ім’я рідкісно самовідданої особи з інтелігентного кола; Любаша – простеньке, без претензій ім’я невибагливої коханки з *“простолюду”*). Мітішасьєв – варіант карамазовського чорта-спокусника, двійник головного героя і разом з тим – його протилежність, криве дзеркало, в якому герой з жахом бачить спотворені і перетлумачені мотиви власних безвідповідальних вчинків.

Щодо типовості образів колишніх зеків – *“людей, обобщённых историей”* [21, 91], то треба пам’ятати про адаптованість зору у критика 70-х років, якому ці персонажі, безумовно, нагадували численних знайомих, як і самому авторові – він зізнавався, що *“списав”* їх з реальних осіб

[див.авторські коментарі до роману: 21, 376 - 379]. Реабілітаційна кампанія періоду “відлиги” була в пам’яті шістдесятників щойно пережитим минулим, його найвагомим враженням. Життєподібність стирала “шви” в конструкції цих образів, тоді як сьогоднішньому читачеві вони кидаються в очі насамперед: тут і сюжетні “варіанти” одного і того ж образу, й умовне вмирання-воскресіння героя залежно від потреб сюжетного ходу, і заміна безпосереднього зображення авторським коментарем. А головне – система дзеркал, через яку образ подається: адже ні дядя Діккенс, ні Модест Одоєвцев не виявлені через самостійні сюжетні ходи, вчинки тощо – вони багатократно відображені у сприйманні інших героїв, контрастно чи аналогічно з уявленнями, сподіваннями, відтворені в окремі моменти свого цілком умовно-літературного існування. Льова йде на зустріч з дідом, витворивши в уяві бажаний його образ; у момент зустрічі ми бачимо діда очима Льови – через вражаючий контраст з образом уявним; далі автор коментує Льовине розчарування, показуючи, як реальний, неприйнятний образ діда міфізується, розпадається на “версії і варіанти” і т. д.

Такий шлях конструювання образів веде не до зображення типового у значенні характерно-життєподібного, а до універсалізації – найбільш показової риси як модерної, так і постмодерної літератури ХХ століття. Власне, такий шлях автор обирає цілком свідомо, іронічно свій вибір коментуючи: *“Проблема типического в литературе, на наш взгляд, была революционно перевёрнута самой историей. ... Само время столь решительно и бурно проехало по каждому отдельно взятому из общей, почти бесклассовой массы человеку, что каждый человек с мало-мальски намеченными природой чертами личности, стал т и н, в котором, по принятому выражению, как в капле воды, отразился весь мир и, как в капле моря, выразилось всё море. Тут наше рассуждение переходит уже в очень специальную проблему социальных и исторических соотношений характера и личности, приводящих к перерождению самого литературного метода*

реализма, если он только хочет оставаться реализмом... и мы себя притормаживаем” [21, 93].

Для традиційно реалістичної оповіді, до якої апелює тут автор, подібний коментар не потрібен, а в даному випадку він є засобом зчеплення, сполучення осколків реального часу, реальних образів, що, підпадаючи під закон неминучого розпаду, *“начинают двоиться, множиться и исчезать”*[21, 210]. Наскільки органічний цей процес для даного твору?

На наш погляд, розпад героя тут не данина модній літературній тенденції, не наслідування зразків європейського постмодернізму. Роман А.Бітова створений у ті часи, коли радянська імперія переживала тупиковий період своєї історії, болісну паузу на зламі епохи, наслідком якої стало усвідомлене літературою відкриття: виродився традиційний для російської класики тип інтелігента, героя часу.

Не випадково автор назвав свій твір романом-музеєм, вказавши на зв'язок тексту з історією російської літератури XIX століття: *“...таблички нас ведут, эпитафии напоминают...”*[21, 134]. Їх вибір зумовлений загальним ідейним спрямуванням роману.

Інтертекстуальні зв'язки з російською літературою в назвах розділів є спробою осмислення (переосмислення й пародіювання) історії формування і розвитку російської інтелігенції в XIX столітті. Назви розділів твору визначають етапи цього розвитку: розділ “Герой нашего времени” символізує зародження інтелігенції в надрах російської аристократії початку XIX століття; “Медный всадник” та “Бедные люди”, перероблені Бітовим в “Бедного всадника” і “Медных людей”, є символом періодів, що ознаменувалися появою так званої “маленької людини”; розділ “Что делать?” – прихід на арену історії (і літератури) різночинців і т. под.

Та автор не просто цитує і створює символи на літературно-асоціативній основі. Він постійно полемізує зі стереотипно-спрощеним розумінням і ставленням до російської інтелігенції, з хрестоматійним її образом. Оскільки

будь-який стереотип є явищем застиглим, позбавленим руху, він виявляється неактуальним для сучасності. Взяті з шкільної хрестоматії знаки-цитати, якими названі розділи в романі А. Бітова, використані з метою розвінчання стереотипів, а головне – для пародіювання паралелі російська інтелігенція XIX століття – радянська інтелігенція, яка в процесі свого формування пройшла шлях деградації (від винищення елітарної інтелігенції у 30-і рр. до формування прошарку декласованої групи людей типу Мітішатєва, що є інтелігентами лише номінально, – у 60-і).

Інтелігенція, зображена А. Бітовим, знаходиться в *“середине контраста”*, *“мертвой зоне”*, *“немоте, которая есть эпицентр смерча, тайфуна, где спокойно, откуда видит неуязвимый гений!”* [21, 258]. За авторським визначенням, *“Пушкінський дім”* – роман *“о дезориентации”* традиційного героя-інтелігента, героя часу. Підсвідоме бажання Льови Одоєвцева стати *“новым интеллигентом”* свідчить про маргінальний тип його поведінки. На шляху до цього *“нового”* герой деградує, розпадається, роздроблюється – як у житті, так і в літературному творі. Автор використовує прийом членування, розмивання героя свідомо, з метою показати неминучість при такому переході втрати героєм власного *“я”*.

Для Льови, замкнено-герметичного у своїй суб’єктивності, не існує ні фактів, ані дійсності – одні лише уявлення про них. Здеградований потомок давнього аристократичного роду, що лише номінально має до нього стосунок – за правом народження і за формою зовнішнього вияву (*“безукоризненность по форме”* [21, 100]), він, за словами свого діда, Модеста Одоєвцева, *“не подозревает, что существует жизнь”* [21, 78]. Тому почуття, викликане кимось у ньому, він сприймає за зміст того, що викликало це почуття. Льова не може й не хоче ставитися до інших людей як до рівних собі. За словами Мітішатєва, він щодо інших нічого не хоче визнавати, крім вірності собі-таки, і в цьому – знамените Льовине *“хорошее отношение к людям – никакого отношения...”* [21, 299]. Тому хоча б раз відчути себе не

єдиною реальністю – для Льови смертний вирок: *“Открыть, что ты существуешь и в третьем лице, для других, в другом времени и пространстве, где тебя уже нет...”* – *“значит, тебя нет больше, ты убит...”* [21, 38]. Реальний фізичний час протікає у сприйманні Одоєвцева через нього самого, тому й перетворюється він на *“абстрактную категорию”*, *“которая, как по цепной реакции, начавшись с кого-то, ...пронизывает всех героев, их между собой перепутывает и убивает по одиночке, передаваясь... в момент смерти одного в суть и плоть другого...”* [21, 219]. Тому й усі герої *“Пушкінського дому”*, як і *“роздроблений”* на уламки невласного реального часу Льова, зазнають розпаду, бо кожної миті свого існування вони постають перед Одоєвцевим різними, *“двоятся, множатся и исчезают”*: *“Фаина – уже другая Фаина, не в том смысле, что изменилась..., а просто другая – вторая, третья...”* [21, 210]. Тому й Льова – не характер, тип, а *“колективний”* герой, герой-симптом, що всотує в себе всіх інших персонажів роману.

Серед багатьох сил, що діють на аморфну природу Льови, можна вичленити дві чи три центральні. Це *“люди-сили”*, *“люди-вектори”*, як їх визначає А. Бітов. Серед них особливе місце займає у романі *“двійник”* Одоєвцева, Михайло Мітішасьєв, представник та *“ідеолог”* нової інтелігенції. Виходець із народу, він *“сильнее, жизненней, самобытней”* [21, 301], ніж Льова. Одоєвцев захоплюється ним: *“Вся твоя жизнь – ты сам, сам всего достиг, до всего додумался, ведь что может быть убедительней, когда человек сам!”* [21, 301]. Але Мітішасьєв гостро відчуває свою родову неповноцінність і мстить Льові за це. *“Я всегда выходец, тебе всегда принадлежит”*, – каже він. Мітішасьєв бачить в кожній конкретній ситуації свій інтерес, і тому, на відміну від Льови, виходить із життєвих перипетій переможцем. Проте його інтереси за межі дріб’язкових вигравів у того-таки Одоєвцева не виходять. Тому образ Мітішасьєва в романі теж роздвоюється, є багат шаровим. Він сприймається то як спрощена схема Льови, то як його антагоніст.

Бітовський Мітішат'єв – представник “совкової” інтелігенції, який інтелігентом, по суті, себе не почуває, бо все-таки досить розумний, щоб сумніватися у власній інтелігентності та порядності. Тобто, як і Одоєвцев, він є інтелігентом лише номінально. Складається ситуація, яка різко розходиться з усталеними в культурній свідомості росіян, виплеканими російською класичною літературою XIX століття (“музеєм” якої і є роман) поглядами на інтелігенцію загалом: виявляється, в її середовищі процвітають злочинство, зрадництво, пристосуванство, моральна нечистоплотність. Усе це, на думку Бітова, є наслідком тієї-таки “дезорієнтації”.

Але йдеться не лише про “дезорієнтацію” інтелігенції. Авторський задум значно ширший, він охоплює картину екологічних зрушень у масштабі цілого суспільства, де процес виродження інтелігенції став лише одним із показових симптомів. Не випадкові парадоксальні, на перший погляд, висновки автора про “приблатнённость” радянської інтелігенції, про помітний відбиток, який наклала табірна, гулагівська дійсність на життя всіх суспільних верств: *“Лагерный быт растворён повсюду: в армии и колхозах, на вокзалах и в банях, в школах и пионерлагерях, вузах и студенческих стройотрядах. Он настолько присущ, что не узнать его в лицо можно, лишь не побывав в настоящем лагере”* [див. авторські коментарі до роману: 21, 377]. Дійсно, в романі знаходимо *“эту лёгкую пародию на лагерь”*, повітря якого *“подсознательно входило в души вместе с дыханием”* [21, 380]. Не випадкове і злиття в єдиному образі табірному, зеківського напівмертвого обличчя і непересічного мислителя, рафінованого інтелігента Модеста Одоєвцева (*“... я - шлак”* [21, 73]). І іронічні парадоксальні перестановки у знаках-цитатах: *“бедный всадник”*, *“медные люди”*. Йдеться про дійсність, де звичні реалії доводяться до абсурду, де зникла межа між трагедією і фарсом, високим і мерзенним, жахливим і смішним, де нормою стали цинізм і хижацьке споживацтво, про наслідки якого ніхто не годен думати.

Стирання будь-яких меж, як і відсутність чітких, логічних позицій і норм у суспільстві, – результат “дезорієнтованості” й автора твору. В романі “Пушкінський дім” образ автора пародійний, одверто умовний, авторське “я” в оповіді – суто конструктивний прийом. У творі неможливо з певністю визначити позицію автора, його ставлення до того, що відбувається (у традиційному варіанті оповіді цей образ передбачає певну концепцію і психологічне наповнення).

У романі Бітова знаходимо незвичні стосунки між автором і текстом: твір ніби народжується на наших очах, “зовсім не соромлячись своєї неприглаженості, навіть хизуючись нею” [110, 8]. Автор свідомо виставляє на загальний огляд кістяк твору, показує, як він будується. Автор постійно рефлексує, полемізує сам із собою, намагаючись визначитися у виборі тієї чи іншої лінії сюжету і конкретних сюжетних епізодів зокрема. Він містифікує читача, створюючи ілюзію старань допомогти йому розібратися у перипетіях уявного і дійсного сюжетного ходу. Та, по суті, він не може цього зробити: дійсність, яку він відображає, настільки хаотична й абсурдно-суперечлива, парадоксальна, багатозначна, невиявлена до кінця, що автор змушений заявити про свою капітуляцію перед хаосом: *“Мы обещали, мы надеялись – свет в конце... Но – у нас предчувствие... Мы не сможем теперь дописать до такого конца. Никакого конца, между нами, нет. Его писатель выдумал”* [21, 252].

Використовуючи цей прийом “гри в автора”, Бітов розмиває межу між дійсністю і літературною умовністю, постійно ставить під сумнів їх визначеність і непорушність, робить хисткою грань між реальністю та її відображенням, уявленням, між фактом і вигадкою. Все стає відносним, взаємопроникним і взаємозамінним. Таким чином, “гра в автора” в “Пушкінському домі” – спосіб підходу до реальності, яка є діалектично неоднозначною, не передбачуваною, не підпорядкованою волі автора. Останній бачить себе необхідним атрибутом тексту: *“Мы склонны в этой*

повести ...под сводами Пушкинского дома ... следоватъ освящённым музейным традициям, не опасаясь переключек и повторений – наоборот, всячески приветствуя их, как бы даже радуясь нашей внутренней несамостоятельности”[21,7].

Із залежності автора від власного тексту впливає, що він нібито мимохіть стає одним із його героїв. А “Коментарі до загальновідомого” (останній – доповнюючий, “довідковий” розділ роману) виявляються, по суті, продовженням твору – поясненням атмосфери життя автора та його ровесників – продовженням їх ... у дійсність. Іпостасі автора-персонажа й автора-оповідача зливаються, наближаючись до реального Бітова.

Інші персонажі в цьому романі постійно відчують авторську присутність: “...они не забывают, что он может их видеть, что он их зритель”[21, 58]. На думку А.Бітова, лише суб’єктивні (з точки зору суб’єкта – автора чи героя) сцени не викликають підозри у правдивості зображуваної дійсності. Тому “литературная реальность может быть воспринята реальностью лишь с точки зрения участника этой реальности”[21, 59]. Автор не лише “підглядає” за дійовими особами, але може дозволити собі й зустрічатися, і розмовляти з ними, не приховуючи однак їхньої конструктивно-умовної природи. Герої є “симптомами” часу, а не традиційно індивідуалізованими персонажами. Автор-персонаж у цьому ряду цілком природно себе почуває – це його сучасники, його ровесники. Можна сказати, що він є так само “симптоматичним” героєм, як і інші персонажі твору, лише з оглядом на існування ще однієї, традиційної авторської іпостасі – іпостасі оповідача, яка, на відміну від попередньої, дистанційована від усіх персонажів роману (і загалом оповіді) як суб’єкт від об’єкта.

Ігрова природа автора-оповідача в цьому романі – спосіб спротиву власній дезорієнтованості, спроба визначити певний кут зору на героїв та атмосферу, в якій вони перебувають, – і констатація неможливості бажаного. Звідси – підкреслена авторська рефлексія, що виливається подеколи в

парадоксальні думки абстрактного характеру: *“Нам кажется, что во второй части Лёва будет более реален, зато он живёт в максимально нереальном мире. В первой же части куда реальнее был окружающий мир, зато Лёва в нём совершенно нереален, бесплотен. Не значит ли это, что человек и реальность разлучены в принципе? Немножко сложно...”*[21, 115].

Акцентована дезорієнтованість автора-оповідача в “Пушкінському домі”, як і ефект членування “вбираючої” свідомості головного персонажа на чуттєво оприявлені часові відтинки, до того ж гранично суб’єктивовані, створюють ефект хисткості оповідної реальності, однією з ознак якої, зокрема, є розчленування героя у фабульному фіналі роману на “реальну” особу, яка продовжує жити й працювати в Пушкінському домі, й літературного героя, який гине. Проте навіть тут автор напівграйливо-напіврозгублено завважує: *“...здесь очевидно проступает (на опыте моего героя), что живая жизнь куда менее реальна, чем жизнь литературного героя, куда менее закономерна, осмысленна и полна”*[21, 324]. Тому роздроблення Льови Одоевцева та інших персонажів роману “Пушкінський дім” – як симптоматичних репрезентантів епохи, що життя літературного персонажа сприймає більш реальним і осмисленим, ніж життя власне людини, – закономірність. Це й спонукає автора дещо епатажно жонглювати несумісними за своїми семантичними полями виразами, коли він веде мову про своїх героїв: *“КТО – ЛЁВА? КТО – ФАИНА? КТО – МИТИШАТЪЕВ? Мы ... представляем себе затруднения Господа на Страшном Суде... Он ... пожмает плечами. Где они?*

Бросает в папку:

НЕОПОЗНАНЫ НА СТРАШНОМ СУДЕ”[21, 218].

Актуальний для Бітова мотив зникнення реальної особи в системі висловлювань про неї – один із центральних мотивів у романі сучасного польського письменника П.Гуелле “Вайзер Давідек”. Головний герой роману, якщо виходити з горизонту сподівань читача, котрий бере до рук книгу, –

персонаж, чийм іменем названий твір, тобто Вайзер Давідек. Так написано в заголовку. Тут-таки постає в пам'яті асоціативний ряд: “Дон Жуан”, “Роб Рой”, “Девід Копперфілд”, “Євгеній Оненін”, “Тарас Бульба”, “Захар Беркут”, “Микола Джеря” чи рідніші полякам “Пан Тадеуш” і “Конрад Валленрод”... Проте читач не знайде традиційно очікуваного в тексті: твір, названий ім'ям героя, не познайомить з ним безпосередньо. Читач один на один з персонажем до кінця оповіді так і не зустрінеться, бо персонажа в тексті немає як дійової особи, як “текстуальної позиції”. З Вайзером Давідеком знайомимось опосередковано, через спогади товариша його дитинства Геллера, який, у свою чергу, представляє зібрані ним суперечливі свідчення інших героїв.

Оповідь ведеться у трьох часових площинах, які стосуються певних подієвих відтинків у житті оповідача. Перший, найбільш ранній у часі, – літо 1957 року, період товаришування підлітка Геллера і його друзів зі своїм однолітком – таємничим Вайзером Давідеком, єврейським хлопчиком, наділеним незвичайними, на думку оповідача, здібностями. Друга площина є хронотопом з чітко окресленими межами – день допиту Геллера і його товаришів у кабінеті директора школи, де хлопці навчалися. Допит був спричинений раптовим зникненням Вайзера після потужного вибуху, влаштованого ним на закинутій цегельні, де він знайшов склад боєприпасів часів Другої світової війни. Третя часова площина – сучасність (час написання роману – 1987 рік), де вже дорослий Геллер збирає матеріали до книги про Вайзера і марно намагається щось з'ясувати про нього у своїх друзів, гублячись в лабіринтах власної пам'яті під тиском неоднозначності того, що відкрилося в ній. Оповідач уперто повторює, що книга про Вайзера не написана і що все, що в акті читання сприймає реципієнт, – це лише спроба “*wyjaśnić fakty i okoliczności*” [218, 77]. Власне, й сам роман у цьому сенсі є не традиційним романом, а, так би мовити, лише його можливістю – нотатками, де плутано розповідається про важливу для оповідача і не розгадану ним

таємницю, до якої він з маніакальною впертістю повертається протягом багатьох років.

Поділ на часові площини не випадковий: він означає три різні свідомісно-рефлексивні етапи в житті оповідача. Причому Геллерове входження в доросле життя не знаменується власне “дорослішанням”, якщо під цим поняттям розуміти процес кристалізації цілісності й самостійності мислення, вироблення власної чіткої позиції щодо оточення, певної психогностичної моделі світу й под. Навпаки, зачатки вказаних характеристик, ще далеко не сформованих у дитинстві (перша і друга часові площини твору), зовсім губляться, розпоршуються в дорослого Геллера. На те є ряд причин. Розглянемо, як і чому це відбувається, звернувшись до фабули “Вайзера Давідека”.

Початок літніх канікул 1957 року для трьох хлопців-підлітків, що жили на окраїні Гданська, виявився неочікувано прикрим: усі пляжі приморського міста закрили через досі не бачену екологічну катастрофу – величезних масштабів отруєння риби. Мертвою рибою на багато кілометрів уздовж було обліплено берег моря. Дитячі сподівання на справді яскраві, небуденні канікули, асоційовані з приморськими пляжами, не справдилися. Ніякі дрібні радощі не могли розрадити хлопців, що не мали куди себе подіти. *“Upał spotęgował naszą naturalną niechęć do rzeczy zwykłych i codziennych.<...>. Pragnienie odmiany paliło nasze dusze, zabijane śmiertelną nudą”*[218, 111]. Що ж вони мали натомість?

Повоєнна провінційна Польща була доволі контрастним середовищем. Тут химерно уживалися, з одного боку, симулятивна соціалістична система з чужою, незрозумілою дітям ідеологічною надбудовою, карикатурним втіленням якої був “ідеологічно підкований” учитель природознавства М-ський, невинувато жорстокий у ставленні до учнів і комічний у своєму захопленні ботанікою; а з іншого боку – більш зрозумілим, але врешті так само далеким був дітям ксьондз Дудак зі своїми залякуючими проповідями

про кінець світу. Було ще й середовище батьків та сусідів, які не мали часу для дітей через щоденні турботи – добування хліба насущного на низькооплачуваній роботі та вічне гарювання по хазяйству. Такий, хоч і контрастний, але надто буденний світ дорослих не міг привабити підлітків: отроцтво завжди шукає абсолютів.

Тому хлопці не могли не перейнятися зустріччю на міському кладовищі з божевільним, який утік з лікарні. Він здався їм саме тим безумцем, що їх часто розвінчував у своїх проповідях ксьондз Дудак, звинувачуючи у безвір'ї та залякуючи нібито викликаним ними гнівом Божим. За словами ксьондза, катастрофа була виявом цього гніву. Слова божевільного, викрикувані ним на кладовищі, під звуки дзвонів, приведених ним-таки в рух, були дуже схожі на Дудакові, але *“dużo piękniejsze od tych, jakie można było usłyszeć na kazaniach proboszcza”*[218, 36], *“te słowa były... tak porywające i wznioste, że słuchaliśmy mężczyzn w piżamie z zapartym tchem, zapominając zupełnie, że to wariat, który uciekł od czubków ze Srebrzyska”*[218, 35]. Діти вже були готові й собі підхопити прекрасні слова – так ті відрізнялися від усього досі ними чутого – коли б не втручання церковного служки, через якого всі кинулися врозтіч. Божевільний був ближчий і зрозуміліший дітям, аніж дорослі зі своїми фальшивими повчаннями. Безстрашність його слів спонукала до віри, приваблювала хай божевільною, але щирістю і чистотою. Адже саме страх і безвір'я (попри видиму релігійність чи атеїстичність), асоційовані в дитячому сприйнятті зі світом дорослих – “систематиків” і педантів, розтаємничували і баналізували цей світ, робили його непривабливим та байдужим для підлітків.

Епізодичність і непередбачуваність з'яви божевільного лише на короткий час могла зробити його предметом захоплення героя-оповідача та підлітків. Натомість у полі їхнього зору з'явилася інша особа – їхній одноліток, єврейський хлопчик Вайзер Давідек. Незалежність, безстрашність і впевненість у собі – ось що здивувало й заінтригувало Геллера та його друзів у непоказному та дивакуватому Вайзері, який не мав батьків, жив доволі

замкнуто з дідусем-чоботарем, у школі тримався осібно й не ходив до костюлу. Він був чужим у світі підлітків-поляків – настільки, що сприймався ними вороже. Проте збіг випадкових, на перший погляд, обставин (серед яких не останню роль зіграло й безділля хлопців, котрі не мали куди себе подіти) привернула увагу до Вайзера. Він, за словами Геллера, знехотя, поблажливо, через свою подружку Ельку, дозволив хлопцям однією ногою ступити у свій дивний, загадковий світ.

А дивуватися хлопцям було чому! Вайзер умів захопити, при тому ніколи не повторювався і завжди розкривався у новому, неочікуваному і не знайомому одноліткам образі. Вже перше Вайзерове “диво” – випробування сміливості на злітній смузі – в очах Геллера-підлітка відмежувало того від світу звичайних і банальних хлоп’ячих розваг. Далі – ще більш захоплююче: загіпнотизована поглядом Давідека пантера в міському зоопарку, прекрасне Вайзерове володіння футбольним м’ячем, завдяки якому вдалося виграти матч із досі непереможними сусідами, “кольорові” вибухи в улоговині поблизу міста, вміння влучно стріляти зі справжньої зброї, фантастична левітація... Оповідач зізнається: *“uważaliśmy Weisera za cudotwórcę. ...nic nie zmieniłoby naszego przekonania, że Weiser, jeśliby tylko chciał, mógłby zrobić wszystko”* [218, 100-101].

Підліткова налаштованість на диво та небуденність як єдино істинну особистісну реальність спровокувала байдужість і втрату поваги до бутафорного світу дорослих, обернулася підсвідомим пошуком нового об’єкта захоплення. Ним і став Вайзер Давідек. По суті, П.Гуелле описав процес міфізації дійсності у свідомості Геллера та його товаришів. За словами російського мислителя О.Лосєва, міфічна відчуженість від дійсності є відчуженістю від смислу та ідеї повсякденного і звичайного життя [116, 65]. Саме цей процес відбувається у свідомості хлопців-підлітків: фактично дійсність у міфі про Вайзера Давідека залишається аналогічною буденній, проте смисл та ідея, які вкладаються оповідачем у сенс того, що відбувається,

набирають іншого – фантастичного, з погляду буденності, але реального, з точки зору суб'єкта-носія міфу, змісту.

Міф – цілісний і самозамкнений. Коли з погляду часової перспективи Геллер намагається відновити цю цілісність, звести до купи все, що пов'язане в його пам'яті з Вайзером Давідеком, він приречений на невдачу. Чим глибше він “розкопує” минуле, тим більше усвідомлює марність своїх зусиль: часова перспектива зруйнувала цілісність міфу, але не спрофанувала його – Вайзер Давідек і надалі залишається для оповідача загадкою. Міф невловимий, коли до нього наближаються з чужими, буденними мірками, – він розчиняється в повітрі, залишивши моторошну порожнечу.

Саме наявність розбіжних міфізованих/аміфізованих уявлень про факт раптового Вайзерового зникнення стає також причиною непорозуміння між підлітками та слідчими, що вели цю справу, і породжує конфлікт у другій часовій площині твору.

Абсурдність ситуації допиту полягає в тому, що допитувані самі *“nie wiedzieli wprowadzie, jak wygląda naga prawda”* [218, 8], але намагалися при цьому відповідати на поставлені питання “чесно”: *“...żaden z nas przecież nie kłamał, mówiliśmy jedynie to, co chcieli usłyszeć ...”* [218, 8]. Оповідач неодноразово повторює, що слідчі не можуть дізнатися правду про Вайзера: *“Czuliśmy doskonale, że na pytania, które nam zadają, nie ma prawdziwych odpowiedzi, a nawet gdyby okazało się po jakimś czasie, że jednak są, to i tak to, co zdarzyło się tamtego sierpniowego popołudnia, pozostanie dla nich całkiem niewytłumaczalne i niezrozumiałe”* [218, 8-9]. Допитувані підлітки, спробувавши запропонувати слідчим ту правду про Вайзера Давідека, яка є правдою для них, відчули принципову нездатність дорослих зрозуміти їх: міфізована реальність аж ніяк не перетиналася з версією подій, яку намагалися виробити слідчі. Підлітки дивилися на Вайзера Давідека як на чудотворця, та для дорослих він був лише єврейським хлопцем з неблагополучного соціального

середовища, що й призвело (через недогляд дорослих) до трагічного наслідку – він загинув від вибуху боєприпасів з часів Другої світової війни.

З іншого боку, слідчі добивалися від підлітків не правди, а доповнення деталями єдиної версії, яка би в'язалася з їхнім власним уявленням про кримінальну подію. Тому їх цілком задовольнило, коли хлопці нарешті домовились і сказали неправду: все стало на свої місця. Дарма, що ця версія досить швидко була спростована: Елька, яка мала би також загинути від вибуху, знайшлась, а Вайзер безслідно зник. Тобто цілком вірогідна версія слідчих про нещасний випадок виявилася неадекватною дійсності.

Але тут-таки, на допиті, стає зрозумілим, що Геллерів міф про Вайзера далеко не тотожний міфіві Петера чи Шимека: кожен щиро і чесно розповідає свою – відмінну від товаришевих – версію перебігу подій. І чим далі, тим більше особистісні міфи Геллера та його товаришів віддаляються один від одного.

Особливо чітко це видно в третій часовій площині, де йдеться про доросле життя Геллера і друзів його дитинства. Елька, котра була найближча Вайзерові і в момент його зникнення знаходилася поруч, нічого не пам'ятає. Вона щира у своєму небажанні згадувати Давідека. *“Bo jak się jest tu ... to nie można być tam, i na odwrót. Ja nie potrafię być tu i tam”*[218, 92], – каже вона Геллерові, коли той приїжджає до неї в Німеччину; дві різні реальності – Гданськ 1957 року й Німеччина 1980-х років – не можуть зійтися у свідомості героїні, не руйнуючись. Шимек, давно вийшовши з-під влади Вайзерових “чудес”, повіривши (мабуть, завдяки своїй дорослості? обізнаності? серйозності?) в їх буденність, звичайність, досить прагматично пояснює як мотиви вчинків товариша дитинства, так і таємницю його зникнення. Шимек перестав бути дитиною, котра вірить у чудо, – і тим зруйнував власний міф про Вайзера. Петер чи не єдиний, з ким Геллер може говорити вільно, але ці розмови віртуальні, бо відбуваються в уяві оповідача – друг його дитинства загинув у Гданську під час акцій громадянської непокори в 1970 році від

випадкової кулі. Та й у цих віртуальних розмовах Петер уникає прямих відповідей.

Сам Геллер, намагаючись в'яяснити правду про Вайзера, надто плутано висловлюється, не може бути впевнений ні в чому, навіть у тому, про що пам'ятає. Геллерова пам'ять про дитинство виявилась надто слабкою, бо межа між тим, що він пам'ятає (що хотів би пам'ятати) і що собі додумав (і тим самим увів у пам'ять про минуле) є досить хисткою. Але головне (що й спонукає оповідача шукати – хай і віртуально, на папері – товариша дитинства) – усвідомлення втрати особливого, небуденного дитячого способу відчуття й переживання дійсності, втрати причетності до міфу як переконаності в реальному існуванні у полі дії чогось надприродного (чи то “чудотворця” Вайзера, чи взагалі дива, а чи – Бога). У січні 1971 року, востаннє сповідуючись, Геллер говорить уже старому ксьондзу Дудакові про те, що в ньому “*coraz mniej... wiary*” [218, 184]. Втрата віри в міфічну реальність, вихід за її межі знаменує процес дорослішання оповідача і спричиняє хисткість його пам'яті. Відбувається розпад міфологізованого об'єкта (насамперед – особи Вайзера Давідека) у свідомості Геллера як носія міфу, тобто здійснюється випадання за межі міфу, що веде до його руйнування.

Міф – жива реальність, в яку беззастережно вірить її носій і яка дає йому право на погляд, позицію. Міф – певність і визначеність (згадаймо, як, попри страх, упевнено – бо зв'язані клятвою! – трималися підлітки на допиті: “...*na pewno Weiser smoka z uznaniem, kiedy słyszy, jak ci trzech męczą się z nami...*” [218, 10-11]). Отож, оповідачева констатація своєї розгубленості і намагання в'яяснити правду про Вайзера – це й спроба реабілітації власної віри, й пошук механізмів включення/виключення з системи міфу. Власне, і книга про Вайзера Давідека, за словами оповідача, не може бути написана, бо він не має цілісної картини втраченого міфосвіту, а отже, розмита, фрагментарна пам'ять не творить враження завершеного образу Геллерового

товариша дитинства. Вайзер, чиї народження і смерть не підтверджені документально, чиє існування взагалі піддається сумніву через хисткість оповідачевої пам'яті і вперте, невмотивоване небажання товаришів допомогти в пошуках істини, створює враження фантомного образу. Не випадково щоразу після чергових спроб знайти Вайзерові сліди оповідач констатує неможливість це зробити, як-от після розмови з Шимеком: “*Weiser uleciał z naszej rozmowy, jakby go nigdy nie było*” [218, 132] (підкр. наше – Л.Л.).

Метафора зникнення персонажа в романі П. Гуелле означає проблему деміфологізації свідомості оповідача, що веде до душевної неврівноваженості й розпорошеності його світобачення. Іншими словами, деміфологізація дійсності спричиняє дезорієнтацію, розгубленість людини. Тут виходимо на спільний механізм свідомісної метаморфози особи, відображений в аналізованих романах А.Бітова та П.Гуелле. По суті, тема, піднята російським та польським письменниками, передбачає дослідження (попри різні способи підходу до неї) однієї проблеми. Її можна означити ланками ланцюга: “деміфологізація – дезорієнтація – деперсоналізація”.

Проте суб'єкт-об'єктні параметри у співвідношенні образів головного персонажа та оповідача у творах різні. Коли А.Бітов на прикладі Льови Одоевцева досліджує суспільний аспект розтління радянської інтелігенції (і в цьому він як автор-оповідач є, так би мовити, концептуальним, тобто він а ргіогі володіє правом відсторонено спостерігати за описуваним і, попри констатовану ігрову роль, мати певну позицію, знаходячись поза “колом очевидності”, яка зображена у творі), то П.Гуелле цікавиться насамперед індивідуальною міфологією людини, котра в цьому “колі” знаходиться. Він розглядає проблему деперсоналізації в екзистенційному, особистісному руслі, тоді коли А.Бітова ця проблема цікавить насамперед як суспільне явище.

Тому в найзагальнішому вигляді можна сказати, що, на відміну від Гуелле, для автора-оповідача Бітова важливою є не стільки особистість як

така, скільки концепція особистості, кут зору на неї (виходячи з текстової конкретики – дезорієнтованої, нецілісної, роздробленої, “неіснуючої”). Власне, сам автор пропонує такий погляд: він говорить про “сучасне неіснування героя”, він-таки “нав’язує” визначення головної теми твору (“роман о дезориентации”) і т. п. Натомість у Гуелле саме оповідач є абсолютно дезорієтованим у пошуках очевидності існування об’єкта своєї оповіді. Він (на відміну від бітовського автора-аналітика, котрий суспільне явище – дезорієнтацію інтелігенції – розкладає на підсистеми, вичленовуючи постать “неіснуючого героя”) намагається створити синтетичний, цілісний образ Вайзера Давідека там, де немає цілісності суб’єкта оповіді. Отже, коли метафора зникнення персонажа в романі П.Гуелле означає дезорієнтацію суб’єктивності оповідача, то в романі А.Бітова “Пушкінський дім” йдеться про зникнення героя насамперед як про результат саморозпаду через дезорієнтацію суспільства.

Починаючи мову про Ю.Андруховича, найперше запитасмо: чи знав він до написання “Перверзії” (1996) романі А.Бітова “Пушкінський дім” та П.Гуелле “Вайзер Давідек”? Ймовірно, так. Однак про безпосередні впливи говорити не варто – хіба що про ледь відчутні алюзії на рівні мікрообразів (які так само можуть мати й інші джерела). Більш багатий у цьому сенсі матеріал (польські та російські літературні впливи у творчості Ю.Андруховича) можна знайти при порівняльному аналізі прози письменника і вже досліджуваних творів Т.Конвіцького “Малий апокаліпсис” та Вен. Єрофєєва “Москва – Петушки”. В тому випадку варто вести мову про безпосередні запозичення українського письменника (зокрема, про паралелі між “поемою” Вен.Єрофєєва та романом “Московіада” писав О.Толочко [див.: 182, 27 - 28]). Проте нас найперше цікавить, яке місце займає творчість Ю.Андруховича, зокрема його роман “Перверзія”, в руслі проблеми деперсоналізації особи в художній літературі постмодернізму.

При найпобіжнішому зіставленні романів А.Бітова і П.Гуелле з Андруховичевою “Перверзією” очевидними видаються стилеві розбіжності між творами: стилістична традиційність оповідної манери П.Гуелле, як, урешті, й А.Бітова (попри подекуди вживані ним парадоксально поєднані несумісні за своїм значенням лексеми чи жонглювання семантикою слів), незіставна з авангардно-епатажним стилем роману Ю.Андруховича.

Інакше стоїть справа з сюжетами творів. Тут більш передбачуваним і традиційним є Ю.Андрухович. Загалом ним витримується схема пригодницького роману з елементами детективу (послідовне розгортання подій, інтригуючі колізії, таємниче зникнення героя у розв’язці, що породжує версії вбивства/самогубства тощо). У “Вайзері Давідеку” бачимо інше: власне, й сюжету ніякого нема, натомість є несистематизований потік висловлювань-спогадів про зниклого героя. У Бітова сюжет так само нецілісний, але з іншої причини: автор свідомо налаштований на багатоваріантність композиції, намагається логічно прорахувати можливі ходи подій та героєвих вчинків – версії та варіанти накладаються одні на інші. Однак можна сказати, що елементи детективу наявні і в романах П.Гуелле та А.Бітова на зародковому рівні (таємниче зникнення героя та, хай віртуальні, непередметні, але розшуки, що їх проводить оповідач, у Гуелле – й віртуальна-таки смерть Льови Одоєвцева як літературного героя після дуелі на музейних пістолях у Бітова).

Отже, на стилістично-композиційному та наративному рівнях маємо в романах, з одного боку, П.Гуелле та А.Бітова, а з іншого – Ю.Андруховича більше відмінного, ніж спільного. Різними є й прийоми творення образів-персонажів. Проте принципова спільність так само очевидна – вона зумовлена універсальними закономірностями постмодерністської культури: герой виступає як знакова конструкція, як **версія героя**.

На відміну від Вайзера Давідека, з головним персонажем Андруховичевої “Перверзії” Станіславом Перфецьким читач зустрічається

безпосередньо. Герой, як і бітовський персонаж, матеріально представлений у тексті (виходячи з текстової конкретики, читач може вказати антропоморфологічні ознаки, як-от будова тіла, вік, дати найзагальнішу матеріально-побутову характеристику і т. ін.). Проте неопосередкована, “пряма” його рецепція, по-перше, виходячи з самохарактеристики, не творить враження цілісного образу людини, по-друге, доповнюється (як у випадку з Вайзером Давідеком) різними характеристиками-рецепцією героя іншими персонажами твору.

Читачеві передусім стає відомо, що головний персонаж “Перверзії” Станіслав Перфецький, молодий український літератор і культуролог, безслідно зникає з номера венеційського готелю вранці 11 березня 1994 року. Саме констатацією цього факту починається твір. Автор-“упорядник”, оголошуючи про таємниче зникнення Стаха, представляє ряд ним-таки впорядкованих документів (найрізноманітніших за авторством, жанрами, стилями, призначенням і т. і.), які мають стосунок до перебування Стаха на семінарі “Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії?” протягом п’яти останніх днів перед його зникненням.

Смерть чи містифікація? – автор-“упорядник” ставить перед читачами це питання, схиляючи їх до думки про останнє. І ряд запропонованих матеріалів має пролити світло на постать репрезентованої автором особи. Флер таємничості на всьому, що стосується як походження головного героя, так і його “*непоясного зникнення*” [6, 20] – мотив, котрий використовує й П.Гуелле в романі “Вайзер Давідек”. Проте, на відміну від головного персонажа польського письменника, котрий одноразово виникає в житті героя-оповідача і один раз щезає назавжди, Андруховичів Перфецький має гіперболізовану здатність раптово зникати і невідь-звідки знову з’являтися на горизонті. Це – питома характеристика героя-містифікатора і породження одвертої містифікації, котра є лише набором ролей і масок.

Нічого не можуть додати до розуміння невловимого героя Андруховича введені ним у текст численні наратори, від імені яких почергово ведеться оповідь. Множинність персонажів-нараторів (подекуди анонімних) породжує множинність та нерівнозначність оцінок головного героя. Тут Андрухович виходить з протилежності висловленій Бітовим у “Пушкінському домі” думці, згідно з якою лише суб’єктивна оцінка реальності сприяє правдивості зображуваного. Різні бачення/прочитання постаті Стаха (як і Вайзера Давідека – його товаришами) не творять бодай подобу цілісності героя: в кожному окремому випадку, як і в сукупності, вони односторонні, такі, що не враховують усіх факторів, а натомість звертають увагу лише на актуальні для реципієнта. Тому численні наратори, даючи оцінку Станіславу Перфецькому, виражають насамперед власну суб’єктивність. І коли в романі П.Гуелле такі “суб’єктивності” подані передусім в реалістичному (Шимек, Елька) ключі, то в Андруховича погляд на героя “збоку” носить гротесково-фарсовий характер (згадаймо, до прикладу, учасницю семінару Лайзу Шейлу Шалайзер, для якої Стах – лише сексуальний об’єкт, власне – функція, придатна до реалізації її особистих гормональних потреб).

Істина не вкладається у межі суб’єктивної реальності, не дорівнює “поглядіві збоку” – як у романі П.Гуелле (де персонажі бодай намагаються створити цілісний образ Вайзера Давідека, хоч це їм і не вдається), так і в “Перверзії” Андруховича. Тому й на початку оповіді, і при її завершенні Станіслав Перфецький залишається таємничим, загадковим, невпізнаним, а його ролі й функції – незрозумілими: хто Перфецький – респондент, за яким слідкують спецслужби, якого теж шукають (як і Вайзера), намагаючись якомога точніше описати і “розшифрувати”? поет, що приїхав до Венеції задля участі в семінарі “Посткарнавальне безглуздя світу”? просто бездумний коханець Ади Цитрини, такий собі не першої молодості Дон Жуан? Яка з цих ролей справжня? І чи є справжня? Сам Перфецький не був би спроможний відповісти на ці питання. Герой полістилістичної оповіді, він різний у своїх

висловлюваннях, невловимий у поведінці, думках, навіть представлений різними іменами (як і варіантами одного, найчастіше вживаного).

Констатація оповідачем (Геллером чи автором-видавцем Андруховича) факту зникнення людини, намагання (в різний спосіб) виявити, хто і яка вона та визнання марності цих спроб – спільний сюжетний хід, який використовують польський і український письменники. Проте коли в романі Гуелле причиною безрезультатності пошуків є, як уже зазначалося, деміфологізація свідомості оповідача та його товаришів, то в романі Андруховича цією причиною є далеко не лише суб'єктивність оповідачів чи поліфункціональність ролей і масок самого Перфецького. Як перше, так і друге заковане автором, що створив героя, котрий не лише містифікує, а й сам передусім є літературною містифікацією, скомплікованою, сконструйованою автором текстуальною одиницею із закладеною в неї безліччю конотацій, складеною, як і опера іншого персонажа “Перверзії” М.Кулікоффа “Орфей у Венеції”, з уламків багатьох текстів, які то зібрані один в інший як “матрьошки”, то змікшовані як різнорідні уривки думок, дискурсів.

Маски і ролі Перфецького блискавично змінюються. Але постійною, надкатегоріальною залишається “рибна” іпостась героя. На символіку цієї іпостасі неодноразово вказують літературознавці. Звичайно вони наголошують насамперед на гороскопічній семантиці цього образу: як Ю.Андрухович, так і його герой Станіслав Перфецький є за знаком зодіаку Рибами (до речі, подібні рефлексії з приводу авторських гороскопних даних зустрічаємо і в останньому розділі роману А.Бітова “Чекання мавп”, датованому 1995 роком [див.: 22, 297 - 303]). У такій трансформації вбачається одна із карнавальних масок героя – найближча до його суті. “...роман широко розгортає гороскопне пророцтво, накладаючи його цілком на **карнавальну поведінку героя-риби**”, – пише Н.Зборовська [69, 92].

Дійсно, риба – істота невловима і слизька. Такий і Перфецький, *“великий майстер риб’ячих вислизань зі всього, навіть із власної шкіри”* [6, 288].

Проте досить відчутною, але глибше захованою в романі є інша, алегорична конотація тієї-таки маски. Риба – водяна істота з холодною кров’ю, що повільно тече в жилах. Повільна, холодна кров, в’ялість, відсутність сильних почуттів (а не миттєвої зміни настроїв, що притаманне Перфецькому) – ці ознаки чи не найяскравіше його характеризують. Саме недо-крів’я є причиною порожнечі істоти Стаха. Один із персонажів роману – *“великий Леонардо ді Казаллегра, доктор танатології”* – таким чином висловлює цю думку в розмові з головним героєм: *“Люди цілком задоволені тим, як вони живуть. <...>. Жива кров дедалі повільніше плине в цих безумовно сонних артеріях. <...>. Чуття. Ви знаєте, що це? Ви, теперішні?”* [6, 65]. Андрухович стверджує: втрачаючи силу чуття, відчуття, почуття, особа втрачає себе, стаючи “нічим”, в’язнем царства Танатоса.

Інше прочитання “рибної” іпостасі образу Станіслава Перфецького має архетипний характер: зображення риби було найчастіше використовуваним криптографічним символом раннього християнства. З іншого боку, в історії філософії, як і в містичному руслі релігійної традиції, проводилися паралелі між сутністю християнства й орфеїзму. Погодимося з О.Гнатюк, котра вказує на зв’язок між цими трьома іпостасями героя [36, 26]. Триєдиний символ (Христос-Орфей-Стах) наскрізь пародійний: Христос – без проповіді і чеснот, Орфей – без благодійного впливу на оточуючих (Стах, по суті, є “розчленованим Орфеєм” – ще одна Андруховичева алюзія, що відсилає до одноіменної праці теоретика постмодернізму І.Хассана). Як бачимо, Андрухович застосовує схожий до бітовського прийом: коли в “Пушкінському домі” автор зіставляє інтелігентів, зображених літературою XIX століття, з Льовою, порівняння виходить не на користь останнього, який є лише номінальною копією своїх попередників. Так проводяться паралелі і в Андруховича – лише для порівняння (згадаймо: герой – літературна

містифікація) беруться не хрестоматійні, а надчасові постаті-символи. Саме собою таке зіставлення видається очевидно абсурдистським ходом. Проте, на нашу думку, недоречно обмежувати його функцію бажанням автора інтригувати чи епатувати читача. Символи Христа й Орфея в “Перверзії” – це і сфера недосяжного, але жаданого абсолюту, відповідно – в любові й творчості, і спроба показати безмежну прірву між цим абсолютом та сучасною людиною.

Вже на цьому етапі аналізу “Перверзії” варто стверджувати, що роман – не лише “гротеск, іронія, містика й еротика, а також перманентні забави з мовою на тлі авантюрно-детективної історії”, як запрезентовано твір у рекламній колонці на форзаці книги [див.: 6]. Ю.Шерех-Шевельов слушно зауважує, що “в усьому світі Андруховичевої прози межі поміж смішним і гротесково-зловісним щонайменше розпливчасті, а сміх – на кутні” [195, 263].

Абстрагуючись від виставленої напоказ умовності головного персонажа “Перверзії”, поміркуємо: автор каже, що Станіслав Перфецький – герой, який *“опинився в точці перетину якихось цілком різних та далеких, розташованих у цілком відмінних площинах, інтересів”* [6, 287], причому інтересів, які начисто виключали б його як самість і цілісність (порівняймо з бітовським героєм, про котрого, як уже зазначалося, Ю.Карабчієвський слушно висловився як про вбираючий “больовий центр, через який проходять силові лінії, що виходять від людей і подій” [82, 508]). Згадаймо: обидва герої заявлені як представники інтелігенції свого часу – лише з часовою різницею у 25 років. Але коли Одоєвцев починає усвідомлювати власну мізерність лише в процесі романної оповіді, то для Стаха це доконаний факт.

“Неіснування” Перфецького, як і “неіснування” бітовського героя, – результат дезорієнтації (доволі часте слово в Андруховичемому лексиконі), спричиненої релятивістською “істиною”, яку герой формулює, ховаючись за маскою вигаданого ним учителя, так: *“Насправді ніякої дійсності не існує.*

Існує лише безмежна кількість наших версій про неї, кожна з яких є хибною, а всі вони, взяті разом, є взаємно суперечливими” [6, 208].

Коли в романі “Пушкінський дім” “версії й варіанти” – виправданий конструктивний прийом, використаний Бітовим як єдино можливий спосіб літературного дослідження дійсності (підкреслимо ще раз: цей роман – один із перших постмодерністських творів у російській, тоді ще радянській, літературі), то “версії” дійсності в Андруховичевій “Перверзії” – світоглядна позиція його головного героя, позиція, що дискредитується вже самою “несправжністю”, примарністю постаті Перфецького.

На відміну від Бітова й Гуелле, котрі велику увагу у своїх романах приділяли дослідженню співвідношень між особою і певним історичним відтинком, в якому вона перебуває, Андрухович у “Перверзії” (так само на відміну від двох попередніх своїх романів), попри наявність точних місця й дати його подій, не прив’язує свій художній світ до суспільно-історичної конкретики. Стахове неіснування – універсальне, не детерміноване історичним часом, як це було, до прикладу, з Льовою Одоєвцевим. В Андруховича причина, як уже сказано, – сформульована одним із персонажів слабкість (отже, фальшивість, несправжність) почуттів героя. Навіть ті “*дики безодні настрої*” [6, 27], які воліє щомиті переживати Стах, лише відповідь на зовнішні рефлекторні подразники, вони не можуть називатися перфектними, бо миттєве – не справжнє, адже буде зражене й забуте героєм наступної миті.

Таким є Стахове почуття до Ади Цитрини – “*напівсон, напівпотяг, напівлюбов*” [6, 72], спричинене тим, що вона “*в і д д а л а с я - в усіх значеннях і конотаціях цього прекрасного дієслова*” [6, 72], – як і інші жінки, що “*продиралися в його внутрішнє царство лише в тому випадку, коли першими виявляли свій потяг до нього*” [6, 72]. Тільки в таку жінку міг закохатися Перфецький, котрий, за словами анонімного оповідача, “*як усі нарциси, ... завжди і в усьому бачив лише власне відображення*” [6, 72].

Власне, несправжня героєва “напівлюбов” обирає своїм об’єктом так само несправжню жінку (Ада Цитрина, як і Перфецький, вміщує в собі кілька ролей і масок – хтозна, котра з них важливіша за інші і чи є така). Такими ж примарними й хисткими, готовими в будь-яку мить розпастися й обернутися на свою протилежність, є ролі й маски інших персонажів “Перверзії”.

Ба більше, цей стан поширюється й переходить з образів-персонажів на інші образи твору. Навіть Венеція, місто-алегорія, що поступово помирає під водою, “занурюється у ніщо”[6, 84]. Вона надто втомилася від “цього претензійного накопичення предметів розкоші”, “цієї антикварної плісняви і абсолютного несмаку”[6, 172]. Вона ніби прагне опинитися під водою – щоб не бути більше епіцентром млявих, позбавлених життя дій (у Венеції не живуть повноцінно, вона лише кладовище для історико-культурних цінностей). Перфецький сприймає Венецію як “страшну метафору людського безсилля культурою порятувати світ”[6, 227].

Загалом не випадковою видається посилена увага Андруховича-автора до місця, де відбуваються події роману. Адже зникнення героя можливе лише в певних просторових координатах. Тому моделювання літературного простору, з якого зникає Перфецький, займає в “Перверзії” доволі багато місця. Образ Андруховичевої Венеції означає кризу європейської культури, яка виявляється не здатною повернути сучасній людині втрачену нею цілісність.

Схожий літературний простір зображений і в романі “Пушкінський дім” А.Бітова. Це – метатериторія, сконструйована культурою і суб’єктивована героєм. Хрестоматійна законсервованість, музейність, схематичність описаних у класичній літературі ситуацій, як і перенесення їх героєм на реальне життя, так само у процесі оповіді дискредитують культуру в очах Одоєвцева й каталізують процес його дезорієнтації.

Простір, зображений П.Гуелле у “Вайзері Давідеку”, навпаки, не є метакультуральним: приналежність роману до “літератури малих вітчизн”

відкриває дещо інший вихід для трактування хронотопу в творі. Проте автор доповнює точну, представлену в деталізованому письмі, посилено конкретизовану, подеколи мінімалізовану картину повоєнної польської провінції проблемою деперсоналізації особи, універсалізує цю проблему, робить її базовою і масштабною – не лише на рівні національному, а й загальнолюдському.

Важливу структурну роль у системі оповіді в кожному з аналізованих творів відіграє мотив пам'яті. Найбільшу увагу приділяє йому польський письменник, звертаючись до проблеми недосконалості, неповноти й неточності пам'яті людини, особливо у спробах оповідача зафіксувати і пояснити себе-дитину й загалом дитинство. Тонко вловив цей феномен А.Бітов у романі “Пушкінський дім”: *“Взрослые, в лучшем случае, всерьёз воспринимают свою заботу о детях, но не самих детей. Потому что «взрослым» и без того достаётся от жизни, чтобы иметь силы быть столь же серьёзными, как дети. Полная мера представления детской серьёзности сильно обескуражила бы, обезоружила и обессилила их. Сама природа, что ли, позаботилась об этом барьере? – но это так: сколько ни имей дела с детьми, вряд ли станешь больше знать о том, кто они такие...”* [21, 60].

У самого Бітова на перший план виходить слабкість іншого різновиду пам'яті – родової, що оприявлює відсутність зв'язку між різними поколіннями однієї сім'ї, який мав би підпорядковувати світ молодих представників роду духовній традиції (а не зовнішньому ритуалові).

У світі Андруховичевої “Перверзії” пам'ять – те, що не дає спокою героєві, але водночас (принаймні у снах) робить його справжнім, незамаскованим, живим. Це – пам'ять про жінку, яка давно померла. Десь у розмові зі Стахом Ада Цитрина запитала, як після смерті коханої дружини він *“не вмер тоді”, “смів лишитися і жити”*, на що той відповів: *“Хіба я це пережив?”* [6, 266]. Смерть справжнього й непроминуцього – любові – герой ототожнює зі своєю смертю, після якої залишається бути лише маскою,

фантомом, що грає роль. Тому знову погодимося з О.Гнатюк: головною темою “Перверзії” “є тема вічна: любов і смерть, Eros і Thanatos” [36, 26]. Бо, врешті, “коли... досконале настане, тоді зупиниться те, що частинне... Залишаються віра, надія, любов, – оці три. А найбільша між ними – любов!” (1 Кор 13:12 - 13) [140, 237] – саме до цієї думки намагається привести читача Ю.Андрухович.

Метафора зникнення персонажа в романах російського, польського та українського письменників – це метафора нівеляції внутрішньої цілісності і цінності людини в очах оточення, що звичайно супроводжується полісемантичністю самоусвідомлення, дезорієнтованістю, знеціненням особи у власних очах.

З’ява спільних мотивів у національних літературах, що розвиваються несинхронно в певні історичні періоди, свідчить про існування цієї проблеми в масштабах загальнолюдських. Коли росіянин А.Бітов у романі “Пушкінський дім” (1971) констатує факт деперсоналізації сучасної особи в атмосфері тоталітарної країни, поляк П.Гуелле в романі “Вайзер Давідек” (1987) шукає способи вирішення означеної проблеми, то українець Ю.Андрухович у своїй “Перверзії” (1996) пропонує можливий варіант її універсального розв’язання – на особистісному, індивідуальному рівні.

Проблема, означена Бітовим, Гуелле та Андруховичем, – проблема постмодерністської літератури загалом. Процеси деперсоналізації та нівеляції особистості притаманні їй з самого початку – від театру абсурду, “нового роману”, прози “чорного гумору” і т. д. – тобто ще від 40 – 50-х років ХХ століття. Це кризовий симптом сучасної культури, але поки він не подоланий у масштабі всієї цивілізації, література буде, очевидно, до нього повертатися.

РОЗДІЛ 3

ОБРАЗ ПОСТМОДЕРНОГО ПЕРСОНАЖА В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ: ТИПОЛОГІЯ І КОРЕКТИВИ

Естетика постмодернізму, за загальноновизнаним спостереженням, констатує факт “кінця” дискурсу Людини” [172, 112], який супроводжується втратою довіри до автентичності всіх культурних концепцій [166, 14]. Проте кризові явища в духовному житті людства ніколи не скасовували непереборної внутрішньої потреби творчої особистості до самовираження. Тому художня література, попри постульований деякими песимістами “кінець літературної практики” (в контексті інших “кінців”), існує, а її об’єктом, як і сотню, і тисячу років до нас, залишається насамперед людина. Якою вона є в контексті постмодерністської творчості, чому вона саме така, які принципи і способи творення її образу в художній літературі постмодернізму – ось коло питань, яке спробуємо “прояснити” в цьому розділі.

Конкретним втіленням образу людини в художньому творі є образ-персонаж. Літературний персонаж, за визначенням Л.Гінзбург, авторитетної дослідниці в галузі теорії образу, – це “серія послідовних проявів однієї особи (підкр. наше – Л.Л.) в межах даного тексту” [35, 89], який може якнайрізноманітнішим чином виявляти свою присутність у тканині твору: через авторську характеристику і характеристику інших дійових осіб, систему описаних подій, через відтворення персонажевих думок та поведінки тощо [35, 89-90].

Автори “Літературознавчого словника-довідника”, пояснюючи термін “персонаж”, визначають його як “постать літературного твору з будь-якими психічними, особистісними якостями, моральними, ідеологічними, світоглядними переконаннями – постать як текстуальну позицію, антропоморфологічно окреслену, незважаючи на те, чи мала вона свого прототипа, чи цілковито витворена митцем” [112, 547].

Виходячи з наведених визначень, виникає одразу два питання. Перше полягає в тому, що постмодерні персонажі в художній практиці, як їх бачить сучасна критика, аж ніяк “не вписуються” в рамки таких визначень – насамперед через яскраво виражену деперсоніфікованість, вторинність, безтілесність, сконструйованість. Друге – проблема типології постмодерного персонажа. Наскільки можливо її визначити, якщо виходити з тези про “ракове розмноження смислів” (М.Фуко), а отже, про існування міриад віртуальних образів, які виникають і в художній практиці.

Для початку спробуємо окреслити поняття “постмодерний персонаж” як історико-культурний феномен нового часу у його зіставленні з типами персонажів інших культурних епох.

Кожна літературна доба характеризується відмінним від інших баченням і способом художнього зображення людини. Найвагоміші причини видозміни літературно-художнього осмислення особи – онтологічні та гносеологічні зрушення, що ними означається будь-яка нова культурна епоха.

До системи гносеологічних чинників, які впливають на видозміну літературно-художнього осмислення людини, входять, принаймні, такі: 1) епістемологічні критерії характеристики дійсності, які унормовуються чи стають загальноновизнаними в конкретній культурній епосі (що і як людина мислить про світ і про себе в ньому); 2) рівень досягнень антропології в галузі етико-аксіологічних знань і принципів (як людина оцінює себе у світі, що для неї є гарним та етичним); 3) ракурс бачення взаємостосунків між художнім словом і дійсністю (донедавна специфічно літературознавчий аспект, що означає проблему співвідношення і взаємовпливів літератури (як способу самореалізації людської свідомості) з об’єктивною дійсністю). Виходячи з конкретно-історичних уявлень певної культурної епохи у вказаних площинах, можна розмежувати основні принципи і способи художнього зображення людини в різних культурних формаціях.

Духовно-практичний синкретизм у баченні світу античною людиною проектував уявлення на неї саму як на суб'єкт міфу, на частину універсальної спочатку общинно-родової, а пізніше й державної (грецькі поліси, Римська держава) системи. Міфопоезія, а потім і літературна творчість були для людини в добу античності передусім матеріальною діяльністю, “творенням особливої речі” [33, 31], мета якого – зробити досконалий предмет. Недарма греки, як зазначає В.Татаркевич [178, 231], навіть не мали термінів, які б відповідали поняттям “творити” і “творець”, бо й не відчували в них потреби. Отож й античний літературний персонаж (визначаємо його найбільш узагальнено, абстрагуючись від детальнішого поділу на періоди в епосі античності) – цілісний і одночасно розчинений у загальнородовому (загальнодержавному). Він підпорядкований синкретичному, цілісно-замкненому міфосвітові і досить затишно почуває себе в ньому, а його (персонажа) відхід від гармонійного космосу Держави стає причиною трагедії (Евріпід). Персонаж античних епосу і драми, попри позірну свою окремішність у тканині твору, не усвідомлює себе поза колективом. Його внутрішній світ практично не зображується (Гомер, Гесіод, Есхіл, Софокл).

Доба середньовіччя вносить істотні корективи в бачення світу, який починає пізнаватися як об'єкт, і пізнаватися насамперед не практично, а умоглядно, духовно; в самооцінку людини, яка перестає сприймати себе частиною тепер уже не гармонійного світу, а, здивована, починає пізнавати свою внутрішню, нематеріальну сутність. У творчості різко зростає питома вага фантазії, за допомогою якої конструюється “божественна” чи “людська” комедії. Відповідно художній персонаж епохи середньовіччя вже не такий цілісний, гармонійний. У ньому поєднуються епічний героїзм і духовність та тілесність – задум, невідомий античності (згадаймо хоча б лицаря Трістана з куртуазних романів про Трістана та Ізольду чи королевича Ерека з роману “Ерек та Еніда” французького епіка Кретьєна де Труа). Проте, як зазначав Д.С.Лихачов, ведучи мову про зображення людини в передренесансний

період, найхарактернішою його ознакою був своєрідний “абстрактний психологізм” [114, 80-81]. Почуття і стани людської душі ще не об’єднуються в характери. Тому психологічні стани можуть змінюватися дуже швидко – саме через звільнення персонажа від характеру.

В епоху Ренесансу на перший план виходить окрема людська особистість (на відміну від колективної античної) з усіма своїми індивідуальними потребами як внутрішнього, так і зовнішнього характеру. За словами О.Лосева, вона “обов’язково мислиться фізично, тілесно, об’ємно і трьохмірно” [119, 241] – саме у своєму матеріальному існуванні, поза думкою та ідеєю про людину. У творчості на перший план виходить намагання автора створити універсальний, енциклопедично багатий, цілісний і замкнений художній твір. Сам художник усвідомлюється як продовжувач творчості Бога. Цілісності творові надає певна художня ідея, головним у ньому стає її рух і саморух характеру, і весь художній матеріал формується в залежності від цього. Та водночас герой епохи Відродження своєю внутрішньою свободою розриває рамки будь-яких цілісних систем, він надто “вільно зображений” (згадаймо “Декамерон” Дж.Боккаччо, “Гаргантюа і Пантагрюель” Ф.Рабле, “Дон Кіхот” Сервантеса тощо), бо слугує насамперед меті “характеризації думок та істин: персонаж висловлюється про певний об’єкт з метою дати уявлення про його власне бачення цього об’єкта. Автор-творець насолоджується здатністю всерозуміння [див. про це: 33, 121-123].

Дискредитація ідеології самозамкненого ренесансного гуманізму означає виникнення нової епохи – епохи бароко. Світ, який досі вважався цілісно-гармонійним, статичним, перетворився на ірраціональний хаос з нагромадженням нерозв’язаних суперечностей. Людина в такому світі роздвоюється між добром і злом, які примхливо поєднуються в її естві, стає амбівалентною, що й призводить її до духовної депресії. “Песимізм та рефлексія були явищем новим, не властивим ні Ренесансу, ні середньовіччю. Віднині не було вже повернення до гармонії “світу” і людини ..., конфлікти

“світу”, хай ще абстрактні, проникли в “душу”, приголомшили особистість і навіть стали усвідомлюватися як властивості її природи” [159, 11]. Особа і простір у бароковій естетиці втрачають ренесансну статичність, стають мінливими та динамічними. Бароковий динамізм, як зазначає Д.С.Наливайко [134, 130], – універсальний. Він проявляється в описі рухомих явищ природи, в мотивах швидкоплинного життя, позначається в динамічному розвитку сюжету і, без сумніву, на рівні психологічному. Власне, художня література таким чином, з одного боку, намагалась “відобразити і прояснити спільну “дисгармонію буття” [134, 130], а з іншого – відтворити барокову людину, “в частих змінах її душевного стану, в описах екстатичних поривів і духовних криз, у тяжінні до мелодраматизму і психологічних ефектів” [134, 127]. Амбівалентність світу, людини, пізнання, таким чином, – основна ознака культурної доби бароко, що відповідним чином відбилося на образах барокових персонажів (мабуть, найпоказовішим бароковим персонажем у цьому сенсі є принц Сигізмунд із Кальдеронової драми “Життя – це сон”, з його розпачливими роздумами про людську недосконалість).

Класицизм прийшов у європейську культуру як усвідомлення того, що й індивід, і громадське суспільство “стали безкінечними, а жити повинні разом” [33, 125]. Для відносної стабілізації їхні стосунки варто було врівноважити, що й визначило тип художніх ідей та образів. Чи не вперше в історії літератури образ людини будувався, виходячи з того, що особа сприймала себе з точки зору суспільства і залучала рефлексію (побачити й оцінити себе більш повно й багатогранно можна лише “збоку”). Громадянське суспільство та його благо стали своєрідним “дзеркалом”, в якому себе побачила особа. Але, виконуючи певну функцію в суспільстві, вона так само “функціонально” переносилась у художню літературу. Персонаж як тип (саме в класицизмі виокремилось це поняття) ставав носієм певної функції (усім відомі типи скупого, мізантропа, святенника, деспота і т.п.).

Епоха Просвітництва, досить неоднорідна за своїм художнім вираженням (просвітницький класицизм, просвітницький реалізм, просвітницький сентименталізм), залишила по собі доволі строкату літературну спадщину, проте спільною рисою всіх напрямків була наявність стійких моделей – жанрових, сюжетних і, без сумніву, моделей персонажів. Ці умовні формули в зображенні людини в конкретному художньому творі були результатом опосередкованого перенесення образу з дійсності (через посередництво раніше вироблених формул та штампів, наділених певною естетичною якістю). Літературна обізнаність, наповненість свідомості авторів і навіть героїв літературними зразками і безперервне відмежовування від них – характерна риса змісту літератури Просвітництва [див. про це: 33, 143-144]. То був шлях екстенсивного нарощування знань про людину й світ засобами художнього слова.

Через усвідомлення факту, що реальне життя значно багатше, ніж ті системи й класифікації, в які втискував його просвітницький розум, культурна свідомість входить у нову епоху – романтичну. “Обтяжена” здобутками німецької класичної філософії (передусім діалектики та естетики Гегеля, естетичних поглядів Шеллінга), вона розробляє принципово відмінний від попередніх епох образ людини. І, насамперед, позбавляється просвітницького канону логічно-гіпотетичної опосередкованості літературного персонажа. Натомість останній стає полісемантичним, причому цей полісемантизм, на відміну від багатозначності образів попередніх культурних епох (середньовіччя, бароко), свідомо “закодовувався” автором на знак вираження факту ірраціональності Суцього (гіпотетично недосяжна істина існує об’єктивно. Уява може “піймати” “моменти істини” – у цьому, за романтизмом, суть художньої творчості). Звідси – прихильність романтиків “брати людину в найширших масштабах, в системі відношень з “великими реальностями буття” [134, 246] – природою, історією, Богом, долею. Та досить швидко радісне відчуття причетності до Вічного змінюється дошкульною

іронією в душі Гофмана чи Гоголя. Адже, розмовляючи на “вічні теми”, досить легко збитися на банальність. Романтична іронія в цьому сенсі, за словами Г.Гачева, “є такий завершений образ ..., який в собі борсається і повністю розімкнений у дурну безкінченість. Його гірка гримаса – ознака того, що виплутатися з рабства власних суперечностей він не може” [33, 169-170].

Місію розв’язати ці суперечності взяв на себе реалізм, використавши такі основні принципи: зображення життя в його причинно-наслідкових зв’язках, відтворення соціально-історичної зумовленості людини. І, як справедливо зазначав О.Лосєв, “реалізм ... є неможливий там, де нема відчуття здорової і прогресивної лінії життєвого розвитку і де ... нема віри в остаточне досягнення ідеалу ...” [117, 266]. Тому в поле зору автора-реаліста повинна потрапити необмежена кількість явищ (згадаймо толстовське: “Захопити все!” – при написанні “Війни і миру”), і ці явища повинні бути, за висловом Л.Гінзбург, реалістично сублімовані, тобто апіорно перетворюватись на соціально-моральні чи естетичні цінності [35, 68]. В реалізмі персонаж уперше постає як характер. Він значно деформалізується в порівнянні з романтизмом і будується не як ідентифікація традиційних ролей, масок, типів (у прямому чи пародійному ключі), а індивідуалізовано, неопосередковано, за логікою його соціально-психологічної детермінованості і під кутом авторської, звичайно раціоналістичної точки зору.

Крах реалістичного типу творчості прийшов із відчуттям втрати віри в переможний раціоналістичний розум. Останній не врятував суспільство від глобальних потрясінь межі XIX-XX ст., як і від закономірного відчуження індивіда в раціоналізованому світі. Втрата віри в раціональне підкріплювалася тотальною зневірою в існування будь-яких об’єктивних (хай і трансцендентних) істин. “Бог помер”, – сказав Ф.Ніцше. Модерний індивід, услід за ним, бачить оточення абсурдним. Звідси – гранично суб’єктивний самовираз, при якому художня реальність характеризується мінімальними зв’язками з об’єктивною дійсністю. Кожна людина в модерністській

свідомості – цілий Усесвіт, космос, поза яким – абсурд. Тому автор сам претендує на те, щоб посісти місце Бога-творця, а головним предметом його зацікавлень стає внутрішній світ людини. В цьому модерністи досягли небачених вершин: бажання насамперед самовиразитись (по-новому, як ніхто і ніколи до них) і тому абсолютна розкутість на формальному рівні дали змогу їм це зробити. У модернізмі знову з'являється умовно-схематичний персонаж, добре відомий з часів дореалістичних, але тепер обтяжений досвідом реалістичного письма літератури XIX ст. Модерністська усвідомлена умовність так само концептуальна, як і в літературі доби класицизму чи Просвітництва. Але ця концептуальність іншого рівня: вона виступає не як естетичний принцип, а лише як художній прийом. Звичайно, концептуально-схематичними, гранично умовними в модернізмі стають образи персонажів, які не є відображеннями (прямим чи опосередкованим) авторського “я”. У модернізмі, як зазначає М.Моклиця, “або автор тримає героя на віддалі, не намагається змальовувати його почуття [і персонаж схематизується – Л.Л.], або занурюється у внутрішній світ героя і тоді наділяє його особистісно пережитим” [131, 135] (а в особисто пережитому може бути все: і образи-конструкції, і образи-схеми, і образи-марення, і образи-враження, і образи-фікції і т.д. – до дурної безкінечності, як сказав би Г.Гачев).

Завершення культурної епохи модернізму припадає на час усвідомлення краху суверенної індивідуальної свідомості, з її амбівалентністю (в ній уживаються профанне – сакральне, раціональне – ірраціональне, добре – зле, прекрасне – потворне, високе – низьке ...), хаотичністю, непередбачуваністю. Нарешті, приходить час нової культурної епохи, яку називають постмодернізмом. Вона багатовимірна в національних літературах (про це більш докладно йдеться у 1 розділі дисертаційного дослідження), у ракурсі ж “дійсність – твір – персонаж” бачиться нам у такому ключі.

У постмодернізмі різко змінюються усталені стосунки між художнім твором і дійсністю. Реалізм радісно “всотував” дійсність, неопосередковану

умовними впливами (це було його відкриттям). Модернізм продовжив прокладати це русло – вже на рівні суб’єктивному – і ... “затопив” дійсність, помінявши її місцями з текстом-письмом. Усвідомлення казуальності істини, хисткої межі між дійсністю і текстом (літературним, історичним, політичним – будь-яким) породжують тотальну невпевненість особи, й модерний автор, який вигукує: “Я знаю істину!” – виглядає просто смішно. Так відбувається момент зламу – переходу від духовної практики модернізму до усвідомлення творчим індивідом власної постмодерності, що проектується на художній твір насамперед втратою авторитету Автора [166, 14]. Втоплений несправедливим досвідом, постмодерніст іронічно переосмислює надбання, здобуті людством упродовж тисячоліть. Його не може задовольнити ні давня міфологія, ні античний колективізм (надто предметно ще відчуваються наслідки колективних міфів ХХ ст.), ні Ренесанс з його надміру пихатою і самовпевненою людиною, ні площинно-прямолінійне мислення класицизму, ні раціоналістичні епохи з їх абсолютною вірою в розум. Культурні епохи, які звертались насамперед до внутрішнього світу людини (середньовіччя, бароко, романтизм, модернізм) так само дискретизовані своєю безрезультатністю у спробі вирішити нагальні проблеми людини, пояснити їй саму себе. Від часів виникнення художньої творчості як способу осмислення дійсності людина не зазнавала ще такого переситу від культурної інформації і не була в ній так абсолютно дезорієнтована й зневірена. Нова ідея, довкола якої мало би сконцентруватися художнє мислення, постмодернізмом ще не знайдена (в межах загальнолюдських). Постмодерна ситуація в художній літературі – ситуація іронічного переосмислення та пародіювання культурного досвіду (як реакція) і пошук у нуртуючому хаосі смислів глибинних, масштабніших способів осягнення головного предмету художньої творчості – людини і світу, їх взаємостосунків (як інтенція).

Виходячи зі сказаного, постмодерна проза “проявляє” себе в трьох іпостасях стосовно дійсності: 1) вона може творити псевдоістинну віртуальну

реальність, пародійно відображаючи свій (літературний) досвід в логічно спланованій і чіткій організації матеріалу; 2) може бути сенсуалістичним вираженням авторської суб'єктивності з посиленою рефлексією та відчуттям різкої дисгармонійності між внутрішнім та зовнішнім світами; 3) може відтворювати постмодерну ситуацію в традиційно-реалістичному ключі.

Три вказані типи співвідношень між художнім твором і дійсністю у формах її відображення (вираження) “вкладаються” в запропоновану Б.Мейлахом [127] та Д.Наливайком [134] класифікацію типів художнього мислення і творчості: класицистичного, романтичного, реалістичного. Нагадаємо конспективно основні положення цієї теорії (за Дм.Наливайком):

1) тип художньої творчості – це внутрішньо цілісні системи естетичних понять і уявлень, специфічні відчуття і розуміння форми, які складаються на ранніх стадіях розвитку художньої літератури і залишаються в різних модифікаціях певним ядром, стійкою динамічною єдністю художнього мислення на подальших стадіях її розвитку; це ядро художнього мислення, що полягає насамперед у специфіці відчуття і розуміння форми;

2) певні типи художньої творчості – реалістичний, романтичний, класицистичний – поперемінно з більшою чи меншою мірою вияву виступають у різні культурні епохи, визначаючи характер і саморух літературного процесу;

3) класицистичний тип творчості, що має своїм початком ще грецьку класику, бере за основу Аристотелеву “Поетику” через потрактування Горація, який привносить туди ідею наслідування класичним грецьким зразкам. Особливістю класицистичного типу творчості є співвіднесення мистецтва насамперед зі сферою розуму, а не сферою емоційно-інтуїтивного, прагнення до “правильності” і нормативності, що встановлена і контрольована розумом, переважання ідеї над образом у структурі образотворення, тяжіння до концентричних, замкнених і гармонічних форм [134, 148-149];

4) романтичний тип свідомості і творчості (його початки – доба середньовіччя) характеризується відчуттям розриву між дійсністю та ідеалом, зведенням життя до граничних контрастів, болісним відчуттям амбівалентності людини, втратою інтересу до предметної дійсності, переважанням фантазії у процесі образотворення, перевагою емоційної конкретності над аналітичною узагальненістю [134, 40-41];

5) реалістичному типові свідомості і творчості (який спорадично проявлявся ще в античності та середньовіччі, більш тенденційно виявив себе в епоху Відродження, апогею досяг у ХІХ ст.) характерні “неупереджене” ставлення до життя, відсутність апріорних його моделей. Реаліст заглиблюється в емпіричну дійсність з метою об’єктивного її пізнання і достовірного її відтворення відповідно до закономірностей, іманентно властивих дійсності [134, 48];

б) спосіб узагальнення, який розуміється як побудова образу, внутрішньо пов’язаний з типом художнього мислення, з притаманним йому відчуттям і розумінням форми і великою мірою зумовлений ним [134, 48].

Дм. Наливайко також згадує про типи художніх образів у їх відношенні до запропонованої ним класифікації. Ці думки варто, на наш погляд, актуалізувати й узагальнити. Відповідно до типу мислення, який переважає в художній системі митця, в його творчості найчастіше виявляє себе відповідний тип художнього образу: міметичний у реалізмі (В.Татаркевич взагалі ототожнює поняття “мімезис” та “реалізм”, вважаючи останній термін мовним витвором ХІХ ст. [178, 270]), неміметичним (або ж сенсуалістський – А.Ткаченко) у романтизмі та образ, побудований за принципом “подвійного наслідування” – не лише природі, а й певним літературним знакам, насамперед античним у класицизмі.

Постмодерністська культурна епоха у світлі даної концепції “перепрочитує” в новому контексті усі три типи творчості. Про переважання котрогось із них говорити надто рано – в силу “перебування” в цьому

контексті (будь-яке об'єктивне бачення явища передбачає погляд збоку). Цілком можливо, що усі три тенденції виявляться рівносильними (це буде такий собі варіант культурної епохи Просвітництва на кшталт ХХ ст.).

Концепція трьох типів художньої творчості та відповідних їм способів образотворення, за Мейлахом-Наливайком, дає інструментарій для однієї з можливих класифікацій образу персонажа, зокрема у проекції на літературний постмодернізм. При цьому не слід забувати, що кожен із типів творчості, перебуваючи в певному історичному відтинкові часу, детермінується, всотуючи в себе епохальні ознаки, як і те, що в певних національних літературах може переважати генетично закодований тип творчості (до прикладу, український – яскраво романтичний), що теж має іманентний вплив на осмислення культурної епохи в контексті національного універсуму.

Класицизм як тип творчості в сучасній постмодерній прозі виявляє себе досить активно (найбільш продуктивно – в західноєвропейській літературі: дається взнаки історико-літературна “переобтяженість” регіону). Про типологічну спорідненість цих явищ говорить зокрема й виникнення в постмодерністській естетиці співвідносної з класицистичним Горацієвим принципом “подвійного наслідування” (на означення найчастіше артикульованого типу образу) стратегії “подвійного кодування”(Ч.Дженкс) (поєднання у тканині тексту міфологем та стильових ознак різних культурних кодів). Проте конотації цих понять мають вагомі розбіжності. Коли класицизм у дусі Горація постулює наслідування досконалих творчих взірців із почуттям пієтету (вони ж бо – і це їхня найвища цінність! – “конструюють нездеформовану дійсність”), то іронічний постмодерніст змінює пафос на протилежне: пародія і пастиш стають основним способом побудови образу, причому весь літературний паноптикум (а не лише взірцева класика) стає об'єктом зазвичай іронічного перепрочитання. “Щоби комічний ефект відбувався, - підкреслює в цьому зв'язку І.Старовойт, - автору треба ретельно вирахувати наперед механізми впізнавання цитат на рівні задуму, стилю,

художніх тропів і мовленнєвого ланцюга” [173, 376]. Звідси – питомо класицистичний спосіб організації художнього матеріалу, що його білоруський дослідник В.Халіпов, аналізуючи типологічні ознаки постмодерністської поетики, визначив як логічно продуману, від початку сплановану організацію матеріалу, раціональний розрахунок послідовно здійснюваних кроків, аналітичну детермінованість, невипадковість кожного вжитого елемента [190, 239].

У постмодерністській прозі, побудованій за таким принципом, зустрічаємо найрізноманітніші шляхи творення образів-персонажів. Адже арсенал об’єктів пародіювання невичерпний, а варіативність їх включення в постмодерний контекст зростає в геометричній прогресії, – ото ж поле гри та іронізування безмежне. Інтертекстуальна гра значень, цитатність, алюзивність, стилізація, спрямовані на перепрочитання історичних, літературних, етико-естетичних тощо кодів, – найпоширеніші способи формування постмодерного персонажа в художній літературі такого зразка. Сюди віднесемо, зокрема, романи У.Еко, “Запахи” П.Зюскінда, “Хозарський словник”, “Остання любов у Царгороді” М.Павича, “Той, що заблукав у кімнаті сміху” Дж.Барнса, романи Дж.Геллера “Лишень подумати!”, “Уяви собі картину”, “Пушкінський дім” А.Бітова та ін. (в українській літературі ознаки такого типу має, зокрема, “Перверзія” Ю.Андруховича, але тут сильне й романтичне начало).

На перший погляд, у названому ряду творів типи персонажів не є спорідненими. Дійсно, як можуть корелюватися такі позірно різні образи, як Жан-Батіст Гренуй (“Запахи”) і, до прикладу, численні персонажі “Хозарського словника”? Перший (попри видиму подієву інтенційність персонажа, котра є джерелом розвитку сюжету і традиційно мала би вказувати на присутність у ньому внутрішнього стрижня, спонуки до саморуху, власне – характеру) сконструйований з уламків різних історичних та літературних кодів: маємо в романі інтертекстуальні відсилання до Діккенса, Гофмана, Золя, Достоевського тощо [див. про це: 18, 102]. Других і персонажами у

звичайному розумінні назвати не можна. Це, швидше, умоглядні, віртуальні ілюстрації до певних “словникових статей” (де вже тут вести мову про цитатність у межах конкретного одиничного образу персонажа!). Проте спільним як у цих, так і в інших названих творах, залишається принцип умоглядної побудови образу персонажа, що “пропускається” насамперед не через емоційно-інтуїтивну, а через розумову сферу. Через свою формальну логічність вони виглядають (у порівнянні з персонажами – витворами інших типів творчості) найменш правдоподібними, безтілесними, квазіреалістичними.

Вірогідно, саме тому чи не найчастіш використовуваним в постмодерній літературі класицистичного типу є принцип інтерпретації історії. Остання в постмодерністському баченні розглядається, з одного боку, крізь призму особистісного бачення інтерпретатора (отже, не може претендувати на істинність), а з другого (це важливіше в руслі наших пошуків) – по-науковому відсторонено, абстраговано від загубленої в закономірностях? / хитросплетіннях? / алогічностях? історичного процесу конкретної людини. “Історія на кшталт літератури” (хай і віртуальна псевдоісторія) вимагає принаймні видимої цінності, замкненості (ще один доказ на користь тези про наявність у творах такого штибу класицистичного типу мислення і творчості), але так само (за визначенням жанру) зобов’язує відмовитися від персонажа як душевно-психологічної цілісності на догоду персонажеві схематичному, гранично умовному чи персонажеві як культурно-соціальній ролі.

Романтичний тип творчості в постмодернізмі репрезентують проза представників американської школи “чорного гумору” К.Кізі, Т.Пінчона, К.Воннегута, поема В.Єрофєєва “Москва - Петушки” та ін. Особливо широко він представлений в українській літературі (О.Забужко, “Польові дослідження ...”, трилогія Іздрика, “Рекреації” Ю.Андруховича, проза Є.Пашковського, “Мальва Ланда” Ю.Винничука та ін.).

Досліджуючи явище постмодернізму, авторитетний український вчений Дм.Затонський висловлює думку про типологічну єдність романтичного та постмодерного естетичних принципів, що полягають у нежиттєподібності, вічній мінливості, нерегламентованій широті та свободі, хаотичності твореного [67, 203]. Все це, без сумніву, стосується постмодерністської літератури романтичного типу творчості.

Як і в романтичній традиції, в постмодерністській літературі такого характеру досить помітний контраст між творами з переважанням чи іронічного, чи драматичного пафосу. Зрозуміло також, що вказані системи не є замкненими (особливо в постмодернізмі!), і досить часто спостерігаємо сполучення, поєднання в межах одного твору різних емоційних настроїв, а отже, видів пафосу.

Найчастіше у творах романтичного типу оповідь ведеться від першої особи. Емоційний настрій наратора визначає тут усе: і сюжет (чи його відсутність), і стиль, і жанр ... Показовою в цьому сенсі є трилогія Ю.Іздрика, до якої увійшли книги “Воццек”, “Острів Крк”, “Подвійний Леон”. В анотації до останньої з них про вказану якість мовиться так: “Високий романтизм та нещадна іронія, філософські забави і чорний гумор – ось компоненти, з яких автор готує свій черговий текстовий коктейль” [76, 4].

Постмодерний романтик із трагічною чи драматичною настроєвістю характеризується гіпертрофованим суб’єктивізмом (адже пережито досвід епохи модернізму!), болісним усвідомленням власної детермінованості й маргінальності, відчуттям розчиненості власного “я” у світі, в якому “апокаліпсис уже відбувся”.

У цьому ряді назвемо більшість “чорних гумористів” (найпрезентативніший взірцевий тип – Т.Пінчон, з його “Ентропією”), українців Є.Пашковського, О.Забужко, С.Процюка, вже згаданого Ю.Іздрика та ін. Натомість у малій прозі Б.Жолдака переважає іронічно-оптимістичний настрій, а ось знаменита російська поема “Москва – Петушки”

Вен.Єрофеева має контрастний трагедійно-іронічний пафос; так само в романах Ю.Андруховича “Рекреації” та Ю.Винничука “Мальва Ланда” поєднуються сатиричне та лірико-драматичне начала.

Постмодерністська література романтичного зразка самим своїм існуванням спростовує тезу Р.Барта про “смерть автора”, яку деколи надто прямолінійно переносять на літературну практику при аналізі художніх творів. Романтичний автор часто виявляє себе в постмодернізмі більш настирливо, ніж будь-коли раніше, причому й на наративному (як розповідач), і на образному (як персонаж) рівнях. Попри беззаперечну нетотожність понять “автор”, “розповідач” та “персонаж”, в постмодерних творах романтичного гатунку ці поняття об’єднуються в цілісний образ. Інша справа, що автор тут не виконує традиційну для художньої літератури попередніх епох функцію носія авторитетної позиції. Навпаки, він – як істинний постмодерний персонаж – розгублений, непевний у власному існуванні, непослідовний у своїх думках і дезорієнтований у часопросторі. У таких творах найбільшою мірою проявляються й авторські рефлексії (порівняймо в цьому сенсі “Польові дослідження ...” О.Забужко, “Москва – Петушки” Вен.Єрофеева чи трилогію А.Бітова “Оглашенні”), причому їх використання має характер не художнього прийому, а естетичного принципу.

Те саме стосується й інтертекстуальності, алюзивності, ремінісцентності у творах романтичного зразка. На відміну від класицистичної постмодерної прози, де ці ознаки мають характер логічно застосованих прийомів, у романтичному типі творчості інтертекстуальні посилання сприймаються насамперед як індивідуально-суб’єктивна якість наратора, вжитість, укоріненість у його пам’яті більш чи менш багатого літературно-мистецького корпусу, алюзивність його свідомості. У цьому сенсі знову згадаємо “Воццека” Ю.Іздрика, в якому, як зазначає В.Костюк, “сучасні українські автори ... не тільки використовуються у вигляді цитат ..., а й блукають навмання текстом ...” [93, 37].

Закономірно виникає питання про образи персонажів, що не виконують наративної функції у постмодерній прозі романтичного зразка. Більш чи менш повне окреслення їх постатей залежить найперше від емоційно-інтуїтивних, а потім і від умоглядних інтенцій наратора. В його суб'єктивно-віртуальній свідомості певний персонаж може бути окреслений якомога повніше (що на поетикальному рівні виявляє себе через ліризм та іронічність оповіді, її імпульсивність, емоційність, гротескність, символічність тощо) або ж, навпаки, схематично, умовно, як роль, функція, маріонетка – залежно від того, яким образ того чи іншого персонажа виявляє себе в суб'єктивності наратора.

Згідно з основними принципами реалізму як типу свідомості і творчості, реаліст епохи постмодерну намагається неупереджено ставитися до зображуваних ним проявів життя у всій його багатомірності чи, з огляду на оцінку епохи, хаотичності. Об'єктивне пізнання і достовірне відтворення дійсності за зразком художньої літератури XIX ст. не виправдовує себе, бо, по-перше, людина й дійсність як об'єкти пізнання в художній творчості виявляються значно багатшими і складнішими, ніж мав про них уявлення реалізм XIX ст.; по-друге, сучасний автор не має чіткої та незаперечної авторитетної позиції щодо зображуваного; по-третє, розмиті, як показала практика XX ст., межі між об'єктивним та суб'єктивним дезорієнтують автора-реаліста при його спробі відтворювати об'єктивно, та й критеріїв об'єктивності може бути безліч – виходячи із сучасного уявлення про тотальну “вжитість” особи в різні міфи, а отже, про стан апріорної несвободи її розуму.

Відомі російські літературознавці Н.Лейдерман та М.Липовецький, аналізуючи на сторінках “Нового мира” проблему постмодерної ситуації в суспільстві та літературі, обстоюють тезу про виникнення так званого “постреалізму”, суть якого полягає у формуванні “нової парадигми художності”, що у свою чергу полягає у зміні змісту понять “творчий задум”, “ідея”. У митців, вважають ці дослідники, “творчий задум перестав бути певною гіпотезою, що вимагає реалізації чи перевірки. Творчий задум став

проблемою, питанням. А сам процес творчості став сповненим драматизму перебором варіантів відповіді, де ствердження змінюється сумнівами й запереченням, а відкриття спростовуються новими даними” [105, 236]¹. Загалом погоджуючись із цією думкою, завважимо, що в такому руслі створені, окрім названих авторами статті творів російських письменників Л.Петрушевської, В.Маканіна, М.Харитонова, П.Алешковського та ін., романи М.Кундери, мала проза А.Стасюка, М.Гласка та ін., а також повісті та оповідання О.Забужко (“Я, Мілена”, “Дівчатка”), В.Шевчука (“Горбунка Зоя”, “Місяцева зозулька з ластів’ячого гнізда”), С.Процюка (“Love story”) та ін.

Одна з найчастіш артикульованих тем реалізму епохи постмодерну – моделювання вжитості сучасної людини в міф, її свідомісного випадання з нього та неможливості онтологічного виходу за його межі. Людина-зомбі (як суб’єкт міфу) – основна характеристика персонажів у Л.Петрушевської (цикл новел “Пісні східних слов’ян” та ін.), людина – стереотип (як об’єкт міфу) – в О.Забужко (“Я, Мілена”). Обидві письменниці використовують у тканині своїх творів гротеск, який в реалістичній творчості, на відміну від романтичної, є не світоглядною домінантою, а стильовим прийомом (це передбачає логічний, попри абсурдність зображуваного, перенос усвідомлювальної площини в нереальне русло), що дозволяє “через зображувальні парадокси намацати глибину явища” [55, 232].

Загалом найоптимістичнішими в ситуації постмодерну виявляються саме реалісти. Попри усвідомлення “тотальної безпритульності” сучасної людини в хаотичному й непередбачуваному світі, попри осмислення абсурдності патової ситуації, що сприймається в соціумі як норма, вони (“*contra spem spero!*”) шукають сенс у просторі хаосу і знаходять² його в

¹ Ще у 80-і роки схожу думку висловлював С.Яжембський, аналізуючи польську повоєнну реалістичну прозу, коли писав про т.зв. “реалізм питань” і звертав увагу на безтенденційність та розмитість авторської позиції у багатьох повоєнних повістях та романах [див.: 219, 190].

² Якщо знаходять, а не вкотре з боєм розгублено зупиняють оповідь на далеко не риторичних питаннях, як-от С.Процюк: “Що рухає нашими долями? Яка вища доцільність цього броунівського людського руху на монументальній, величезній сцені, що зветься життям? Відповідей не було ...” [157, 63].

людині: “Створюючи свою особисту зону відчуження від хаосу, вона [людина – Л.Л.] наповнює своїми зусиллями екзистенційний вакуум і тим самим вносить у світ сенс” [105, 250].

Підсумовуючи викладене, приходимо до таких висновків.

1. Літературний постмодернізм, попри зовнішню епатажність та конструктивну незіставність з попередніми літературними практиками, не таке вже принципово нове явище в контексті більш чи менш цілісно уявлених, послідовно осмислених та “гуманізованих” допостмодерністських культур. Він так само, як і попередні етапи літературного розвитку (навіть найбільш авангардні), закорінений у традицію. Йдеться не про звичайне використання в поезиці постмодернізму прийому інтертекстуальності чи його цитатності, а насамперед про найзагальніші способи творчого мислення, типи яких споконвіку й подосі залишаються практично незмінними.

2. Загальною тенденцією літератури постмодернізму є поєднання (не лише постульоване, а й матеріально виражене) різних типів художнього мислення і творчості: класицистичного, романтичного та реалістичного, - які синхронно виступають в сучасній культурній епосі і тим самим визначають неоднорідний характер літературного процесу.

Різні типи творчості можуть сполучатися не лише в межах літературної епохи, а й у межах однієї авторської індивідуальності. (Забужко, Бітов, Андрухович), що є закономірним виявом “вжитості” письменників у постмодерний дискурс на свідомісному рівні (полівалентність мислення).

3. Образ людини як суб’єкта і об’єкта зображення художньої літератури на тлі епохи постмодернізму визначається крізь призму понять “нецілісність”, “дезорієнтованість”, “хаотичність”, “розмитість”, “сконструйованість” тощо.

4. Обґрунтовуючи літературознавчу категорію “персонаж”, слід враховувати наявність гранично умовних та віртуальних персонажів, які сконструйовані / виражені за принципами нереалістичних типів творчості.

Типологію персонажів у постмодерністській прозі доцільно виводити, виходячи зі специфіки авторського типу художнього мислення, із притаманного авторові способу організації художнього матеріалу.

Сконструйований за зразком (зразками) постмодерний персонаж у класицистичному типі творчості визначаємо як імітаційний¹, або симулятивний. Віртуально-суб'єктивні образи персонажів у творах, побудованих на основі романтичного типу творчості, - креативні². Образи персонажів у творах реалістичного типу, за загальноприйнятим визначенням, - міметичні.

5. Завдяки знахідкам у постмодерній поетиці, митці отримують змогу об'ємніше й глибше виражати власний світ чи власний погляд на світ. При цьому кожен із типів творчості звільняється від притаманних йому комплексів: класицизм – від апології авторитетів, романтизм – від безтілесної абстрактності, в яку був зведений на схилі епохи Модерну (кубізм, абстракціонізм, шозизм), реалізм – від схематизму й ходульності в зображенні людини. Постмодернізм у цьому сенсі – закономірний етап у вічному оновленні типів художньої творчості.

6. Як ми намагалися показати, кожен новий літературний етап у житті людства (від міфопоетики до модернізму) приходив з більш тонким і якіснішим механізмом дослідження світу й людини в ньому. У цьому сенсі й епоха модернізму (попри епатажну новизну) всього лише продовжила проект реалізму по багатомірному, всебічному вивченню людини – там, де реалізм досяг своєї межі у сфері зображення суб'єктивного. Наступник модернізму, постмодернізм як літературно-мистецький феномен, – явище не довготривале за своєю суттю. Це своєрідний етап нуртування, “варіння літератури у власному соку” в пошуках принципово нових шляхів творчого

¹ Виходячи з Горацийового терміна *imitatio* (лат.) на позначення явища “подвійного наслідування” – “природі” і “класичним зразкам”[див.: 134, 148-149].

² Вживання цього терміна в даній роботі спирається на ідею В.Татаркевича, який, досліджуючи історію феномену творчості/відтворництва, послуговується поняттям *creatio* (лат.) на позначення творчості митця-“винахідника”, котрий не відтворює, а “винаходить” нову дійсність[див.: 178, 240-249].

самоусвідомлення людини. Тому дозволимо собі не погодитися із твердженням В.Гюго, за яким “від Фідія до Рембрандта є шлях, але нема поступу”. Поступ є – у нових гранях усвідомлення людини й дійсності.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження підтверджує неодноразово дискутовану різними критиками тезу про питомість/запозиченість і своєрідність/вторинність постмодерністських явищ у літературах України, Польщі, Росії: вони розвивалися в повоєнний час несинхронно, але поява постмодерністських тенденцій виглядає в кожній з них цілком закономірною і вмотивованою розвитком суспільно-історичних відносин та національних культурних традицій.

Зробивши вибір показових для літературного процесу останньої третини ХХ століття творів у російській, польській та українських літературах і проаналізувавши їх в аспекті типології образів-персонажів, можемо стверджувати, що в кожній національній літературі, де генетичні й міжкультурні зв'язки дуже давні, міцні й багатогранні, тим не менше практично нема прямих аналогій, запозичень і вторинності у творах, близьких за типологією героя. При всьому “космополітизмі” постмодерних творів, кожен з авторів піднімає глибинні національні проблеми, і бачення їх відзначається рисами національного менталітету.

Спираючись на праці сучасних культурологів, ми вважаємо причинами, які породили й зумовили розвиток російського, польського та українського постмодернізму, такі фактори:

1.Одне з найпотужніших джерел російського постмодернізму – симулятивна комуністична реальність повоєнних років, що виявила себе в дегуманізації суспільства та ідеологічному та естетичному еkleктизмі. Російська постмодерна література представлена творчістю принаймні трьох генерацій митців, що вилилися у двох “хвилях” – кінця 60-х – 80-х років і кінця 80-х – 90-х років. Спільним для них є переосмислення сучасності на користь неієрархічного світобачення, визнання ілюзорності реального світу й

реальності абсурду. Деконструкція міфів про російську інтелігенцію, національних героїв та історію посідає чільне місце в проблематиці цих творів.

У 90-і роки постмодерністська література Росії розгалужується на масову й елітарну. Масова здебільшого тиражує принципи постмодерної поетики в жанрах фентезі, детективу, “історичного” роману-бестселлера тощо. Елітарна проза російського постмодерну різножанрова, багатоструктурна, багаторівнева: російська критика виділяє численні “течії” та стильові манери – від уже загальновідомих соц-арту й концептуалізму, “чорнухи” й абсурдистського бріколажу до “постреалізму”.

2. Польська постмодерна література виникла майже в той самий час, що й російська, – у 60-і – 80-і рр. ХХ століття, але має інші літературні джерела й суспільні передумови розвитку. Постмодернізм кінця 60-х – 70-х років у Польщі – передусім епоха літературного переосмислення модерну: пародіювання модерністських стилів, доведення авангардної поетики до гіпертрофованих якостей і форм. Межа 70-х – 80-х років, яка означилася в польській постмодерністській прозі заглибленням у поетику інтертекстуальності, стилізації, пародії й пастишу, змінилася затишшям у розвитку постмодерної літератури в середині 80-х років. З кінця 80-х постмодерна література у Польщі знову активно розвивається. Найепатажніший, авангардистський варіант польського постмодернізму цього часу – творчість письменників, об’єднаних співпрацею в літературному журналі “bguLion”. Самобутній варіант польського постмодернізму – феномен “прози малих вітчизн”, загальна тенденція якої – пошук більш чи менш стійкої опори в мерехтливому та хисткому постмодерному світі.

3. Українська постмодерна література виникла значно пізніше, ніж російська чи польська, однак має тривалу передісторію. “Химерна проза” 60-х – 80-х років – питомо український невідрефлектований варіант постмодернізму. Виникнення постмодерну на теренах української культури – наслідок входження українського соціуму в контекст глобальних проблем

сьогодення. “Відрефлектована” українська постмодерна література 80-х – 90-х років диференціюється в українській критиці й за генераційним принципом, і за орієнтованістю письменників на західну чи національну традицію. Проте основним у систематизації сучасної української прози стає в критиці територіальний принцип, за яким виділяються галицько-станіславська та київсько-житомирська школи, котрі культивують різні типи героїв. Загалом найяскравішою рисою української літератури різних шкіл та генерацій є акцентування на маргінальному, що переходить у стан типового.

Творчість більшості українських письменників важко співвіднести з конкретно постмодерністською манерою письма західних авторів: в кожному окремому творі суміщаються різні його варіанти. Найбільш європеїзованим варіантом постмодернізму є українська карнавальна метапроза, яка характеризується найнижчим рівнем елітарної герметичності й апелює до масового читача.

Домінуючі інтенційні вектори українського, російського та польського постмодернізму не однакові: вони передусім є результатом актуалізації національних культурних комплексів. Коли в російському постмодернізмі акцент ставиться на темі симулятивності міфологем та проблемі “хаотичності російської душі” (В.П’єсцух), то “польський” постмодерний мотив – це перепрочитання та руйнування стереотипів національної самосвідомості, а в українській літературі постмодернізм означається насамперед проблемою маргінальності особи. Спільним для польської та української постмодерних літератур є мотив переживання комплексу національної меншовартості, причому в польській літературі він потужніший.

У відповідності до проблемно-тематичних акцентів, артикульованих національними постмодернізмами, в кожній з літератур переважають певні жанрово-стильові її різновиди: однією з найпотужніших течій російського постмодернізму є концептуалізм, в українському та польському постмодернізмі чи не найяскравішою є романтична традиція. Український та

польський варіанти постмодернізму, на відміну від російського, творяться швидше в регіонах, а не в центрі. Тому російському постмодернізмові загалом не притаманний характерний для польської постмодерни феномен літератури малих вітчизн, в Україні ж регіональні літератури активно розробляють і більш універсальні мотиви. Спільним для української, російської та польської літератур є явище диференціювання на “західництво” і “ґрунтівство”. Прозахідний варіант постмодернізму в кожній з національних літератур – “метапроза” 80-х – 90-х років. Типологічно спорідненими в національних варіантах постмодернізму є й такі течії, як постреалізм та “література екзегези”. Досліджувані національними літературами спільні тематико-проблемні пласти – універсальні постмодерністські теми. Проте українська література у своїй самобутності є ближчою до польської, дедалі більше звертаючи увагу на набуті українцями за останні десятиріччя психологічні комплекси.

У межах постмодерністського напрямку можна вичленити існування трьох типів творчості – романтичного, реалістичного та класицистичного, які синхронно виступають в сучасній культурній епосі і тим самим визначають неоднорідний характер літературного процесу. Особливістю класицистичного типу творчості є співвіднесення мистецтва зі сферою розуму, прагнення до нормативності, переважання ідеї над образом, тяжіння до замкнених та гармонійних форм. Романтичний тип творчості характеризується відчуттям розриву між ідеалом і дійсністю, переважанням фантазії в процесі образотворення, превалюванням емоційності над аналітичною узагальненістю. Реалістичному типові творчості характерне заглиблення в емпіричну дійсність з метою об’єктивного, достовірного її відтворення. Відповідно до типу мислення митця, в його творчості виявляє себе певний тип художнього образу-персонажа: імітаційний – у класицистичному, креативний – у романтичному та міметичний – у реалістичному типі творчості. Образ персонажа у кожному з названих типів творчості на тлі постмодерної епохи визначається крізь призму

понять “нецілісність”, “дезорієнтованість”, “хаотичність”, “сконструйованість”. У постмодерному “перепрочитанні” кожен із типів творчості оновлюється, відкриваючи нові можливості для зображення людини і дійсності. Тому постмодернізм – цілком закономірний етап у розвитку художньої літератури. Проте за своєю суттю це недовготривалий, кризовий етап нуртування у пошуках нових шляхів творчого самоусвідомлення людини.

Основні онтологічні виміри постмодерного персонажа, крізь які проступають базові параметри постмодерністської ситуації в культурі загалом, – це екзистенційне забарвлення, посилена увага до маргінального та явище деперсоналізації особи.

У художній літературі постмодернізму екзистенційна проблематика посідає провідне місце. Показовими в цьому сенсі є твори поляка Т.Конвіцького, росіянки Л.Петрушевської та українки О.Забужко. Основні екзистенційні проблеми, артикульовані ними, – спільні: проблема абсурдності світу, свободи/несвободи героя, проблеми вибору, страху і смерті. Кожен із письменників окреслює питомо національний варіант комплексу екзистенційних проблем. Л.Петрушевська зображує персонажів, не здатних вивищитися до рівня “екзистенційних героїв”. Її цікавлять звичайні “маленькі люди”, відмежовані від причетності до руху життя, до його духовних проблем. Лише сила інстинкту може дати надію слабким, немислячим героям письменниці вийти зі стану абсурду власного існування. Вибір “мислячих”, рефлексуючих героїв у Т.Конвіцького та О.Забужко вмотивований актуальністю для української та польської художньої літератури проблем національної самоідентичності та існування менш потужної, ніж у російській літературі, “інтелектуальної” традиції. Тому самореалізація героя-інтелектуала в умовах абсурдного буття – проблема, посилено артикульована українським та польським письменниками. Слабку, немужню людину рефлексія гальмує, бо спричиняє страх. До такого висновку приходять у “Малому апокаліпсисі” Т.Конвіцький. Проте й безстрашність, жага життя, сила та воля не можуть

побороти абсурду світу, – резюмує О.Забужко. Екзистенціалізм виходить із неможливості для людини змінити світ, при тому вона все-таки має діяти, щоб реалізувати свободу волі.

Тема межі свідомості, психічної норми, межі соціуму й індивіда – одна з найчастіше артикульованих у літературі постмодернізму. Маргінальне, що перебирає на себе ознаки норми, – спільна характеристика образів-персонажів Вен.Єрофєєва, Іздрика та Є.Пільха, які репрезентують доволі поширені типи з яскравою девіантною поведінкою. Зображені українським, російським та польським письменниками герої-інтелектуали, що гостро переживають екзистенційну несвободу, самотність та хисткість існування у світі, опиняються на маргінесі суспільного життя. Проте коли Вен.Єрофєєв репрезентує в “Москві - Петушках” девіантну поведінку цілісного героя в абсурдному світі, герой Іздрика балансує між психічною нормою і хворобою, то девіантна поведінка персонажа Є.Пільха – наслідок гротескного зображення типового явища – повної втрати людиною стійких орієнтирів, сенсу власного життя, що веде до руйнування свідомості, до виходу за межі психічної норми.

Найуживаніша модель постмодерної особи, артикульована в художній літературі, – загублена й розчинена в системі висловлювань про неї людина, яка як об’єкт і суб’єкт пізнання через художню літературу зникає, розмивається, перестає бути індивідом. Саме такими є герої романів А.Бітова, П.Гуелле, Ю.Андруховича – зіставних у фабульному рішенні, за яким головні персонажі творів зникають чи “не існують” в оповіді як явища об’єктивної реальності. Цей прийом, доволі часто використовуваний у постмодерній прозі, означає проблему нівеляції внутрішньої цілісності та цінності людини як у своїх очах, так і в очах оточення, що веде до усвідомлення хисткості власного існування й дезорієнтованості. Романи вказаних письменників – послідовні ланки в ланцюгу означення проблеми й пошуку шляхів її розв’язання: коли А.Бітов констатує факт деперсоналізації особи, П.Гуелле шукає шляхи до її

вирішення, то Ю.Андрухович пропонує варіант її розв'язання на індивідуальному рівні.

Не дивлячись на те, що в даному дослідженні ми спиралися на аналіз окремих, показових творів, а не цілих національних літератур, є підстави стверджувати, що у межах постмодерністського напрямку співіснують три типи творчості, які виявляють себе в кожній літературній епосі, і відповідні їм образи персонажа – міметичний, імітаційний (симулятивний) та креативний. На нашу думку, міметичними характеристиками визначаються образи персонажів у Л.Петрушевської та Є.Пільха; риси імітаційного (симулятивного) – у знижено-пародійному його варіанті – простежуються в А.Бітова, Т.Конвіцького та Ю.Андруховича; а героїв Вен.Єрофєєва, О.Забужко та Іздрика можна віднести до креативного типу образів-персонажів.

На основі проведеного дослідження можна робити висновки про безпідставність тези, за якою український літературний постмодернізм – вторинне, несамодостатнє, відтак і неповноцінне явище. На прикладі зіставного аналізу основних типів постмодерних персонажів у творчості українських, польських та російських авторів спостерігаємо звернення до спільних (з відтінком національної специфіки) тем та мотивів, схожі способи фабульного вирішення проблем, артикульованих письменниками. Цей факт підкреслює заінтегрованість сучасної української літератури у світовий культурний процес, проте не заперечує її національної самобутності.

Дослідження типології образів-персонажів в українській, російській та польській постмодерній прозі дає підстави думати, що зроблено перші кроки в осмисленні цього явища. Розпочате в дисертації дослідження – постановка проблеми, проведення типологічного аналізу, побудова класифікацій, зіставлення базових параметрів зображення постмодерного образу-персонажа в національних літературах – відкриває перспективи подальшого дослідження типології постмодерного персонажа на широкому матеріалі творчості як українських, так і зарубіжних письменників. Через відкриття способів

художнього зображення образів-персонажів літературознавство прагне вивчити художню літературу як людинознавство – з метою пошуків нових граней у творчому дослідженні феномену людини.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К.: Либідь, 1999. – 264 с.
2. Александрова Л.П. Творчий метод чи тип мислення? //Філологічні семінари: Реалістичний тип творчості: теорія і сучасність. Вип. 1. – К., 1998. – С. 48-50.
3. Андреев А.Л. Художественный образ и гносеологическая специфика искусства: Методологические аспекты проблемы. – М.: Наука, 1981. – 193 с.
4. Андрусів С. Модернізм/ постмодернізм: ланки безконечного ланцюга історико-культурних епох //Світо-вид. – 1997. – №1-2. – С. 113-116.
5. Андрухович Ю. Повернення літератури? // Повернення деміургів /Плерома 3'98: Мала українська енциклопедія актуальної літератури (МУЕАЛ). – І.-Ф., 1998. –С.14-21.
6. Андрухович Ю. Перверзія: Роман. – Львів: Класика, 1999. – 290 с.
7. Андрухович Ю. “Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода...”: [З інтерв'ю з Л.Тарнашинською] //Слово і час. – 1999. - №3. – С. 66.
8. Бакула Б. Десять років без цензури //Критика. – 2000. – Листопад. – С. 4-9.
9. Бакула Б. Постмодернізм і польський історичний роман //Слово і час. – 1997. - №8. – С. 13-22.
10. Бакула Б. Сила стереотипу – урок літератури //Література плюс. – 1999. - №1-2 (січень). – С. 2.
11. Барні Д. Інтелектуальний пейзаж сучасної Франції // Література плюс. – 1999. – №11-12. – С.10-12.
12. Барт Р. Драма, поема, роман // Називать вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986. – С. 138-146.

13. Барт Р. Избранные работы: Семиотика, поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», «Рея», 1994. – 616 с.
14. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М.: Наука, 1989. – 272 с.
15. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худ. литература, 1986. – 543 с.
16. Бігун Б. Нариси про літературу постмодернізму // Зарубіжна література. – 2000. – №29-32. – С.5-50.
17. Бігун Б.Я. Постмодерністський образ світу (на матеріалі західноєвропейських та американських романів 80-х років ХХ століття): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1999. – 20 с.
18. Білоцерківець Н. Геніальна компіляція //Всесвіт. – 1993. - №11-12. – С.102-104.
19. Білоцерківець Н. Література на роздоріжжі //Критика. – 1997. - №1. – С. 28-29.
20. Битов А. Пушкинский дом: Роман //Новый мир. – 1987. - №№10-12. – С.3-92; 55-91; 50-110.
21. Битов А. Пушкинский дом: Роман. – М.: Известия, 1990. – 416 с.
22. Битов А. Империя в четырёх измерениях. IV. Оглашённые. – Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. – 319 с.
23. Богущька Т. Які ми є? //Критика. – 2000. - №4. – С. 6-9.
24. Бодрийяр Ж. Система вещей: Пер. с фр. М.: Рудомино, 1995. – 172 с.
25. Больнов О.Ф. Философия экзистенциализма. – СПб.: Изд-во «Лань», 1999. – 224 с.
26. Братусь Б.С. Аномалии личности. – М.: Мысль, 1988. – 301 с.
27. Валіцький А. В полоні консервативної утопії: Структура і видозміни російського слов'янофільства /Пер. з польськ. В.Моренець. – К.: Основи, 1998. – 710 с.

28. Веретюк О. Конкрет типології західно/центрально/східноєвропейського постмодернізму (на прикладах англійської, польської та української прози) //Науковий вісник ВДУ. Філологічні науки. – 2001. - №9. – С.114-120.
29. Волгин И. Из России – с любовью? «Русский след» в западной литературе //Иностр. лит. – 1999. - №1. – С. 231-239.
30. Волков С. Азбука Битова //Знамя. – 1997. - №5. – С. 31-35.
31. Гаврилів Т. Знаки часу. Спроби прочитання. – І.-Ф.: Лілея-НВ, 2001. – 228 с.
32. Галич О.А., Назарець В.М., Васильєв Є.М. Загальне літературознавство: Навч. посібник для вузів. – Рівне: б. в., 1997. – 544 с.
33. Гачев Г. Жизнь художественного сознания: Очерки по истории образа. Часть I. – М.: Искусство, 1972. – 199 с.
34. Гачев Г. Образ в русской художественной культуре. – М.: Искусство, 1981. – 247 с.
35. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. – Л.: Сов. писатель, 1979. – 222 с.
36. Гнатюк О. Авантюрний роман і повалення ідолів //Андрухович Ю. Рекреації: Романи. – К.: Час, 1997. – С. 9-26.
37. Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. – М.: Искусство, 1970. – 519 с.
38. Гринів О. Взаємозв'язки “людина – нація - людство” в наукових дослідженнях повоєнної еміграції: філософсько-антропологічний підхід //Народознавчі зошити. – 1998. - №2. – С. 210-215.
39. Гундорова Т. “Бу-Ба-Бу”, Карнавал і Кіч //Критика. – 2000. - №7-8. – С. 13-18.
40. Гундорова Т. Де “місце” нового? //Слово і час. – 1997. - №10. – С. 53-56.

41. Гундорова Т. Декаданс і постмодернізм: писання мови //Світо-вид. – 1995. - №18. – С. 64-76.
42. Гундорова Т. Ностальгія та реванш: Український постмодернізм у лабіринтах національної ідентичності //Кур'єр Кривбасу. – 2001. – Листопад. – С.165-172.
43. Гундорова Т. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання //Сучасність. – 1993. - №9. – С. 79-83.
44. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація: Наукове видання. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
45. Гурвич В. Национальная идея и личность //Новый мир. – 1993. - №5. – С.204-210.
46. Гуссерль Е. Криза європейського людства і філософії // Філософська і соціологічна думка. – 1997. – №7-8. – С.35-68.
47. Даниленко В. Золота жила української прози //Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа /Упор., передм., літ. ред. В.Даниленка. – К., 1997. – С. 5-12.
48. Даниленко В. Покоління національної депресії // Іменник: Антологія дев'яностих / Упор. А.Кокотюха, М.Розумний. – К., 1997. – С.248-262.
49. Делёз Ж. Логика смысла. – М.: Издат. центр «Академия», 1995. – 299с.
50. Денисова Т. Літературний процес ХХ сторіччя у США //Вікно в світ. – 1999. - №5. – С. 5-74.
51. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири //Слово і час. – 1995. - №2. – С. 18-27.
52. Денисова Т.Н. Сиваченко Г.М. Наприкінці ХХ століття: постмодернізм, мультикультуралізм // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1999. – №1. – С.49-50.

53. Джеймсон Ф. Політика теорії: Ідеологічні погляди у постмодерністичних дебатах //Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 567-579.
54. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. – М.: Прогресс. – 1977. – 230 с.
55. Дмитриев В.А. Реализм и художественная условность. – М.: Сов. писатель, 1974. – 280 с.
56. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 12 т. Т. 2: Повести и рассказы. – М.: Правда, 1982. – 559 с.
57. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы: Пер. со слов. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
58. Елисеев Н. Мыслить лучше всего в тупике. Кое-что об экзистенциальных мотивах в нашей литературе //Новый мир. – 1999. - №12. – С. 194-216.
59. Ерофеев Вен. Москва – Петушки: Поэма. – М.: Вагриус, 1999. – 200 с.
60. Єшкілев В. Покальчук Юрій //Повернення деміургів /Плерома 3'98: Мала українська енциклопедія актуальної літератури (МУЕАЛ). – І.-Ф., 1998. – С. 93.
61. Єшкілев В. Фентезі //Повернення деміургів... - С. 113.
62. Єшкілев В., Гуцуляк О. Адепт. Роман знаків // Сучасність. – 1995. – №1. – С.22-70.
63. Єшкілев В. Бончук Р. Пашковський Євген //Повернення деміургів... - С.87.
64. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: Роман. – К.: Факт, 1998. – 116 с.
65. Забужко О. “Свято 8 Березня – це знущання з жінок”: [Інтерв'ю взяла Л.Білякова] //Україна і світ сьогодні. – 2000. - №9 (4-10 березня). – С. 15.

66. Затонский Д. А был ли Франсуа Рабле ренессансным гуманистом?... (Опыт постмодернистской интерпретации «Гаргантюа и Пантагрюэля») //Вопр. лит. – 2000. - №5. – С. 208-234.
67. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере //Вопр. лит. – 1996. - №5-6.
68. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – К.,2001.
69. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. – Львів: Літопис, 1999. – 236 с.
70. Зорин А. Оознавательный знак //Театр. – 1991. - №9. – С. 119-122.
71. Иванова Н. Жизнь и смерть симулякра в России //Дружба народов. – 2000. - №8. – С. 187-196.
72. Иванова Н. Судьба и роль //Дружба народов. – 1988. - №3. – С. 244-255.
73. Ивбулис В.Я. От модернизма к постмодернизму //Вопр. лит. – 1989. - №9. – С. 256-261.
74. Ігнатенко М. Ігрова культура постмодерну (або вже не-культура) // Вікно в світ. – 1998. – №2. – с.16-24.
75. Іздрік. Воццек /Післямова Лідії Стефанівської. – І.-Ф.: Лілея-НВ, 1997. – 112 с.
76. Іздрік. Подвійний Леон. – І.-Ф.: Лілея-НВ, 2000. – 204 с.
77. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 256 с.
78. Ільницький О. Трансплантація постмодернізму: сумніви одного читача //Сучасність. – 1995. - №10. – С. 111-115.
79. Ільчук Ю. Смерть чи “відродження”: До проблеми автора в постмодерній літературі //Магістеріум: Літературознавчі студії. Вип. 2. – К., 1999. – С. 4-8.

80. Калинська Л. Синтез масового й елітарного (на матеріалі прози Юрія Андруховича) //Слово і час. – 1998. - №2. – С. 18-22.
81. Канчуков Е. Очки для зрення сейчас //Лит. Россия. – 1988. – 11 марта. – С. 6.
82. Карабчиевский Ю. Точка боли: О романе А.Битова «Пушкинский дом» //Империя в четырёх измерениях. II. Пушкинский дом: Роман. – Харьков; М., 1996. – С. 491-509.
83. Касаткина Т. В поисках утраченной реальности //Новый мир. – 1997. - №3. – С. 200-212.
84. Квіт С. У межах, поза межами і на межі //Слово і час. – 1999. - №3. – С. 62-64.
85. Коваль М. Джон Барт як інтерпретатор постмодернізму //Слово і час. – 2000. - №6. – С. 13-17.
86. Козловський П. Постмодерна культура: суспільно-культурні наслідки технічного розвитку //Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями. Хрестоматія: Навч. посібник /Упорядники В.В.Лях, В.С.Пазенок. – К., 1996. – С. 214-294.
87. Кознарський Т. Нотатки на берегах макабресок //Критика. – 1998. - №5. – С. 24-29.
88. Колошук Н.Г. Модернізм, екзистенціалізм, постмодернізм...: (до питання про літературні напрями і типи творчості в літературі ХХ століття) //Матеріали наукового семінару “Література постмодернізму”, Одеса, 2001.
89. Колп В. Мала проза Валер’яна Підмогильного (риси екзистенціалізму) //Слово і час. – 1999. - №2. – С. 47-51.
90. Конвіцький Т. Малий апокаліпсис: Повість /Пер. з польськ. Ю.Андруховича //Всесвіт. – 1991. - №12. – С. 3-109.
91. Короленко Ц.П., Донских Т.А. Семь путей к катастрофе: Деструктивное поведение в современном мире. – Новосибирск: Наука, 1990. – 225 с.

92. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе /Пер. с польск. – М.: Политиздат, 1980. – 360 с.
93. Костюк В. Фрагмент і пастиш //Критика. – 1998. - №2. – С. 36-37.
94. Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі. – К.: Наук. думка, 1988. – 128 с.
95. Краснодембський З. На постмодерністських роздоріжжях культури / Пер. з польської. – К.: Основи, 2001. – 196с.
96. “Круглому столу” навздогін: Андрусяк І., Мечникова Г., Тарнашинська Л. //Слово і час. – 1999. - №7. – С. 19-24.
97. Ксемпа В.О. «По ту сторону лобной стенки»: Конспект непроизнесённого диалога по поводу некоторых сочинений писателя А.Битова //Лит. обозрение. – 1989. - №3. – С. 24-27.
98. Кузнецов П. Русский Феникс, или Что такое философия в России //Звезда. – 2001. - №5. – С. 217-225.
99. Кулаков В.Г. Просто искусство: постмодерн и постмодернистская ситуация в поэзии //Кулаков П.Г. Поэзия как факт: Статьи о стихах. – М., 1999. – С. 60-73.
100. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2000. – 288с.
101. Кутырев В. Пост-пред-гипер-контр-модернизм: концы и начала // Вопросы философии. – 1998. – №5. – С.135-143.
102. Кюнг Х. Религия на переломе эпох. Тринадцать тезисов //Иностр. лит. – 1990. - №11. – С. 223-229.
103. Латынина А. Дуэль на музейных пистолетах //Лит. газ. – 1988. - №4(27 янв.). – С. 4.
104. Лебёдушкина О. Книга царств и возможностей //Дружба народов. – 1998. - №4. – С. 199-207.
105. Лейдерман Н., Липовецкий М. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме //Новый мир. – 1993. - №7. – С. 233-252.

106. Лем С. Проза плотного плетения //Иностр. лит. – 1997. - №12. – С. 24-25.
107. Леонгард К. Акцентуированные личности: Пер. с нем. – К.: Вища шк., 1989. – 375 с.
108. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну //Філософська і соціологічна думка. – 1995. - №5-6. – С. 15-38.
109. Липовецкий М. Апофеоз частиц, или Диалоги с хаосом: Заметки о классике, Венедикте Ерофееве, поэме «Москва – Петушки» и русском постмодернизме //Знамя. – 1992. - №8. – С. 214-224.
110. Липовецкий М. Закон крутизны //Вопр. лит. – 1991. – Ноябрь-декабрь. – С. 3-36.
111. Липовецкий М. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики: Монография. – Екатеринбург: б. и., 1997. – 317 с.
112. Літературознавчий словник-довідник /Р.Т. Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
113. Лисяк-Рудницький І. Розмова про бароко //Лисяк-Рудницький І. Историчні есе. В 2т. Т.1. – К., 1994. – С. 63-69.
114. Лихачёв Д.С. Человек в литературе Древней Руси. – М.: Наука, 1970. – 180 с.
115. Лихачёв Д.С., Панченко А.Н., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – 295 с.
116. Лосев А.Ф. Диалектика мифа //Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991. – С. 21-186.
117. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
118. Лосев А.Ф. Строение художественного мироощущения //Лосев А.Ф. Форма. Стил. Выражение. – М., 1995. – С. 297-320.
119. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.

120. Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992). – СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.
121. Малахов В.С. Постмодернизм //Современная западная философия: Словарь /Сост.: Малахов В.С., Филатов В.П. – М., 1991. – 414 с.
122. Мамардашвили М. Как я понимаю философию /Сост. и общ. ред. Ю.П.Сенокосова. – М.: Прогресс; Культура, 1992. – 415 с.
123. Мамардашвили М. Мой опыт нетипичен. – СПб.: Азбука, 2000. – 400с.
124. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 348с.
125. Маркузе Г. Одномерный человек. – М.: «REFL-book», 1994. – 368 с.
126. Матвієнко С. Історія як ареал гри (“Дефіляда в Москві” Василя Кожелянка) //Слово і час. – 2000. - №2. – С. 24-27.
127. Мейлах Б. Взаимодействие искусств и задачи художественного творчества //Вопр. лит. – 1964. - №3. – С. 3-16.
128. Мережинська Г. Пам’ятник Пушкіну в російській постмодерністській прозі //Слово і час. – 1999. - №6. – С. 9-12.
129. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века: Монография. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.
130. Мілош Ч. Мій досвід марксизму //Всесвіт. – 1993. - №1. – С. 136-142.
131. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк: Ред.-вид. відд. Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1998. – 295 с.
132. Морозова Т. Скелеты из соседнего подъезда: Почему Л.Петрушевская так не любит своих героев //Лит. газ. – 1998. – 9 сент.
133. Муравьёв В. Маньеризм //Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 9. – М., 1979. – С.509-511.

134. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1980. – 288 с.
135. Наливайко Д. Про співвідношення “декадансу”, “модернізму”, “авангардизму” //Слово і час. – 1997. - №11-12. – С. 44-48.
136. Наливайко Д. Типологія українського реалізму на європейському тлі //Українська література в системі літератур Європи і Америки (XIX - XX ст.). – К., 1997. – С. 95-135.
137. Наливайко Д. Трагічний гуманізм Альбера Камю //Камю А. Вибрані твори. – К., 1991. – С. 5-28.
138. Несколько монологов о Венедикте Ерофееве. Ольга Седакова //Театр. – 1991. – №9. – С. 98-102.
139. Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века: Учеб. пособ. для студентов филол. фак-тов вузов. – Мн.: «Экономпресс», 1997. – 231 с.
140. Новий Заповіт Господа і Спасителя нашого Ісуса Христа: Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства в Україні: Із грецької мови на українську наново перекладений. – К.: Місійне товариство “Гедеонови браття”, 1988. – 462с.
141. Новий тлумачний словник української мови. У 4 т. / Укл. В.Яременко, О.Сліпушко. Т. 2. – К.: Аконт, 1999. – 911с.
142. Окара А. “Бароко-після-бароко”: “Выбранные места” Гоголя та українська культура XVII-XVIII століть // Молода нація: Альманах. Вип.5. – К.,1996. – С.105-112.
143. Онуфрієнко О. Модерністичний дискурс і екзистенційні мотиви творчості Лесі Українки // Слово і час. – 1999. – №3. – С.92-96.
144. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1997. – 360с.
145. Павлишин М. Два “художні тіла” сучасної прози // Світо-вид. – 1997. - №3. – С.103-107.

146. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К.: Час, 1997. – 447с.
147. Павлишин М. Що перетворюється в “Рекреаціях” Юрія Андруховича? // Сучасність. – 1993. – №12. – С.115-127.
148. Пахаренко В. Нарис української поетики. – К.: б.в., 1997. – 80с.
149. Пахаренко В. Ходіння по лезу: гра у постмодерні // Світо-вид. – 1997. – №1-2. – С.122-124.
150. Пашковський Є. Безодня //Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа / Упор., передм., літ. ред. В.Даниленка. – К.,1997. – С.170-341.
151. Петрушевская Л.С. Собр. соч.: В 5 т. Т.2: Из пяти книг. – Харьков: Фолио; М.: ТКОО АСТ, 1996.- 367с.
152. Пізнюк І. “Бу-Ба-Бу”. In memoiam // Критика. – 2000. – № 7-8. – С.13-18.
153. Пізнюк Л. Проблеми відчуження та абсурду в “Місті” В.Підмогильного // Слово і час. – 2000. – №5. – С.62-66.
154. Пильх Е. Монолог из норы // Иностр. лит. – 1999. – №1. – С.199-215.
155. Потапов В. На выходе из «андерграунда» // Новый мир. – 1989. – №10. – С.251-257.
156. Пригожин И. Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. /Общ. ред. В.И.Аршинова, Ю.Л.Климонтовича, Ю.В.Сачкова. – М.: Прогресс, 1986. – 432 с.
157. Процюк С. Love story: Майже сентиментально-клінічна // Кур’єр Кривбасу. – 2000. – Листопад. – С.42-63.
158. Пруссакова И. Погружение во тьму // Нева. – 1995. – №8. – С.186-191.
159. Робинсон А.Н. Идеологические закономерности движения литературного барокко // Развитие барокко и зарождение классицизма в

- России XVII – начала XVIII в. / Сб. ст. АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М.Горького. – М., 1989. – С.4-26.
160. Руссова С. Постмодернізм у сучасній поезії, або Набоков – автор-“трікстер” // Слово і час. – 2000. – №6. – С.17-23.
161. Сартр Ж.П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр., предисл., примеч. В.И.Колядко. – М.: Республика, 2000. – 636с.
162. Сегедь-Масак М. Постмодерність і посткомунізм // Критика. – 1998. – Травень. – С.17-20.
163. Седакова О. Несказанная речь на вечере Венедикта Ерофеева // Дружба народов. – 1991. – №12. – С.264-265.
 Рец. на: Ерофеев В. Москва - Петушки: Поэма. – М.: Интербук, 1990.
164. Семків Р. Елементи постмодерної поетики в романі В.Земляка “Лебедина згря” // Наукові записки Національного університету “Києво-Могилянська академія”. Т.17. Філологія. – К.,1999. – С.68-73.
165. Семків Р. Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового) // Слово і час. – 2000. – №6. – С.6-12.
166. Семків Р. Постмодернізм як дискусія та дискурсивність (з побіжними нотатками про українську літературну ситуацію) // Література плюс. – 1999. – №11-12. – С.14-15.
167. Сиваченко Г. Зрушення кордонів: Постсоцреалізм чи постмодернізм? // Слово і час. – 1991. – №2. – С.55-62.
168. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – Мн.: Институт современных знаний, 2000. – 350с.
169. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И.Тимофеев, С.В.Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509с.

170. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.:Интрада – ИНИОН, 1999. – 320с.
171. Сосновська Д. Кінець пафосу. Кінець вартостей? (На матеріалі новітньої української літератури) // Сучасність. – 1995. – №6. – С.145-149.
172. Спанос В. Сучасна теорія та відновлення забутого // Вікно в світ. – 1999. – №5. – С.112-121.
173. Старовойт І. Коротке замикання в українській постмодерній прозі 90-х років // Українська філологія: Школи, постаті, проблеми. Кн.1. – Львів: Світ,1999. – С.373-378.
174. Старовойт І. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Львів, 2001. – 19с.
175. Старовойт І. Future in the Past: метафорика історії у постмодерній прозі // Наукові записки Національного університету “Києво-Могилянська академія”. Т.4. Філологія. – К., 1998. – С.30-33.
176. Стефанівська Л. Післямова // Іздрик. Воцтек. – І.-Ф.,1997. – С.100-109.
177. Тарнашинська Л. Свобода вибору – єдина форма самореалізації в абсурдному світі // Сучасність. – 1995. – №3. – С.117-128.
178. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. переживання / Пер. з пол. В.Корнієнка. – К.: Юніверс, 2001. – 368с.
179. Твердислова Е.С. «Варшава выдумала меня»: Предисловие // Хласко М. Рассказы // Иностр. лит. – 1991. – №9. – С.14-28.
180. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. – М.: Просвещение,1976. – 448с.
181. Токмань Г. Чи знав Євген Плужник, що він екзистенціаліст? //Слово і час. – 1999. – №4-5. – С.63-65.

182. Толочко О. Москва – Пост-Волинський // Критика. – 1997. – Жовтень-грудень. – С.26-28.
183. Топоров В. Феномен исчезновения: «Лишние люди» в современной прозе // Лит. обозрение. – 1988. – №1. – С.22-28.
184. Тяпугина Н.Ю. Поэтика времени в прозе А.Битова // Русский роман XX века: Духовный мир и поэтика жанра: Сб. науч. тр. / Отв. ред., сост. проф. А.И.Ванюков. – Саратов, 2001. – С.252-262.
185. Фізер І. Постмодернізм: post\ante\modo: Термін з нульовим значенням // Сучасність. – 1998. – №11. – С.117-123.
186. Филиппов Л.И. Грамматология Жака Деррида //Вопр. филос. – 1978. – №1. – С.157-164.
187. Фридман Д. Ветру нет указа: Размышления над текстами романов «Пушкинский дом» А.Битова и «Школа для дураков» Саши Соколова //Лит. обозрение. – 1989. – №2. – С.14-16.
188. Фуко М. Археология знания: Пер. с фр. /Общ. ред. Б.Левченко. – К.: Ника-Центр, 1996. – 208 с.
189. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: Работы разных лет /Пер. с фр. – М.: Касталь, 1996. – 448с.
190. Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры // Иностран. лит. – 1994. – №1. – С.235-240.
191. Харчук Р. Покоління постепокси (Проза) // Дивослово. – 1998. – №1. – С.6-12.
192. Хассан І. Культура постмодернізму //Вікно в світ. – 1999. – №5. – С.99-111.
193. Хюлле П. Вайзер Давидек // Иностран. лит. – 2000. – №5. – С.3-133.
194. Цюп'як І. Екзистенціал смерті як вимір буття в прозі Миколи Хвильового // Слово і час. – 2001. – №3. – С.72-75.
195. Шерех-Шевельов Ю. Го-Гай-Го // Андрухович Ю. Рекреції: Романи. – К.: Час, 1997. – С.257-268.

196. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностран. лит. – 1988. – №10. – С.89-104.
197. Эко У. Постмодернизм, ирония, удовольствие // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. Сост., предисл., общ. ред. Л.Г.Андреева. – М.: Прогресс, 1986.
198. Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. – 1996. – №8. – С.166-188.
199. Эпштейн М. Образ литературно-художественный // Литературный энциклопедический словарь / Под. общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С.252-255.
200. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. – М.: Издание Р.Элинина, 2000. – 368с.
201. “Я писал без будь-яких оглядок на цензуру”: Интерв’ю з Тадеушем Конвіцьким. Підготував М.Рябчук // Всесвіт. – 1991. – №12. – С.4; 109-111.
202. Яжембський Є. Знищення центру // Критика. – 2000. – Січень-лютий. – С.14-17.
203. Якимович А. О лучах Просвещения и других световых явлениях: (Культурная парадигма авангарда и постмодерна) // Иностран. лит. – 1994. – №1. – С.241-248.
204. Якимович А. Утраченная Аркадия и разорванный Орфей. Проблемы постмодернизма // Иностран. лит. – 1991. – №8. – С.229-236.
205. Baczek B. Wyobrażenia społeczne: Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej. – Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1994. – 275 s.
206. Bakula B. Antylatarnik oraz inne szkice literackie i publicystyczne. – Poznań: Wydawnictwo WiS, 2001. – 139 s.
207. Bartelski L. Polscy pisarze współcześni 1939 – 1991: Leksykon. – Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1995. – 504 s.

208. Bereza H. Bieg rzeczy. Szkice Literackie. – Warszawa: Czytelnik, 1982. – 250 s.
209. Bolecki W. Polowanie na postmodernistów (w Polsce). – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999. – 427 s.
210. Brudnicki J. Kaskaderzy literatury // Kaskaderzy literatury: O twórczości i legendzie Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Haliny Poświatowskiej, Edwarda Stachury, Ryszarda Milczewskiego-Bruna, Rafała Wojaczka / Pod red. E.Kolbusa. – Łódź, 1986. – S. 5-11.
211. Chwin S. Literatura a zdrada. Od Konrada Wallenroda do Małej apokalipsy. – Kraków: Oficyna Literacka, 1993. – 457 s.
212. Dąbrowski M. Literatura Polska 1945-1995. – Warszawa: “Trio”, 1997. – 282s.
213. Dąbrowski M. Postmodernizm: myśl i tekst. – Kraków: Universitas, 2000. – 193 s.
214. Dunin-Wąsowicz P. Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „brulionu” wobec rzeczywistości III RP. – Warszawa: Lampa i iskra boża, 2000. – 119 s.
215. Fiut A. Stan osaczenia. O prozie Polskiej lat osiemdziesiątych // Lektury polonistyczne. Literatura współczesna. – Kraków, 1997. – S. 425-446.
216. Fokkema D. The semantic and syntactic organization of postmodernism texts // Approaching postmodernism // Ed by Fokkema D., Bertens H. – Amsterdam; Philadelphia, 1986. – 341p.
217. Głowiński M. Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej. – Warszawa: Open, 1992. – 179 s.
218. Huelle P. Weiser Dawidek. – Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1987. – 257s.
219. Jarzębski J. Między „realizmem” a „prawdą”: (O polskiej prozie po wojnie) // Modele świata i człowieka: Szkice o powieści współczesnej / Pod red. J.Święcha. – Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1985. – S.144-214.

220. Konwicki T. Mała apokalipsa. - Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 2002. – 236s.
221. Nasalska A. Formuła nostalgii. O sposobie kształtowania świata przedstawionego w prozie Tadeusza Konwickiego // Modele świata i człowieka: Szkice o powieści współczesnej / Pod red. J.Święcha. – Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1985. – S. 286-320.
222. Nawrocki W. Krajobraz literatury w czterdziestoleciu //Literatura Polski Ludowej: oceny i prognozy: Materiały z konferencji pisarzy w lutym 1985 roku /Układ tekstów i wstęp J. Adamskiego. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy,1986. – S.11-50.
223. Nycz R. Przedmowa // Postmodernizm. Antologia przekładów. – Kraków, 1998. – S. 7-21.
224. Pilch J. Monolog z lisiej jamy. – Kraków: UNIVERSITAS, 1996. – 48s.
225. Postmodernizm po polsku? / Red.: Agnieszka Izdebska, Danuta Szajnert. – Łódź: Folia Scientiae Artium et Litterarum, 1998. – 224 s.
226. Rudnicki B. Marek Hłasko. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983. – 220 s.
227. Szary-Matywiecka E. O fikcji, czyli o czytaniu fabuł // Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji: Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej. Tom L / Pod red. Janusza Sławińskiego i Jerzego Święcha. – Wrocław, 1979. – S. 115-128.
228. Ślósarska J. Rozum, transcendencja i zło w literaturze. – Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1992. – 256 s.
229. Tomkowski J. Dwadzieścia lat w literaturą 1977 – 1996. – Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy, 1998. – 204 s.
230. Uniłowski K. Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze. – Katowice: Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, 1999. – 172 s.

231. Welsch W. Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej // Odkrywanie modernizmu: Przekłady i komentarze / Pod. red. R.Nycza. – Kraków: Universitas, 1998. – S.429-461.
232. Žižek S. Multiculturalism, or, The Cultural Logic of Multinational Capitalism // New Left Review. – No. 225. – Sept. – Oct. – 1997. – P. 28-51.