

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Факультет іноземної та слов'янської філології

Кафедра української мови та літератури

В'юн Діана Вікторівна

ЮРІЙ АНДРУХОВИЧ: ФІЛОСОФСЬКІ МОТИВИ

Спеціальність: 035 Філологія (Українська мова і література)

Освітньо-професійна програма: Філологія (Українська мова і література)

Галузь знань: 03 Гуманітарні науки

Кваліфікаційна робота

на здобуття освітнього ступеня магістра

Науковий керівник

_____ О. М. Семеног,

доктор педагогічних наук,

професор кафедри

української мови і літератури

« ____ » _____ 2021 року

Виконавець

_____ Д. В. В'юн

« ____ » _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЮРІЙ АНДРУХОВИЧ ЯК ОДИН ІЗ ФУНДАТОРІВ УКРАЇНСЬКОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ.....	6
1.1. Постмодернізм як культурно-філософський напрямок та його місце в українській літературі кінця XX – початку XXI століття	6
1.2. Елементи постмодернізму в творчості Юрія Андруховича	36
РОЗДІЛ 2. СВІТОГЛЯДНО-ФІЛОСОФСЬКІ МОТИВИ ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА	41
2.1. Зв'язок творчості Юрія Андруховича з філософією.....	41
2.2. Простір, час та їх характеристики у творах Ю.Андруховича	44
2.3. Символізм та образність у прозі та поезії Юрія Андруховича.....	65
ВИСНОВКИ.....	93
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	95

ВСТУП

Актуальність дослідження. Поет, прозаїк, перекладач, есеїст Юрій Андрухович є одним із найяскравіших представників і, загалом, культовою постаттю сучасної української літератури. Глибина й багатогранність особистості і творчого доробку Ю. Андруховича стали унікальним явищем не лише сучасного українського постмодернізму. Його творчість виходить далеко за межі власне літературного процесу, здійснюючи помітний вплив на різнопланові складові сучасного соціокультурного українського буття. Кожне неординарне явище, здатне впливати на дійсність, закономірно стає предметом осмислення. Творчість Ю. Андруховича стала об'єктом не лише літературної критики та читацьких відгуків, а й широкого спектру соціогуманітарних наукових досліджень.

Основний масив наукових досліджень творчості Ю. Андруховича пов'язаний із широким контекстом літературно-естетичної дискусії про постмодернізм і його особливості в сучасному українському літературному просторі. Сприйняття постмодернізму як явища, спрямованого на тотальну переоцінку цінностей, іноді аж до повного заперечення будь-яких цінностей взагалі, в українському науковому просторі дуже неоднозначне – від вимоги критичного ставлення і навіть відмови від нього (Є. Баран, С. Квіт, О.Пахльовська, І. Фізер, О. Яровий), визнання постмодернізму як данності (С.Андрусів, Т. Денисова) аж до його апологетики і популяризаторства (Т.Гундорова, М. Павлишин, Р. Семків). Відповідна позиція відстежується і в оцінках творчості постмодерністів, зокрема Ю. Андруховича. Творчості письменника присвячено також літературно-критичні розвідки, зокрема щодо діяльності та аналізу його поетичних збірок (В. Габор, І. Кручик, Л. Таран), окремих поезій (Н. Білоцерківець, М. Ільницький, М. Рябчук) тощо. Водночас потребує більш детального аналізу тема філософських мотивів у творчості Ю. Андруховича.

Метою дослідження – аналіз філософських мотивів у творчості Ю. Андруховича.

Відповідно до мети необхідно виконати такі наукові **завдання**:

- розкрити сутність постмодернізму як культурно-філософського напрямку ;

- проаналізувати вияв постмодернізму у поезії та прозі Ю.Андруховича;

- схарактеризувати основні образи у творчості письменника;

- простежити вживання і зачення символів у поезії та прозі митця;

здійснити аналіз хронотопу у творах Ю. Андруховича.

Об'єктом дослідження є творчість Юрія Андруховича.

Предметом наукового пошуку є виявлення і аналіз філософських мотивів «часу», «простору», «образу», «символу», рис постмодернізму у поезії та прозі Ю. Андруховича.

Методологічну основу дослідження визначає сукупність методів, релевантних поставленій меті: 1) *біографічний* (для висвітлення фактів життя і творчості Ю. Андруховича); 2) *історико-літературний* (для визначення місця письменника і його доробків в контексті національної літературної урбаністики); 3) *історико-культурологічний* (для з'ясування сутності феномену міста і явища урбанізації); 4) *герменевтичний метод* (для виявлення й опису філософських мотивів в творах Ю. Андруховича).

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що дані, отримані в ході дослідження, сприяють розширенню уявлень про феномен філософських мотивів в українській літературі і творчості Ю. Андруховича зокрема. Результати дослідження конкретизують можливі форми відображення цього явища в художньому творі в його загальнокультурних, національно-специфічних та індивідуально-авторських вимірах.

Практична цінність дослідження визначається можливістю використання його матеріалів у курсах з історії української літератури, культурології, при розробці спецкурсів і спецсемінарів, а також при написанні курсових, бакалаврських, магістерських робіт у закладах вищої освіти.

З проблем дослідження узяла участь у міжнародній науково – практичній конференції «Культуромовна особистість фахівця XXI століття» (2021), подана до друку стаття «Світоглядно – філософське мовомислення Юрія Андруховича», Міжнародна науково – практична конференція «Культуромовна особистість фахівця XXI століття»: збірник матеріалів. Суми: Видавництво СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021.

Структура дослідження: робота складається зі вступу, двох розділів, в яких здійснено спробу розкрити філософські мотиви у творчості Ю. Андруховича. Відповідно до мети виконано такі наукові завдання: розкрито сутність постмодернізму як культурно-філософського напрямку; проаналізовано вияв постмодернізму у поезії та прозі Ю.Андруховича, основні образи у творчості письменника; простежено вживання і зачення символів у поезії та прозі митця; здійснено аналіз хронотопу у романістиці Ю.Андруховича; , висновків, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ЮРІЙ АНДРУХОВИЧ

ЯК ОДИН ІЗ ФУНДАТОРІВ УКРАЇНСЬКОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

1.1. Постмодернізм як культурно-філософський напрямок та його місце в українській літературі кінця XX – початку XXI століття

У межах дослідження на виконання завдань розкрито сутність постмодернізму як культурно-філософського напрямку.

Аналіз словникових і наукових джерел () дає можливість припускати, що поняття «постмодернізм» (або «постмодерн») означає ситуацію в культурному самосвідомості країн Заходу, що склалася в кінці XX століття. Дослівно цей термін означає «післясучасність» (або «постсучасність»). Водночас саме поняття «сучасність» («модерн») є багатограним і позначає як духовну ситуацію Нового часу, що утверджує безмежну віру з людського розуму «*cogito ergo sum*» («мислю, отже, існую»), так і ідеї епохи Просвітництва, апофеозом якої з'явилися наука, розум і соціальний прогрес.

Але в будь-якому разі модерністське мислення характеризують деякі загальні риси, з критикою яких і пов'язано виникнення постмодернізму. Серед основних положень філософії модерну відзначимо такі:

- віра в силу людського розуму, утвердження раціоналізму як способу пізнання та основи організації суспільного життя;
- віра в те, що буття у всіх його проявах укладається в систему, що позначається логічними категоріями та поняттями;
- розвиток об'єктивної науки та об'єктивного знання;
- одноманітність та уніфікація у методах наукового пізнання;
- прагнення організації наукового знання та життя з одного центру;
- спроба звільнення філософії, науки та культури від ірраціональності (міфології, релігії, забобонів);
- затвердження ідеї прогресу у пізнанні та у різних галузях життя;

- прагнення до системної організації та до централізму в соціальному, економічному та політичному житті суспільства;
- проголошення універсальних норм моралі і правничий та прагнення вироблення загальних критеріїв і естетичних норм мистецтво.

Загалом і в цілому епоха модернізму, як показує аналіз наукових джерел, прагнула відкриття загальних наукових законів розвитку природи та суспільства та їх використання в діяльності людства. Її представників об'єднувала віра в соціальний та науковий прогрес і встановлення на цій основі панування людини над природою, соціальної справедливості та гуманізму.

Однак, починаючи з другої половини XIX століття, цей тип мислення та загальнокультурна парадигма були піддані критиці з боку некласичної філософії, що стимулювало виникнення постмодерністського мислення. Основними представниками нової філософської парадигми, які далеко випередили свій час і зробили величезний вплив на розвиток усієї філософії XX століття, у тому числі постмодернізму, вважають К. Маркса, Ф. Ніцше і З.Фрейда.

Проведений аналіз наукових джерел дає підстави припускати, що Ф.Ніцше з його філософським нігілізмом та переоцінкою всіх цінностей вплинув на виникнення постмодерністської ситуації у світогляді. Саме він уперше виступив за відмову від панування раціоналізму та від «ілюзій гуманізму». Поставивши у центр своєї філософії «волю до влади» як вічне становлення, Ніцше назавжди відмовився від будь-якої закінченості та визначеності категорій та змісту своєї філософії.

Твердження плюралізму і релятивізму в усіх галузях людського досвіду, у пізнанні і моралі, було сприйнято постмодернізмом у повному обсязі. Це ж відноситься і до твердження Ніцше про те, що мислення та мова – це лише засоби впорядкування хаосу людських вражень та реальності, але вони не можуть розкрити істинну картину світу, бо спотворюють цей світ і не здатні його адекватно відобразити.

3. Фрейд також стоїть біля джерел постмодернізму. Своєю теорією, що об'єднує роль несвідомого в житті людини та розвитку культури, дослідник стверджував зовсім новий погляд на розвиток людства та особистості. Зокрема, історія, за ним, є результатом дії не раціональних та свідомих факторів, а ірраціональних та несвідомих сил. Тим самим було показано недостатність позитивістського та раціоналістичного підходів до пояснення суспільного та індивідуального життя.

Проведений нами аналіз наукових джерел дає підстави припускати, що, відкривши роль несвідомих, архетипічних факторів, психоаналіз змінив саме розуміння буття та реальності. Буття - це насамперед людське буття і головне в ньому не свідомість, а несвідоме, що займає основний простір - передню в людському домі, а місце свідомості - це лише невеликий передпокій. Психоаналіз вплинув на виникнення постмодернізму через «структурний психоаналіз» Леві-Стросса і Лакана.

Отже, людській гордині та всьому світогляду модерну, що ставив у центр світу людину з її розумом, величию і свободою, фрейдизмом було завдано останнього «удару», у цілій серії таких «ударів». Так, М. Коперник довів, що Земля, де мешкає людина, перестав бути центром Всесвіту. Ч. Дарвін дав у родичі людину мавпу і показав, що людина лише ступінь на шляху біологічної еволюції, а не вінець божественного творіння. Маркс показав, що людина змушена діяти під впливом економічних сил, суспільства, а не за своєю вільною волею. З. Фрейд завдав людині «психологічний удар», показавши, що вона не є паном навіть у власному будинку.

Критиці класичної філософської парадигми та виникнення постмодерністського мислення сприяли також досягнення у галузі природознавства. Зокрема, його розвиток наприкінці XIX століття був настільки потужним, здійснювалося такими швидкими темпами, що не могло не сприяти утвердженню релятивістського погляду та заперечення всіх і всіляких абсолютних істин у науці.

Зрештою, не можна не відзначити, що постмодерністська ситуація в мисленні була підготовлена і характером соціальної практики у XX столітті. Перманентні локальні та світові війни, експлуатація, насильство та злидні; розкол світу на протиборчі табори, рух, союзи тощо; расизм та націоналізм; регіональні та етнічні конфлікти; Хіросіма, Нагасакі та Чорнобиль – усе це та багато іншого показали хиткість та невизначеність людського буття, відсутність тих точок опори, на які можна було б спертися у цьому соціальному світі. Економічна, політична та духовна практика стала ґрунтовною критикою людського розуму і показала його нездатність раціонально організувати людське існування. Людське, справді, виявилось «надто людське».

У соціальному плані кордоном виникнення постмодернізму можна назвати події 1968 року у Франції, коли ліворадикальний рух охопив усю країну. У цей час мисляча інтелігенція відчула гостроту соціальних протиріч та відсутність у суспільстві раціональності. І хоча термін «постмодернізм» вживався і раніше, його широке ходіння спостерігається саме з кінця 60-х років XX століття.

Як теоретичне поняття «постмодернізм» починає вживатися лише у 80-ті роки XX століття завдяки роботам Ж. Ф. Ліотара. Саме в цей час постмодернізм набуває своєї концептуальної оформленості та самостійності. Якщо ж мати на увазі його змістовну сторону, то найбільший і безпосередній вплив на виникнення «ситуації постмодерну» справив філософський напрямок, пов'язаний з аналізом мови, який цілком свідомо зараховує себе до постмодернізму. Історично становлення цього стилю мислення пов'язані з дослідженнями видатних мислителів. Окреслимо внесок дослідників більш детально.

Фердінанд де Соссюр (1857-1913). З його дослідженнями пов'язане зародження структуралізму – напрями пізнання XX в., завданням якого є виявлення структури у різних галузях культури, зокрема у мові. На його думку, мова – це система знаків, але самі зв'язки між словом та предметом, знаком та позначається є довільними.

Людвіг Вітгенштейн (1889-1951). Відповідно до цього завдання філософії полягає не в досягненні істини, а в аналізі логічної структури мови. Значення слів і виразів природної мови не є об'єктом, що позначається словом. Значення слів та виразів мови надає лише використання слів у певному контексті (мовній грі) та відповідно до прийнятих правил.

Мар틴 Хайдеггер (1889-1976) дав екзистенційно-лінгвістичну критику метафізики. Він свідомо відмовився від традиційних категорій філософії модерну, таких, як суб'єкт, об'єкт, пізнання, дух, матерія тощо, і зайнявся «деструкцією» («розбором») історичних конструкцій розуму за допомогою феноменологічного методу. Істина, у ньому, – це відповідність наших уявлень реальності, вона вкорінена у способі буття людини. Істина є справжнє буття, вона тотожна буттю.

Мішель Фуко (1926–1984) зробив помітний внесок у розробку проблематики постструктуралізму своїми дослідженнями у сфері соціального конструювання знання. В європейській епістемології (теорії пізнання) він виділив три «епістемі» (пізнавальні поля): Відродження, класичний раціоналізм, сучасність. Якщо для Відродження мова постає як річ серед речей, а класичного раціоналізму (модернізму) – як висловлювання думки, то сучасної епістемі мова є самостійною силою.

Жак Дерріда вважають яскравим представником постструктуралізму та постмодернізму, який відкинув будь-яку можливість встановити для тексту якийсь єдиний і стійкий сенс. З його ім'ям пов'язаний спосіб прочитання та осмислення текстів, названий ним деконструкцією, яка виступає у нього основним методом аналізу та критики попередньої метафізики та модернізму. Сутність деконструкції пов'язана з тим, що будь-який текст створюється на основі інших вже створених текстів. Тому вся культура сприймається як сукупність текстів, з одного боку, які беруть початок у раніше створених текстах, з другого – генерують нові тексти.

Дослідник припускав, що культура є не чим іншим, як системою текстів, які мають вже самодостатнє значення, які живуть своїм життям і виступають як

деміурги реальності. Окрім того, тексти набувають самостійного сенсу, відмінного від того, що мав на увазі автор. Водночас і сам автор губиться десь у далекому минулому. Тож текст стає не лише автономним, а й анонімним, безхазайним. Погоджуємось із тезою дослідника, що деконструкція як спосіб дослідження тексту пов'язана з пошуком одного тексту всередині іншого та вбудовування одного тексту в інший. При цьому досліднику неможливо перебувати поза текстом, і будь-яка інтерпретація та критика вважається неспроможною, якщо вона припускає «вихід» дослідника з тексту.

Крім Ж. Ліотара, М. Фуко та Ж. Дерріди, визначними представниками постмодернізму натеper вважають таких авторів, як Ж. Бодрійар, Ж. Делез, Ф.Гваттарі та ін. Усіх їх поєднує стиль мислення, у якого віддається перевагу не сталості знання, яке нестабільності; цінуються не абстрактні, а конкретні результати досвіду; стверджується, що дійсність як така, кантовська «річ у собі», недоступна нашого пізнання; робиться акцент не на абсолютність істини, а на її відносність. Тому ніхто не може претендувати на остаточну істину, бо будь-яке розуміння є людським тлумаченням, яке не буває остаточним. Крім того, на стиль мислення істотно впливають такі факти, як соціально-класова, етнічна, расова, родова і т. д. приналежність індивіда.

Таким чином, аналіз наукових джерел дає підстави припускати, що світ не існує окремо від інтерпретатора та інтерпретації, і уявлення про нього реалізується через безперервний ланцюг інтерпретацій. Об'єкт та суб'єкт пізнання виявляються нероздільними. При цьому об'єкт пізнання ми сприймаємо таким, яким він уже дано нам в інтерпретації попередніх суб'єктів, що пізнають. І будь-який об'єкт пізнання вже спочатку виявляється включеним у певний до нас тлумачений контекст.

Крім того, людське пізнання відбувається за допомогою знаків і символів, які у своєму походженні та своїх сенсах та значеннях обумовлені також людськими факторами: історичними та культурними умовами, інтересами, психологічними властивостями тощо. Тому на об'єкті завжди лежить печатка суб'єкта. Будь-яке пізнання жорстко пов'язане із суб'єктивністю

пізнаючого, яку неможливо подолати у пізнанні, але яка спотворює істинний сенс, значення та характер об'єкта.

Отже, у філософії (так само, як і в науці, мистецтві, релігії) епохи постмодерну не існує і не може існувати якась об'єктивна основа, бо немає об'єктивної істини, тієї точки зору, яка могла б служити основою для «істинного» світогляду. Відсутність опорних пунктів та стійких принципів пізнання, розмитість меж між об'єктом та суб'єктом пізнання, соціокультурна відокремленість, історична відносність та невизначеність будь-якого знання – все це і характеризує «ситуацію постмодернізму» в сучасній культурі взагалі та філософії зокрема. У «стані постмодерну» людина виявилася позбавленою будь-яких філософських, наукових, релігійних чи моральних опор і підвалин і залишилася віч-на-віч зі світом, в якому безроздільно панує гераклітівське «*panta rei*».

Зміст поняття «постмодернізм» у різних авторів багато в чому відрізняються. І це цілком зрозуміло і природно, бо саме мислення в рамках цієї парадигми виключає будь-яку єдність поглядів та сталість світоглядних позицій. Постмодернізм за своєю сутністю і змістом не може розглядатися як будь-яка самостійна і певна філософія. Постмодернізм як єдина єдина філософська система – це *contradictio in adjecto*. Тому в цьому випадку не вживається термін «філософія постмодернізму». Говорять про «постмодерністське мислення», «ситуацію постмодернізму у філософії», «інтелектуальну ситуацію постмодернізму». І це випадково, бо, як зазначалося у літературі, «те, що мають на увазі під словом «постмодерн», значно відрізняється залежно від контексту» [48, с. 335]. Однак сказане не означає, що ситуацію постмодернізму у філософії взагалі не можна охарактеризувати жодним чином.

На думку Р. Тарнаса, «у найзагальніших рисах постмодернізм постає як незавершений і непостійний набір положень, який складається поступово під впливом безлічі найрізноманітніших інтелектуальних і культурних тлумачень» [48, с. 335]. У рамках постмодернізму спробуємо виділити деякі спільні риси.

Плюралізм, відсутність будь-якого єдиного початку та універсальних передумов. Ні в пізнанні, ні в культурі, ні в людському світі немає інтегруючих ідей. Будь-яка єдність носить «репресивний» характер і пов'язана з тоталітаризмом, будь-яка форма якого має бути відкинута.

Нездатність людини пізнати і змінити світ і порядок речей. Будь-які наші проєкти перетворення дійсності приречені на провал.

Відмова від спроб привести світ у систему, бо він не піддається ніякої систематизації і не вміщується в жодні схеми. Події завжди йдуть попереду теорії.

Відмова від модерністського способу мислення за допомогою опозицій і затвердження мислення поза опозицією (поза бінаризмом): суб'єкт-об'єкт, ціле-частина, внутрішнє-зовнішнє, центр-периферія, влада-підпорядкування, верх-низ, чоловіче-жіноче, наукове-повсякденне, високе мистецтво-кітч і т. д.

Розпад суб'єкта як центру пізнання та затвердження децентрації, тобто заперечення центру як такого. Оскільки заперечується опозиція «суб'єкт-об'єкт» і суб'єкт перестає бути центром пізнання, стає можливим говорити про «філософування без суб'єкта», що в рамках класичного філософського мислення є нонсенсом.

Уявлення світу та культури як сукупності текстів.

Текст як репрезентація дійсності. А оскільки жодне тлумачення тексту неспроможна претендувати на визнання всіма, то й «істинного» сенсу тексту бути не може. Відмова від поняття «прогрес» можлива як у знанні, так і в соціальному житті.

Таким чином, констатують дослідники: для постмодернізму не може бути й мови про якусь істину чи прогрес. Усе відносно. Наше знання – це результат історично обумовленої мовної та соціальної практики. Ці мовні структури пов'язані з будь-якої незалежної реальністю, а соціальна практика завжди обмежена локальними формами буття. Розум людини неспроможна претендувати як на істинність, а й універсальність. Заміна реальності текстом знімає проблеми первинності-вторинності, об'єктивності-суб'єктивності, а

разом з цим і питання про «об'єктивність» істини та «об'єктивність» буття. У постмодерні інші точки відліку, контексти та асоціації. Тут йдеться не про об'єктивну реальність та її відображення у свідомості, а про тексти, які мають відношення тільки до інших текстів, які у свою чергу ... і так до нескінченності. Відбувається "мовна гра", гра "означає". Існує плюралізм людських «істин», який «викриває» повсякденне уявлення про силу нашого розуму, нібито здатного все більше і більше осягати якусь первісну реальність.

Характерна риса постмодернізму – це негативізм, "апофеоз безпідставності". Усе, що до постмодернізму вважалося усталеним, надійним і певним: людина, розум, філософія, культура, наука, прогрес, - усе було оголошено неспроможним і невизначеним, усе перетворилося на слова, міркування та тексти, які можна інтерпретувати, розуміти і «деконструювати», але на які не можна спертися в людському пізнанні, існуванні та діяльності.

Важлива риса «ситуації постмодерну» полягає в тому, що він принципово не може існувати як будь-який цілісний і загальний світогляд або філософія. Бо, відповідно до «хаосу життя» не можна нав'язувати жодну теорію. Так як в основі цієї розумової парадигми лежить утвердження плюралістичності, локальності, тимчасовості (темпоральності) і децентрації буття, то постмодернізм виступає руйнівником всіх і всіляких філософських і світоглядних течій, шкіл і напрямків. Песимізм, розпач і недовіра до дійсності - також характерні риси цього мислення.

Дійсно, з одного боку, постмодернізм претендує на певний концептуальний сенс, на утвердження своїх заслуг перед класичними концепціями (теоріями модерну). Почуття переваги постмодерну над останніми випливає насамперед з усвідомлення того, що людина безсилий пояснити світ, що людський розум (у тому числі і його власний) не здатний дістатися до суті речей і не може претендувати на «істину». Але, з іншого боку, постмодернізм тим самим заперечує і самого себе, свою власну «істинність» і позбавляє інших довіри до своїх власних міркувань, слів і текстів.

Представники постмодерну, таким чином, заганняють себе в логічну пастку, яку вони самі собі влаштували: вони намагаються оскаржити епістемологічну здатність розуму, звертаючись для цього до самого розуму. Проблема, у тому, як за допомогою логіки і розуму довести «нездатність розуму» до доказу, до пізнання взагалі.

Отже, в «сухому залишку» від постмодернізму залишається лише критична свідомість, яка водночас є і самокритичною свідомістю. І це останнє вже обнадіює та викликає оптимізм. Бо, застосувавши «деконструкцію» до самого себе, постмодернізм повинен буде визнати історичну відносність і минуле значення своїх власних «істин», тверджень і текстів і охарактеризувати себе як один з можливих «локально-темпоральних-децентрованих-антитоталітарних» і т. д. поглядів. І це зовсім не означає, що завтра не з'явиться нова філософська парадигма, бо місце для неї вже розчищено, завдяки навіть постмодернізму. І в цьому, можливо, полягає його найбільше значення в історії філософської думки.

Разом з тим постмодернізм сприяв утвердженню не тільки критичного мислення, але і соціальної критики західноєвропейської історії та суспільства. Багато, у тому числі представники наукової спільноти, були залучені до «деконструкції» традиційного вихваляння капіталізму.

Проведений з наукових джерел дає підстави зупинитись на тематиці і проблематиці творів постмодерністів. За твердженням Ж.-Ф. Ліотара, нині так званий «дух часу» «може виражати себе у всіляких реактивних або навіть реакційних установках чи утопіях, але немає позитивної орієнтації, яка б відкрити нам якусь нову перспективу» [31, с. 58]. Загалом постмодернізм став «симптомом аварії попереднього світу і одночасно – нижчою відміткою на шкалі ідеологічних штормів», якими загрожує наступаючий XXI століття [46]. Така характеристика постмодернізму може знайти безліч підтверджень у теоретичних роботах та художніх текстах.

Водночас визначення постмодернізму як явища, що констатує загальну кризу та хаос, що відкрився після трагедії традиційної системи розуміння та

пізнання світу, іноді не дозволяє побачити деякі суттєві аспекти постмодерністського періоду стану умів. Ідеться про вжиті в руслі постмодернізму інтелектуальних та естетичних зусиллях з вироблення нових координат та визначення обрисів того нового типу суспільства, культури та світогляду, що намітилися на сучасному постіндустріальному етапі розвитку західної цивілізації. Справа не обмежилася загальним запереченням чи пародіюванням культурної спадщини.

Для деяких письменників, іменованих постмодерністами, важливіше стало визначити нові співвідношення між культурою і людиною, які складаються, коли своє домінуюче значення втрачає принцип прогресивного, поступального розвитку суспільства і культури у суспільстві, існуючому в епоху інформаційно-комп'ютерної цивілізації. У результаті у творах літератури на зміну зв'язної картини життя, що ґрунтується на фабулі як на розгортанні подій, прийшов часто не стільки традиційний жанровий сюжетний принцип відбору та розташування матеріалу в просторово-часовому вимірі та лінійній послідовності, скільки створення певної цілісності, побудованої на поєднанні різних пластів матеріалу, об'єднаних персонажами чи фігурою автора-оповідача. Фактично специфіку такого тексту можна визначити, використавши термін «дискурс».

Серед численних концепцій, що розкривають поняття «дискурс» [19], виділимо його розуміння, яке дозволяє вийти за межі лінгвістики. Адже дискурс можна трактувати як «надфразова єдність слів», а також як «будь-яке значуще єдність незалежно від цього, є воно словесним чи візуальним» [11, с. 378, с. 74]. У цьому випадку дискурс являє собою систему соціокультурних та духовних явищ, закріплених у тій чи іншій формі, зовнішніх стосовно до окремої людини та запропонованих їй, наприклад, як культурної спадщини, освяченої традицією.

Під таким кутом зору письменники постмодернізму передали досить гостре відчуття того, що для сучасної людини, яка живе у світі оформленого, «готового до вживання» різноманітного соціального та культурного матеріалу,

залишається два шляхи: конформістське прийняття усього цього або усвідомлення свого стану відчуження та несвободи.

Таким чином, постмодернізм у творчості проявляється в тому, що письменник приходить до розуміння, що всяке створення творів традиційної форми вироджується у відтворенні того чи іншого дискурсу. Тому в деяких творах сучасної прози головним стає опис перебування людини у світі різного типу дискурсів.

У цьому плані характерною є творчість Дж. Барнса, який у романі «Англія, Англія» (1998) запропонував поміркувати над питанням «Що таке справжня Англія?» для людини постіндустріальної епохи, що живе в суспільстві споживання. Роман розподілено на дві частини: «Англія», і в ній ми знайомимося з головною героїнею Мартою, що виросла в простій сім'ї, у дитинстві збирала пазл "Графства Англії", і їй завжди не вистачало одного фрагмента, оскільки його ховав батько.

Фактично, географію країни вона представляла як набір зовнішніх контурів окремих територій, і цей пазл можна вважати постмодерністським концептом, що розкриває рівень знань звичайної людини про свою країну. Так у романі визначається фундаментальне питання «Що є реальність», і друга частина роману присвячена якомусь проєкту створення поруч із сучасною Англією території «Старої Доброї Англії».

Барнс пропонує представити всю культуру Англії як соціокультурного дискурсу, що з 50 концептів/міфів «англійськості». Сюди увійшли королівська родина та королева Вікторія, Біг Бен, парламент, Шекспір, снобізм, газета «Таймс», гомосексуалізм, футбольний клуб «Манчестер Юнайтед», пиво, пудинг, Оксфорд/Кембридж, імперіалізм, крикет тощо. Додатково у тексті дано широке меню справжніх «англійських» страв та напоїв.

Усе це міститься у спроектованій і спеціально створеному соціокультурному просторовому аналогу, що є якоюсь грандіозною реконструкцією чи репродукцією «старої Англії». Організатори цього проєкту виходять із того, що історичні знання не схожі на точний відеозапис реальних

подій минулого, і сучасна людина живе у світі копій, міфів, знаків та архетипів. Іншими словами, якщо ми хочемо відтворити життя англійського суспільства та культурну спадщину, це буде не презентація, а репрезентація цього світу, іншими словами «його покращений та збагачений, іронізований та підсумований варіант», коли «реальність копії стане реальністю, яку ми зустрінемо своєму шляху» [10, с. 76 - 77].

Барнс звертає увагу на те, що постмодерністський стан сучасного суспільства проявляється, крім іншого, і в тому, що у сфері культури, духовного життя людини, сьогодні також застосовуються деякі технології, світ культури конструюється і планомірно створюється так само, як це робиться, наприклад, у галузі промислового виробництва.

«Англія, Англія» – це простір, де архетипи та міфи про цю країну представлені як видовище і де справжніми є лише хмари, фотографі та туристи, а все інше – створення кращих реставраторів, акторів, костюмерів та дизайнерів, які використовують найсучаснішу техніку для створення ефекту старовини та історичності.

Це продукт сучасного шоу-бізнесу доби «суспільства споживання» є «репозиціонування» міфів про Англію: була створена та Англія, яку хочуть побачити іноземні туристи за свої гроші, не відчуваючи деяких незручностей, що супроводжують гостей під час подорожі реальною країною – Великобританії.

І тут література постмодернізму висвітлила одне з явищ постіндустріального світу як світу здійсненої утопії загального вжитку. Сучасна людина опинилась у ситуації, коли, поміщена у сферу масової культури, вона виступає у ролі споживача, чиє «Я» сприймається як «система бажань та їх задоволення» (Е. Фромм), і принцип безперешкодного споживання поширюється нині і сферу класичної культури та всієї культурної спадщини. Таким чином, поняття про дискурс як соціокультурне явище дає Барнсу можливість показати, що картина світу, в межах якої існує сучасна людина, по

суті не є результатом його власного життєвого досвіду, а нав'язана йому ззовні деякими технологіями, «розробниками Концепцій», як вони названі в романі.

Характерним є те, що, відтворюючи деякі суттєві сторони постмодерністського стану сучасного світу та людини, письменники свою працю сприймають як низку процедур створення текстів поза класичною традицією прози. Йдеться розуміння творчості як процесу індивідуальної переробки, поєднання та комбінації окремих вже оформлених пластів матеріалу, частин культурних текстів, окремих образів та архетипів.

Проведений нами аналіз наукових джерел дає підстави припускати, у другій половині XX ст. саме такий постмодерністський тип діяльності на певний час домінує у справі захисту, збереження та реалізації споконвічної людської потреби та здатності до пізнання та творчості. У цьому випадку внутрішні взаємозв'язки фрагментів тексту, образів і мотивів у постмодерному тексті відтворюються як дискурс, що в цілому характеризується як одне зі свідчень так званого «постісторичного стану» художньої свідомості в останній третині XX ст.

У постмодернізмі відбувається послідовне заміщення реальної історичної перспективи переходу від минулого до майбутнього процесом деконструкції індивідуальної картини світу, чия цілісність цілком заснована на дискурсі, у процесі відтворення якого ця картина світу знаходить для читача певну зв'язність, що іноді відкриває йому шлях до нового розуміння цього світу та свого становища у ньому. Іншими словами, постмодернізм черпає нові джерела художності у відтворенні картини світу з різних історичних, соціокультурних та інформаційних фрагментів.

Тим самим пропонується оцінити існування та духовне життя особистості не так у соціально-побутових обставин, скільки в сучасному історико-культурному контексті. При цьому саме інформаційно-культурологічний аспект підбору та організації матеріалу становить специфіку текстів постмодернізму, які виглядають як багаторівнева система.

Найчастіше можна виділити три рівні: художній (образний), інформаційний та культурологічний. На інформаційному рівні відбувається надзвичайно характерне для постмодернізму використання позахудожніх текстових фрагментів, які прийнято називати документами. Оповідання про героїв та їхнє життя доповнюються різнорідним вже обробленим та впорядкованим для розуміння матеріалом.

У деяких випадках частинами текстів можуть бути будь-які справжні формалізовані його зразки або їх імітації: наприклад, щоденники та щоденникові записи, листи, файли, протоколи судових процесів, дані з галузі соціології чи психології, витяги з газет, цитати з книг, у тому числі художніх творів поезії та прози, написаних у різні епохи.

Усе це монтується у художній текст, сприяє створенню культурологічного контексту оповіді та стає частиною дискурсу, що супроводжує опис, що має жанрові ознаки роману на фабульно-сюжетному рівні та розкриває проблеми індивідуальної долі героя.

Цей інформаційно-культурологічний пласт найчастіше представляє постмодерністську складову художнього оповідання. Саме на цьому рівні відбувається поєднання матеріалу різних епох, коли образи, сюжети, символи з історії культури та мистецтва співвідносяться із системою норм, цінностей та понять на рівні сучасного теоретичного знання та гуманітарної проблематики.

Наприклад, у «Маятнику Фуко» У. Еко як епіграф до окремих розділів подано уривки з наукової, філософської, богословської літератури різних епох. Іншими прикладами інтелектуальної насиченості постмодерної прози інформаційним, культурологічним і теоретичним матеріалом є різного типу передмови авторів, що мають характер самостійних есе.

Такі, наприклад, «Нотатки на полях «Імені троянди» У. Еко або «Пролог» та «Висновок» до роману Дж. Фаулза "Черв'як", "Інтермедія" між двома глав в «Історії світу в 10 1/2 розділах» Дж. Барнса. На зразок наукового трактату Дж. Барнс закінчує свою «Історію світу» списком книг, які він використав для опису Середньовіччя та історії створення полотна французького

художника Жеріко «Пліт Медузи», а його роман «Папуга Флобера» має досить докладну хронологію життя французького письменника.

У цих випадках для авторів важливими є докази можливості плідної духовної діяльності та інтелектуальної свободи на основі літературної праці.

Наприклад, А. Роб-Грійє вважає, що сучасний письменник не може, як і попередньо, перетворювати зовні міцну та реальну повсякденність на джерело творчості та надавати своїм творам характер тоталітарної істини про норми і закони чесноти та закінчені знання про мир.

Натепер автор «виступає не проти окремих положень тієї чи іншої системи, ні, він заперечує будь-яку систему». Тільки у своєму внутрішньому світі він може знайти джерело вільного натхнення та основа для створення індивідуальної картини світу як тексту без всеосяжного тиску принципу псевдоправдоподібності форми та змісту. Живучи надією на інтелектуальне та естетичне визволення від світу, сучасний письменник розплачується тим, що відчуває себе самого як зрушення, тріщину в звичному впорядкованому ході речей і подій...» [44, с. 165 - 166].

Недарма, в «Маятник Фуко» У. Еко для оповідача символом небувалої раніше свободи у поводженні з матеріалом творчості і, тим самим, інтелектуальне звільнення особистості стає комп'ютером. «Про щастя, про запаморочення неподобства, о, мій ідеальний читач/письменник, обурований ідеальною «несонницею»... «Механізм стовідсоткової духовності. Якщо пишеш гусячим пером, скрипучи по засмальцьованому папері і макаючи його щохвилини в чорнильницю, думки випереджають один одного і рука не встигає за думкою, якщо друкуєш на машинці, літери переплутуються, неможливо встигнути за швидкістю своїх синапсів, перемагає тупий механічний ритм.

А ось з ним (може бути, з нею?) пальці танцюють як їм пощастить, мозок об'єднаний з клавіатурою, і пурхаєш посеред неба, у тебе як у пташки крила, ти складаєш психологічний критичний розбір відчуттів першої шлюбної ночі...». «Пруст в порівнянні з подібною штукаю - дитяча бірюлька» [56, с. 363 - 365].

Доступ до небувалого раніше різноманіття знань та інформації з різних областей соціокультурного минулого і сьогодення, можливість їх одномоментного сприйняття, вільного комбінування та зіставлення, поєднання плюралізму цінностей та норм із їх конфліктністю та тоталітарним тиском на свідомість людини – все визначає суперечливі основи постмодерністського методу створення мистецької картини життя. На практиці постмодерністські прояви методики творчого процесу виглядають у вигляді ясно окресленого репертуару різних способів, прийомів та «технологій» обробки вихідного матеріалу для створення багаторівневого тексту.

Проте поява у 80-х роках ХХ століття цілого ряду творів прози дозволяє побачити, що такі ознаки, як цитатність, фрагментарність, еkleктизм та ігровий початок, які далеко не вичерпують можливості літературного постмодернізму. Своє вирішальне значення виявили такі особливості постмодерністської прози, як створення культурологічної, філософсько-художньої оповіді (наприклад, історичного роману чи детективу), що не відповідає укоріненим традиційним уявленням про прозові жанри.

Такими якостями позажанровості володіють, наприклад, «Ім'я троянди» (1980) та «Маятник Фуко» (1989), «ілюстрований роман» «Таємниче полум'я цариці Лоани» (2004) У. Еко, історичний роман – «фантазія» Дж. Фаулза "Червь" (1985), "Історія світу в 10 ½ розділах" (1989) Дж. Барнса, автобіографічна трилогія А. Роб-Грійє "Романески" (1985-1994).

Ці твори показують, що вибір постмодерної методології творчості багато в чому обумовлений прагненням уникнути зображення нав'язаної людині ззовні віртуальної картини світу в руслі укоріненого жанрового дискурсу, коли зміст та фабула визначаються загальноприйнятими естетичними, ідеологічними та моральними канонами сучасного суспільства та масовою культурою. Тому Роб-Грійє відмовлявся вводити в помилку читачів просто витягнутої з матеріалу дійсності формою «простодушного та чесного оповідання». Письменник, наприклад, бачить невикористані можливості творчості у тому, що в уяві автора, який пише про війну 1914 р., історично достовірні військові

епізоди цілком можуть поєднуватися з образами героїв із середньовічних епічних сказань і лицарських романів.

На думку Дж. Барнса, художня деконструкція світу необхідна тому, що як правило, «ми вигадуємо свою повість, щоб обійти факти, які не хочемо прийняти» і як результат «ми живемо в атмосфері загальної урочистості неправди» [10, с. 191, с. 124]. Тільки мистецтво як результат вільної від тиску ззовні творчої діяльності людини може подолати жорстку фабульність ідеологізованої картини світу, оживляючи старі теми, образи та поняття шляхом індивідуального їх переосмислення, поєднання та інтерпретації.

В «Історії світу» автор поставив завдання подолати поверхневу фабульність та орієнтованість загальноприйнятої панорами історичного минулого та сьогодення. Перехід від одного «витонченого сюжету» до іншого поверх складного потоку подій може бути виправданий лише тим, що обмеживши свої знання про життя вибірконими фрагментами, об'єднаними в якусь фабулу, сучасна людина стримує свою паніку і біль від сприйняття хаосу та жорстокості реального світу.

З іншого боку, саме перетворення дійсних історичних чи сучасних подій та фактів на художній твір залишається найважливішим надбанням творчої особистості.

Барнс вбачає суттєву різницю у розумінні вірності «правді життя» у класичному мистецтві і нині, коли у сучасній масовій культурі через літературу, газети та телебачення укорінилася практика нав'язування людям погляду на світ. Він звертає увагу на очевидні відмінності між мальовничою сценою, зображеної на полотні Жеріко «Пліт «Медузи», та реальними страшними фактами морської катастрофи цього корабля. Звільнивши своїх глядачів від споглядання ран, саден і сцен канібалізму, Жеріко створив видатний витвір мистецтва, яке несе у собі заряд енергії, що розкріпачує внутрішній світ глядачів за рахунок споглядання потужних постатей страждаючих і які зберігають надію персонажів.

У сучасну постіндустріальну епоху у стані постмодерну в літературі ставиться сутнісно вічне питання: чи зуміє мистецтво зберегти та примножити свій інтелектуальний, духовний та естетичний потенціал розуміння та зображення світу та людини.

Тож не випадково у постмодернізмі 80-х рр. спроби створити художні тексти, що містять у собі сучасну концепцію життя, виявляються пов'язані з освоєнням гуманістичної проблематики, що було одним із головних надбань класичної літератури. Тому в романі Дж. Фаулза «Черв'як» епізоди виникнення в Англії XVIII ст. одного з неортодоксальних релігійних течій трактується як історія про тому, «як паросток особистості болісно пробивається крізь твердокам'яний ірраціональний ґрунт, скованого традиціями суспільства» [50, с. 537].

Отже, приходимо до висновку: останні десятиліття XX в. постмодернізм виявляє явну тенденцію повернути до сфери мистецтва та творчості людини як самоцінну особистість, звільнену від тиску соціуму та загальноприйнятих ідеологічних та світоглядних канонів та принципів.

У межах дослідження розкриємо художній текст як складник постмодернізму.

Теоретики постмодернізму Д. Фоккема, Д. Лодж, І. Хассан, К. Батлер характеризують художній текст як колаж, який нездатний трансформувати в єдину цілу фрагментарну суть. Процес комунікації автора та читача за допомогою художнього тексту відбувається на двох рівнях. На найвищому рівні художній текст сприймається письменниками як мовленнєвий акт – акт спілкування письменника з читачем. Нижньому рівню відповідає комунікація персонажів художнього твору, придумана автором та представлена ним у тексті.

Мовець породжує висловлювання з певною комунікативною метою, якій відповідає підбір вживаних ним мовних одиниць. Для відправника (автора) постмодерністського тексту дія принципу нонселекції означає відмову від установки на відбір (селекцію) лінгвістичних елементів.

Ю. Андрухович у статті «Повернення літератури», вказуючи на характерні ознаки постмодернізму, зазначає: «Треба знати, чим, власне, цей «істинний» постмодернізм характерний. А характерний він тим, що: стурбований майже виключно цитуванням; <...> заграє з масовою культурою, демонструючи несмак, вульгарність <...>; руйнує ієрархію, підміняє поняття, позбавляє сенсу, розмиває межі, бере слова в лапки, хаотизує і так хаотичне буття» [42, с.15].

Постмодерна українська поезія відмежовується від традиційної лірики, переважно зосереджуючись на темах суб'єктивності, процесу, мови та текстуального значення.

Так, наприклад, вірш українського поета-постмодерніста Сергія Жадана «Переваги окупаційного режиму» вже у самій назві містить іронічність, що підриває ідеологічний простір тоталітарної культури, пародуючи ідеологічні кліше, розвінчає сакральність тестаментарно-рустикального дискурсу.

Такий результат досягається уживанням у тексті вірша алюзій, цитуванням поетичної класики радянського періоду, обігруванням цитат, несподіваним з'єднанням «високого» та «низького», піднесеного та буденного, вживанням просторових лексичних одиниць, жаргонізмів, вульгаризмів, ігноруванням евфемізмів:

1

В один із днів повернеться весна.
З південних регіонів батьківщини
потягнуться птахи, і голосна
свистулька вітчизняної пташини
озвучить ферми і фабричні стіни,
і грубий крій *солдацького* сукна,
і ще багато всякого г...

2

Але печаль сідає на поля
Нужда *голімі* розправляє крила,

докіль поет тривожно промовля:
я є народ, якого правди сила;
 цю жінку я люблю, вона просила.

4

Сколовши босі ноги об стерню,
 старенький *Перебендя* коло тину
 ячить собі, що, *скурвившись на пню*,
 лукаві діти в цю лиху годину
 забули *встид, про...ли* Україну,
забили на духовність і борню,
 і взагалі творять якусь *фігню*.

5

Бідує місто. Кинувши фрезу,
 робітники на заводському ганку
лаштують косяки, бузять бузу,
 розводять спирт, заводять *варшав'янку*
 і, втерши *соплі* і скупі слюзу,
 майовки перетворюють на *п'янку*.

8

І лиш зоря над містом пролягла,
 юнак змахне краплини із чола
 і молодечо усмішкою блисне.
 Бо попри те, дала чи не дала,
у щастя людського два рівних є крила:
троянди й виноград – красиве і корисне [42, с.238].

Діалогізуючи з поетичною класикою – апологією радянського (окупаційною Україною) режиму, поет, таким чином, представляє художньо-іронічну панораму громадського життя країни дев'яностих років.

Інтертекстуальність у цьому випадку, відповідно структуруючи авторський текст, змінює семантичний малюнок інтертекстових фрагментів. Як

наслідок, зміщуються аксіологічні акценти до повного осміяння пафосних ідеологем, яким протиставляється еротизм як відмова від фальші та масок.

«Зрив масок» служать і інші мовні елементи вірша – вульгаризми, жаргонізми (г ..., про...лі, скурившись, фігну, бузу, голімі, соплі, п'янка), тобто антипоетизми, які акцентують на самоіронії та непривабливості того, що криється за маскою.

Стилістично знижена (непоетична) лексика як елемент іншого стилю несе функціональне навантаження, суть якої розкривається у контексті. Але за іронією все ж таки видно гіркоту, в якій відчувається туга про «високий». І тоді з'являється Перебендя – алюзійний образ національного співака-будителя (4 строфи). Тут зникає будь-яка іронія, а вульгаризми, вкладені в уста співака, стають експресемами, стилістичним прийомом вираження гніву на «лукавих дітей», які «в лиху годину забули сорому», розорили Україну, «забили на духовність і боротьбу».

У тексті вірша алюзія включає асоціативну діалогічність. У пам'яті читача негайно виринають слова застереження та заклинання Тараса Шевченка:

Свою Україну любіть.
Любіть її... Во время люте,
В останню тяжкую минуту
За неї Господа моліть [55, с.326].

Власне, мова постмодерну зазнає змін: виявилися недостатніми або, точніше, затертими всі ті пафосні характеристики, оцінки мови у тестаментарно-рустикальному дискурсі. Тому Олександр Ірванець вдається до використання нових епітетів, з'єднуючи в вірші «Вірш до рідної мови» іронічні з традиційно сакральними (калиново-дубова, рідна, матірня):

Як ти звучиш *калиново-дубово*,
Рідна моя, моя *матірня* мово!
Слово м'яке, оксамитове, байкове,
Слово є *дідове*, слово є *батькове*.
І *Білодідове*, і *Сивоконеве*,

І Чорноволове, вже узаконене.
 В соннім спокої вогонь твій ледь бився.
 Але страху я тоді натерпівся!
 З тої халепи не вийшли б ми зроду.
 Кляпи, здавалось, в ротах у народу.
 Та щоб підняти тебе із гробовищ,
 Стали до герцю Жулинський, Грабович
 Щоб воскресити тебе з домовини,
 В діло пішли каменюки й дубини.
 Вороне чорний! Даремно ти кричеш.
 Ріднеє слово *жиє* і є –бачиш!
 Рідна моя українська мова
 Житиме вічно – *кльова, фірмова!*.. [42, с.196].

Щиріше (без іронії) захоплення красою рідної мови автор передає за допомогою жаргонізмів (лексичних одиниць молодіжного сленгу – *кльова, фірмова*): інтертекстуальні вкраплення з іншого стилю, надають фінальним рядкам переконливість звучання. Це підтверджує аристотелівський принцип: «Якщо хочеш бути серйозним – грай».

Семантика використовуваних для характеристики мови доповнюється конотацією зухвалості, властивій молоді, впевненості, що ґрунтується на вірі у безсмертя рідного слова. Лексична одиниця (діалектизм *жиє*) підключає текст вірша до іншого дискурсу – живому джерелу мовної стихії, що забезпечує життєздатність мови.

Юрко Позаяк, іронічно успадковуючи жанр японського мініатюрного триптиху (хоку), створює пародію – алкохоку:

Сьогодні вдруге я
 Хрещатиком проходжу,
 І ні з ким випить...
 Ах бульбашко легка
 В шампанським золотім

Аристократа *жизнь*.
 Ах як сюркоче
 Цикада у траві –
 Рубля лиш *не хвата...*
 Ах, як співає пташка,
 Ах, як вона співає!
 Іще сто грам замовлю [42, с.213].

Це зразок архітекстуальності, на якій вибудовується іронічний текст, тобто гра з жанром, що притаманно постмодерної творчості. Лексичні одиниці у тексті вірша демонструють дію принципу нонселекції в організації тексту пародії.

«Дума про слоника» Ю. Позаяка постає як віршована трансформація народного (львівського) походження) анекдота про слоника, якого «замордували клятї москалі»:

Слоника замучили
 Клятї москалі,
 Похилився слоник
 Хоботом к землі:
*«Прощавай же, Україно,
 Ти ж мій рідний краю!
 Безневинно молоденький
 Слоник помирає!
 Гей! Гей!»* [42, с.213].

Іронічною є також реалізація у вірші заявленого в назві жанру - Дума. Поєднання різнорівневих стилів народної художньої творчості – низького – (анекдот) і високого (дума) стає засобом створення іронії, бурлеску.

«Стихією українських авторів-постмодерністів стають словесні ігри, стилізація та іронічна лінгвістична поведінка – усе це дає можливість вислизнути з-під влади офіційної культури та звільнитися від ідолів та масок тоталітарного минулого. Література стає діалогічною і навіть полілогічною. У

ній є різноманітність дискурсів, мовних форм та жаргонів, розмовна мова грає роль свідчень, а мовленнєвий потік набуває форми тілесності» [23, с.24].

Діалогізм постмодерних художніх текстів проявляється у розігруванні літературної традиції, перегляду канонів національної літератури, що стає важливим для українських авторів-постмодерністів – джерелом створення образності. Національна традиція у своїй десакралізується.

Ось приклад подання літературного канону Ю. Андруховичем:

Іван – *бонвіван, франкмасон, ...*

Тарас – *пияк і шланг*, особливо на службі.

Панько – *графоман*, а Марко – *гермафродит*.

Панас – *мудодзвін*. Борис – *буквоїд*,

Якович – *атеїст кінчений*, духовидець [42, с.45].

Скористаємося доречним коментарем «літературного канону», що представлений Ю. Андруховичем, висловлюванням Е. Усовської про постмодерну гру: «З постмодерної грайливості та актуалізації прийомів метафоричності проростають багатство постмодерністських парафраз, сміливість і чарівне нахабство в трактуванні непорушних літературних класичних творів та його авторів» [Усовская, с.166].

У художньому дискурсі 1990-х рр. іронії зазнає навіть образ національного поета: нове покоління літераторів прагнуло звільнитися від гніту тоталітаризму.

Наприклад, образ поета Т. Шевченка зовсім по-новому постає у вірші С.Жадана:

Тарас Григорович Шевченко

Зітхнув поважно й непричетно

Дістав годинника старого

І рушив повагом в дорогу

Він йшов врочисто тихим містом

В пивницях пиво пив імлисте

Стріляв цигарки в перехожих

Такий живий такий несхожий
Він врешті втік із постаменту
 Свого діждавшись моменту
 Тому блукав такий колючий
 І серце билося хвилююче
 Дівчата пахощами вкриті
 Прохали в нього закурити
Їм одвічав не вельми чемно
 Тарас Григорович Шевченко
Він врешті втік із цього міста
 Він зник із сяючого місива
 І в черешневій квітній піні
 Його зустріли перші півні [42, с.237].

Віктор Неборак створює пастиш (вторинний художній твір) на основі вірша Тараса Шевченка «Мені тринадцятий минало»:

Мені тринадцятий рік минав,
 очима я сідниці пас,
 в час незалежних рушень мас
то потопав, то виринав
 на різних сценах, влада Рад
 вивчала мову, козаки
 снували Січчю, брата брат
 заокеанський стис таки
 в обіймах... [42, с.49].

Цитати фраз-кліше з вірша Тараса Шевченка слугують благодатним підґрунтям замальовок на тему суспільних реалій:

Що далі? Кожному – своє.
 Хто вгору дивиться, хто вниз,
хто камінь б'є, хто пиво п'є,
 у кайф комусь іде стриптиз –

*мені однаково, мені
 однаково, минають дні,
 минають ночі, я на дні...*
 – *Та не однаково мені!!!* [42, с.52].

А брати Капранови видають власний "Кобзар 2000", що пародіює "Кобзар" Шевченка як велику Книгу українців. Тарас Шевченко у діалозі українських постмодерністів слугує найбільш продуктивним автором для рімейків.

А. Ірванець завершує десакралізацію корпусу національного письменства, але разом із тим і народнопісенного творчості в «колисковій» (колисковій) для няньки-вітчизни «Айне кляйне нахтмузік»:

*Від Дону до Сяну
 Лежиш, осіянна.
 Від Тігра з Ефратом лежиш аж до Осло й Баранович.
 Вже сонце низенько,
 Вже вечір близенько,
 І я тобі, ненько, кажу по-синівськи «Добраніч...»
 Та перше, ніж ти свої очі, мов брами, до завтра причиниш,
 Давай спом'янемо усіх,
 Що не сплять цієї ночі, з причини, або й без причини...
 Поетів ти завтра вбереш і у рами обрамиш.
 Лиш встанеш раненько *із шатів тих соплі і кров відпереш.*
 Тож добраніч, вітчизно, добраніч... [42, с.195].*

Цитування рядків народної пісні стає засобом створення гіркої іронії, як і використання самого народно-пісенного жанру колискової.

Прочитаймо назву вірша німецькою мовою. Іронія досягає сарказму завдяки поєднання такої назви з розгортанням змісту «колискової». Уживання відповідних мовних засобів високого (поетизми) та низького (вульгаризми) стилів у поєднанні – один із характерних ознак постмодерних текстів

У вірші «Травнева балада» А. Ірванець поєднує патріотику з еротикою, таким іронізуючи над традиційною темою патріотизму. Лінгвістична ж іронія досягається переплетенням літературної нормативної мови з суржикомовною реплікою героїні, а також суржикізмом розумієте самого ліричного героя:

Травень, а так, *понімаєте*, холодно.
 Так, *понімаєте*, все навпаки!..
 Дорога мене приведе до лікарні –
 В дощі рожевіють її корпуси <...>
 В мене тут є санітарочка Рая,
 В Раї для мене знайдеться спирт.
 Підем гуляти? Рая не проти.
 Станем в садочку під деревце.
 Віршів читати Рая не просить.
 І дуже я вдячний Раї за це.
 Рая сама говоритиме більше.
 Каже: «*Наравиця дуже міні*
Американський писатель Селінджер».
 Знаєш, – питає, – такого, чи ні?
 Я відчуваю – підходжу до краю,
 Вже й бісенята стрибають в очах
 Я обніму санітарочку Раю
 Прямо в холодних і мокрих кущах.
 Скоро вмирати я ще не збираюсь.
Я ще існую,
Бо я ще люблю
Милу мою санітарочку Раю

І мокру – під нею – *вітчизну мою* [42, с.196].

Іронічність лінгвістичної поведінки формує вже не вербальні, а нові соціокультурні форми, що пов'язані зі словами поняття стають невідповідними потоку життя, образне слово протистоїть «буквальній» картині життя. Мовні

ігри, а також різноголосиця (гетероглосія) мов, дискурсів, мовних гібридів, маргінальних словників стають очевидною ознакою українського постмодернізму, вони здійснюють критику дискурсу тоталітарного суспільства, офіційного лексикону радянського зразка. Вербальні ігри фіксують неадекватність існуючої мови для вираження індивідуальних смислів та чуття, а повтори слів, нецензурна лексика, цитати цитат відображають тотальну дзеркальність і тавтологічність мови у посттоталітарному суспільстві. Ритмічна мелодика фрази підмінює сутність, а відкритість фрази, до якої вільно можуть приєднуватися будь-які асоціативні ланцюжки, створює враження вивернутого навпаки гомогенізованого дискурсу радянської епохи у процесі діалогу чи полілогу народжується гра між текстом культури, читачем, автором. «Смислова невичерпність будь-якого тексту, неможливість остаточного синтезу вимагає включення при його аналізі ігрової установки, інтрига якої полягає в деконструванні звичних життєвих стереотипів та літературно-філософських (як і інших) авторитетів» [Усовская, с.165].

Слово перестає бути орієнтованим лише на номінативну функцію, лінгвальне простір суб'єктивується і зв'язується не так з пізнанням речей, як з мовною свободою людей. У художньому тексті поетична функція мови з референтною, надає йому неоднозначності. Двозначність стає перешкодою для утворення однієї сигніфікації та відкриває можливість для двозначності висловлювання, коли розуміння сенсу залежить від різного відношення суб'єкта висловлювання до самого висловлювання.

Суржик стає цікавим як явище постмодерної ситуації в Україні. Саме постмодернізм виявляє особливий інтерес до явищ гібридності мови, поліморфізму мовних форм, гетероглосії дискурсів. І. Нечуй-Левицький закликав як зразок орієнтуватися на «мову сільської баби». Попри ці заклики Б.Грінченко засуджував будь-які форми гібридності в літературі, звертаючи увагу на те, що не варто зловживати змішаним жаргоном. І все ж у постмодерному світі контамінація, мовна гібридність стають особливо поширеними не тільки в Україні та в інших країнах. Так, наприклад, у країнах

Карибського моря, де особливим простонародним варіантом англійської мови, зрощеної з оригінальними мовами народів цього регіону (піджином), твориться навіть література.

Проаналізувавши окремі постмодерні поетичні твори української літератури, ми дійшли висновку, що українські автори-постмодерністи вибудовують тексти своїх творів на цитаціях класики, обігруючи, пародуючи її, на алюзіях, змішуванні жанрів, мовленнєвих стилів, різновидів.

Наші спостереження підтверджують, що «постмодерний вірш дуже відрізняється своїм виглядом від традиційного вірша <...> : постмодерністський вірш – це пастиш із прози, цитат та поетичних рядків <...>. Поет- постмодерніст прагне продемонструвати, що поезія – не просто передача окремого, одиничного досвіду; Це швидше гетероглосна конвергенція ідеологій, дисциплін та голосів» [26, с.313-314].

Дія принципу нонієрархії в художніх текстах не викликає особливого захоплення швидше може бути оцінено негативно, оскільки демонструє руйнівні наслідки такої практики, що призводить до скасування традиційних оповідних зв'язків та звичних засад організації тексту. Принцип нонселекції відображає прагнення до знищення грані між мистецтвом та дійсністю.

Голландський дослідник Д. Фоккема відстежує дію цього принципу організації постмодерністського тексту на всіх мовних рівнях: лексичному, семантичному полів, текстових структур. Він стверджує, що суттєвою ознакою таких текстів є заперечення самої можливості існування природної чи соціальної ієрархії. Із цього твердження Д. Фоккема виводить принцип нонієрархії, який, як вважає, лежить в основі структурування та формоутворення всіх постмодерністських текстів. Суть дії принципу полягає у відмові від навмисного відбору (селекції) лінгвістичних засобів у процесі організації тексту.

Теоретичні погляди Д. Фоккеми близькі до поглядів англійського дослідника Д. Лоджа, який говорить про прийом наскрізної контрастності, суперечливості постмодерністського тексту, який, власне, служить тим самим

цілям, як і принцип нонелекції. Д. Лодж називає суперечливість основною ознакою дії принципу, результатом чого є контрастність та постмодерністське відчуття несумісності протилежностей. Принцип нонієрархії передбачає послідовне змішання явищ та проблем різного рівня, зрівняння у своїй значущості зовсім незначного та суттєво значущого.

Приходимо до висновку, що визначальним принципом структурування мистецьких текстів українського постмодерного дискурсу є інтертекстуальність, що у творах постмодерного зразка докорінно змінює уявлення про мовну структуру художнього тексту.

1.2. Елементи постмодернізму в творчості Юрія Андруховича

Відповідно до мети дослідження у межах параграфу проаналізуємо вияв постмодернізму у поезії та прозі Ю.Андруховича.

Проведений нами аналіз наукових джерел дає підстави припускати, що український постмодернізм 90-х років XX століття – це посттоталітарне, постколоніальне мистецьке явище, завдання якого полягало в реорганізації віджитих суспільно-культурних уявлень та стати основою для нової концепції людини в світі. Важливим аспектом ідейно-естетичного змісту творів українського постмодернізму стало осмислення проблеми іншого. У намаганні зруйнувати тоталітарний радянський дискурс постмодерністські автори зображують своїх персонажів такими, що намагаються сховати власну ідентичність або визначають останню рисами аутизму чи нарцисизму [Петутіна, с. 92].

Яскравим представником цього руху, як і всього українського постмодернізму, став Юрій Андрухович – поет, прозаїк, есеїст, перекладач, автор багатьох романів. Юрій Андрухович – передовий представник сучасної української літератури у світовому літературно-мистецькому просторі. Його творчість розглядається в контексті явища українського постмодернізму, причому рецепція Андруховича українською літературною критикою є доволі

різнобічною: творчий доробок письменника досліджується як феномен «карнавальної» прози.

Головною темою «Рекреацій» є митець не як надлюдина, а як звичайний смертний, із своїми позитивними та негативними якостями. Також важливою темою роману Ю. Андруховича – є пригоди поета. Це образ людського суспільства, що піддається переслідуванню таємних сил, стає центральним типом героя та темою. Так основна тема ініціаційвипробувань героя роману повністю збігається з темою магічного театру [Пахаренко].

Назва твору є алюзією на історичну епоху дії книги. Найважливішою ознакою твору є карнавальність. Мотив перетворення, воскресіння простежується і в назві роману Ю. Андруховича. Назву твору «рекреація» можна розшифрувати як «наново-творення» і в назві основної події твору – Свято Воскресаючого Духу. Отже, заново народитися повинен і цілий світ, і кожний, хто потрапив на це свято. Відповідно до цих двох рівнів відродження, принцип карнавальності реалізується як в поетиці роману взагалі, так і в конкретних сюжетних епізодах [84, с. 6]. Можемо сказати, що основою роману є карнавал. Тому карнавальність визначає зміст і розвиток дії твору. У творі карнавалізація пронизує різні рівні соціальної, культурної поведінки персонажів. Завдяки цьому ми можемо визначити жанрову специфіку твору, як карнавальний роман.

Поглиблює зміст тексту також тема творчості, яка втілена у системі алюзій та самопосилань, і паралельно об'єднує його зі світовою та вітчизняною культурою. Автор підтримує попередню традицію, слідуючи постмодерному принципу, а не тільки руйнує або переосмислює його.

Загальна ідея у романі розпадається на чотири більш дрібні – за кількістю головних героїв. Чотири лінії складають чотири самостійні підтеми, цікаво сплетених разом, кожна з яких насправді могла б бути окремою темою для роману. Першу лінію уособлює Орест Хомський, з яким пов'язана проблема «митець – свобода». Друга лінія: «митець – проблема смерті», втілена у відношенні зі світом Юрка Немирича. Третій сюжет: «митець – етнос»

пов'язаний із Грицем Штундерою. Лінія «митець – соціум» розкривається завдяки образу Ростислава Мартофляка [Цапліна, с. 7].

Провідною ідеєю твору є руйнування колоніальної й антиколоніальної парадигми культури. Ця ідея тісно пов'язана із проблемою творчості, а також проблемою творчої людини. Весь світ, включаючи образи письменників, виступає у своїй карнавальній формі. Загалом, ми можемо сказати, що в романі великою оригінальністю виявляється феномен творчості.

Однією із складових частин проблематики роману Юрія Андруховича «Рекреації» є новий погляд на феномен творчості. Використовуючи постмодерністське й карнавальне світосприйняття, автор твору зображує сучасний світ і людей в іронічному світлі, руйнуючи ідеологічні системи, що обмежують сприйняття людиною світу, її свободу вибору та дій. Разом з тим роман торкається і проблеми світової культури. З цією метою Ю. Андрухович застосовує широко вживаний серед постмодерністів прийом інтертекстуальності, що полягає у творчому переосмисленні здобутків попередньої культурної епохи, своєрідній грі з її уламками, їх новому комбінуванні. Автор залучає до структури роману численні алюзії й посилання на твори російські, українські, а також приналежні до західного культурного простору як елітарного, так і масового.

Сюжет роману має риси традиційного прозового твору. Події в «Рекреаціях» відбуваються в межах міста Чортополя. У творі наявні всі компоненти сюжету. Подорож, яка представляє шлях до оновлення, є центральним поняттям у «Рекреаціях». Саме цей мотив допомагає читачеві зрозуміти прагнення героїв знайти своє «я». Усі герої твору Ю. Андруховича долають простір з метою осмислення фрагментованої дійсності. Яскраво простежується гра з часом і простором, адже зазвичай фізичний і художній час не збігаються. Через це у творі з'являються стильові ефекти, завдяки яким автор може виявити універсальні закони людського буття, створити образ епічної єдності світу, а не тільки виявляє характерні риси й ознаки «тут» і

«тепер». У «Рекреаціях» письменник переносить Галичину з контексту СРСР у контекст Австро-Угорщини.

Мова твору наповнена стилізацією, іронією, тавтологією, словесними іграми, використанням грубої нецензурної лексики, розмовної мови, гіперболізує такі людські цінності, як розуміння і визнання. Крім авторської маски, якою «розігрується» реципієнт, важливим елементом цілісного твору Андруховича є гра на рівні лексики – так звана мовна гра, до якої часто вдаються постмодерністи. Андрухович часто вдається до гри зі словами, вводячи їх у текст із навмисне неправильним граматичним значенням для підсилення іронічності.

Складна мовна гра приховує просту й одноманітну фабулу, прагне відвернути, захопити, зачарувати читача екзотичною красою і перманентною новизною. Автор намагається втекти від офіційної манери письменства, скинути тоталітарне минуле. Для відходу від змісту висловлювання вдається до прийому переліку у прозі, зосереджує увагу на медитативному називанні елементів, створює ефект розсіювання сенсу.

Варто підмітити, що крізь таку хаотичну, нелінійну манеру викладу думок, висвітлення проблематики твору, проходить важлива постмодерністська риса – ризома. Саме ця категорія фіксує в собі відмову від принципів стабільності й центрованості буття. Вона полягає в нелінійному способі організації цілісності. І саме крізь роман «Рекреації» найлегше проілюструвати цю категорію філософії постмодернізму.

Опрацьовуючи композицію роману, приходимо до висновку щодо нелінійної авторської організації цілісного твору. Зв'язки тут множинні і заплутані, вони постійно обриваються, таким чином, створюючи відкритість для подальших трансформацій у читацькій уяві.

Присутня у творі й алюзія на історичні події українських міст, натяк на минуле Запорізької Січі, на минуле козаччини. Автор таким чином намагається із сотень чужих творів, чужих думок, чужих ідей, почуттів, переживань створити цілком новий твір.

Саме завдяки такій неоднозначності описуваних в романі образів, уведенні ремінісценцій, алюзій, ігор з іменами, масок, карнавалізму, Андрухович вдається до літературної гри з читачем, створює ефект колажу, моделює дійсність шляхом експериментування зі штучною реальністю, ірреальністю, іронізує та надає подвійного навіть множинного значення певним речам, подіям, власним назвам. За допомогою цього ж таки експерименту Андрухович намагається показати межовий психічний стан людини – божевільня, пристрасть.

Науковці визначають це явище, як маргінальність, що є особливо популярним принципом для постмодерністів. Картини божевільня, як вияву маргінальності, простежуються під час карнавалу, так званого Свята Воскресаючого Духа, і є кульмінаційною межевою божевільно-хаотичною віссю, позбавленою як реальності, так і ірреальності.

Отже, Ю. Андрухович у своєму творі втілив всі найяскравіші характеристики постмодерну: бурлеск, буфонаду, а також – абсурд, сарказм, іронію, карнавал, алюзії і ремінісценції себе самого. Показує нам внутрішньо вільних людей, котрі, руйнуючи старі міфи, не творять відразу ж нових. Такі особистості найвище цінують внутрішню свободу, право бути на карнавалі життя без маски, можливість висловити власну думку, не оглядаючись на загальноприйняті норми. Крім того, у тексті яскраво зображена історія і сучасність України, відбито авторські погляди на творчість і буття поетів.

У прозі Юрія Андруховича виявлено чимало протиріч тексту і окреслено низку прихованих для читача і самого автора смислів. Письменник має свій погляд на постмодернізм, відходить від традиційного трактування і реалізації. Ми можемо сказати, що твір «Рекреації» – це фантазія, яка насправді є дуже близькою до реальності.

РОЗДІЛ 2

СВІТОГЛЯДНО-ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

2.1. Зв'язок творчості Юрія Андруховича з філософією

Характеризуючи світоглядно-філософські мотиви творчості Юрія Андруховича, окреслимо зв'язок творчості з філософією. Творчість Юрія Андруховича — найяскравіший прояв постмодернізму в українській літературі. Як і західні письменники-постмодерністи, у своїх романах він широко використовує інтертекстуальність, так званий "текст у тексті". Автор "прочитує" традиційні образи та сюжети, твори попередників, своєрідно переосмислюючи їх. Герої його романів живуть у світі, просякнутому культурними реаліями.

Так, персонажі "Рекреацій" порівнюються з письменниками "розстріляного відродження", а сюжет роману "Перверзія" з постійними блуканнями головного героя навіяно епічними творами, в основі яких лежить мотив подорожі, — "Іліадою" Гомера та "Енеїдою" Вергілія. Характерне також і часте вживання біблійних мотивів та образів, які поєднуються з античними.

Наприклад, герої "Перверзії" співвідносяться або з міфологічними (Ада — німфа, дріада, Янус Марія Різенбокс — дволикий Янус, сатир), або з біблійними особами (Ада — Саломея, Стах через образ риби асоціюється з Ісусом Христом). Відбувається характерне для постмодернізму змішування дійсності та фантастики, простір міфологізується, що підтверджує і наявна в "Перверзії" фінальна сцена перетворення героїв на казкових істот. Зривання масок, що приховували справжню суть персонажів, нагадує подібний мотив у романі "Майстер і Маргарита" М. Булгакова.

Завдяки символізації тексту, використанню численних алюзій, ремінісценцій та інколи навіть прямих цитат, які є неодмінною рисою постмодерного твору, автором досягається символічна багатозначність тексту.

Юрій Андрухович намагається позбутися будь-якої єдино правильної точки зору. Письменник відмовляється від претензії створити об'єктивну модель світу, подаючи натомість безліч її версій. Окремі частини (особливо це характерно для "Перверзії") об'єднуються за принципом колажу, не створюючи структурної єдності. Картина світу розпадається на безліч уламків. Митець передає характерне для сучасного світогляду відчуття абсурдності, нереальності буття. Стираються межі між реальністю та ілюзією. Твори Андруховича перебувають у річищі сучасних філософських та естетичних пошуків. Так, у "Рекреаціях" іронічно обігрується актуальна зараз проблема духовного воскресіння нації, а в "Перверзії" осмислюється кризове становище усього сучасного світу і можливі шляхи виходу із цього світоглядного кута. Характерною для усіх творів письменника є проблема пошуку людиною власної самоідентичності, втраченої в абсурдному світі.

Письменник першим в українській літературі дав взірць популярної зараз карнавальної прози, якій притаманне жанрове та стильове багатоманітня, рівноправність "високого" та "низького" у творі. Андрухович імітує різні літературні стилі: бароко, магічний реалізм, український бурлеск і травестію, маньєризм тощо. Так, впливи бароко виявляються у прагненні до карнавалізації, театралізації дійсності, бурлескно-травестійна поетика — у невідповідності між серйозним значенням викладених подій та їхнім "низьким" оформленням, що викликає комічний ефект.

Іронія стає провідною рисою усіх творів сучасного мистецтва. Юрієм Андруховичем іронічно переосмислюються актуальні проблеми сучасної філософії: фемінізм, питання відносності будь-яких абсолютів, проблема переосмислення усталених цінностей, бачення світу як тексту тощо. Прикладом такого пародійного відтворення є доповіді учасників семінару в романі "Перверзія".

Філософські концепції постструктуралізму породили у літературі нові підходи до сприйняття твору. Поява гасел „Смерть автора”, „Текст перед вами і породжує власні смисли” абсолютизують свободу читача і вимагають нових

методів аналізу, особливо постмодерністських текстів, в яких немає ні цілісності сюжету, образу, ні смислової однозначності.

Ці питання досліджували філософи Фуко, Дерріда, Барт. Одне з ключових понять в їх концепціях — „деконструкція”, розкладання елементів з метою декодування, причому без мети звести до спільного знаменника. Лише множинність інтерпретацій частково компенсує релятивізм смислів. Згідно з Деррідою, завдання деконструкції ще й „у виявленні внутрішніх суперечностей тексту”, прихованих не лише від наївного читача, але і від самого автора „залишкових смислів...”[3, с. 18].

Концепція „децентрації суб'єкта” (Лакан) ще в межах структуралізму, а потім і постструктуралізму „стала однією з найбільш впливових моделей уявлень про людину не як „індивід”, тобто цілісний, нероздільний суб'єкт, а як про „дивід” — фрагментарно, розірвано... людину”[32, с. 77] Тут повною мірою реалізується думка Гессе, висловлена у „Степовому вовкові”: „Я”, навіть найнаївніше, — це не єдність, а багатоскладовий світ”.

Подібні тенденції увійшли в українську літературу разом з постмодерном. Так, у романі Ю. Андруховича „Перверзія” думка про амбівалентність людини унаочнюється посередництвом образу Стаха Перфецького. Логіка така: у кожній новій ситуації використовується інше ім'я, а значить, підкреслюється, що на авансцену виходить нове „я” головного героя. Але ім'я — це ще й шанс для мовної гри автора і для вибудовування метасмислів. Спробуємо проілюструвати.

Стаха Перфецького, який читає „феєричну” і разом з тим „загерметизовану” лекцію, звати в цій ситуації Йона Риб[8, с. 15.]. Перше слово викликає асоціацію з Книгою Йона, а якщо друге розглядати як символ риби за Юнгом, маємо цілком яскравий образ науковця-містика.

Сом Рахманський — ім'я „оновленого і просвітленого” Стаха після медитацій у монастирі[8, с. 17]. Начебто все просто: змінити словотворчий засіб — маємо „рахманний”, тобто спокійний, повільний, а повільний, звичайно ж, як сом. Коло замкнулося. Сом Рахманський. До того ж існує застаріле

„рахман” — житель містичної місцевості, правовірний християнин. Усе працює на одну версію. Але для жителів селища Рахман (Східна Україна) відкривається ще один шлях прочитання імені.

Бімбер Бібамус — тут важливу роль відіграє саме звуковий знак імені: веселий, смішний, недоладний. Так звати Стаха-гуляку. Ім'я і ситуація взаємодоповнюють одне одного, провокують читача вступати в гру чи то з автором, чи то з текстом.

Не всі імена Стаха розвинуті у творі однаковою мірою, але кожне — знак. А щоб не виникло ілюзій щодо універсальності, подібного підходу до характеристики образу, такий хід автора: „А всього імен було 40 і жодне з них не було справжнім, бо справжнього не знав ніхто, навіть він сам” [8, с. 145]. Значить, результати інтерпретації — відносні.

Отже, можна говорити про різні рівні „зчитування” смислів: на рівні ситуації, на рівні імені („зчитування” інформації, закодованої автором і асоціації, породжені текстом).

Можна зробити висновок, творчість Юрія Андруховича ознаменувала новий період в розвитку української літератури пострадянського періоду. Він став першим письменником незалежної України, що свідомо брався за творення літератури, яка порушувала традиції і заперечувала канони.

2.2. Простір, час та їх характеристики у творах Ю. Андруховича

Творчість — процес людської діяльності, який створює якісно нові матеріальні та духовні цінності або результат створення суб'єктивно нового. Основний критерій, що відрізняється творчістю від виготовлення (виробництва) - унікальність його результату. Результат творчості неможливо прямо вивести із початкових умов. Ніхто, крім, можливо, автора, не може отримати точно такий же результат, якщо створити для нього ту ж вихідну ситуацію. Таким чином, у процесі творчості автор виражає в кінцевому

результаті якісь аспекти своєї особи [14]. Саме це факт надає продуктам творчості додаткову цінність проти продуктами виробництва.

Особливим видом творчості вважають творчість художню, в результаті якої автор являє світові художній твір (мальовниче полотно, роман, симфонію тощо). Художній твір як результат творчої діяльності породжує певний художній простір.

Художній простір творів мистецтва, сукупність тих його властивостей, які надають йому внутрішню єдність і завершеність та наділяють його характером естетичного. Поняття «художнього простору», що грає центральну роль у сучасній естетиці, склалося лише в ХХ ст., хоча позначена ним проблематика обговорюється у філософії мистецтва ще з античності.

У Новий час художній простір зазвичай ототожнювався із зображенням художником простір світу: простір картини або гравюри, простір пластичного образу, простір сцени тощо. тлумачилося як відображення реального, фізичного простору. Поняття художнього простору походить від свого походження до живопису, скульптури, театру та інших видів мистецтва, у яких художнє оповідання розгортається у фізичному просторі.

Надалі зміст цього поняття розширилося, і воно стала охоплювати й ті види мистецтва, які розгортаються у такому просторі (література, музика та інших.). Художній простір є інтегральною характеристикою художнього твору.

Конкретне вирішення проблеми простору накладає відбиток на всі використовувані художником образотворчі засоби і є однією з ключових ознак стилю художнього.

Особливо виразно це проявляється в живописі, стосовно якого поняття художнього простору проаналізовано найбільш повно: ця проблема включає не тільки колір, світло, лінію мальовничого зображення, його глибину і дробність, а й динаміку, символізм, ставлення до канону і т.д. [52].

Істотний внесок у осмислення проблеми художнього простору зробили О. Шпенглер, П.А. Флоренський, Х. Ортега-і-Гасет, М. Хайдеггер, М. Мерло-Понті та ін. Ураховуючи аналіз, виконаний дослідниками, зазначимо, що у

філософії, як показує аналіз, час — це незворотна течія (що протікає лише в одному напрямку — з минулого, через сучасне в майбутнє), всередині якого відбуваються всі процеси, що існують у бутті, що є фактами.

Але час, у якому перебуває твір як річ, немає нічого спільного з зображеним у ньому часом, адже будь-який текст є, передусім об'єктом естетичного сприйняття [12], на відміну неестетичного (наприклад, фотографія, в порівнянні з картиною художника, зображує один момент, сучасність, не передає руху [52] : ”видовище миттєво заморожених тіл” – кінь, що повис у повітрі, а це означає відсутність цілісності) є тимчасовим маршрутом : розгляд зображуваної реальності як завершеного цілого (надчасна єдність, за П.А.Флоренским: *акμη* (*υπερ*.-найвища точка) – умова “життя” речі (аналогічно існування художнього образу), тому що містить у собі вже минулий розвиток, момент реального буття, причини майбутнього розкладання, смерті) у розвитку, зміні (“Закон розвитку, тобто форма ліній часу, має власний інваріант”[52]: один художній образ, тимчасові перерізи якого несхожі між собою).

Художній твір-продукт творчості завдяки наявності в ньому особливої естетичної реальності, позначення якої в науці закріпилося за термінами ”внутрішній світ твору” та “поетичний світ”. Д.С.Лихачов писав, що поет творить художній світ зі своїми природними та соціальними законами, що є похідними (вторинними) від закону поетичного, або закону образотворчого мистецтва, який не просто скасовує закон природний, "природний", але на місце скасованого закону вводить інший, соприродний світові героїв твори (“узаконює” рух коня, що скинув обидві праві ноги одночасно).

Художній час рухається нерівномірно в силу якостей наповнення і переживається не тільки як плинне, а й просторово замкнене, найближче, навіки співвіднесене з «початком», «серединою» та «кінцем». Художній простір таїть у собі тимчасову динаміку (у художній словесності це з інтонаційно-ритимічних підйомів і спадів описи). Незалежно від того, у «гармонічному» чи «експресивному» ключі вирішено твір, явлено проникливу

єдність і злитість простору та часу, динаміки та спокою, предмета та події – взаємододаткових чи взаємовиключних характеристик емпіричного буття.

Зокрема композиція, сюжет, система іноказань (тропів) і стилістичних акцентуацій суть у художній творчості не прийоми переконливої подачі ідейного матеріалу (як у риторичі, ораторській прозі), а засоби перемикування, впровадження життєвої теми з фактичного в сенсовий план буття. Завдяки такому переключенню в художньому світі «всі рушніці стріляють», всі перипетії виявляються піднесеними до єдиного нового виміру, без залишку перебувають у новому принципі предметно подієвому і просторово-часової співвіднесеності, тому художня реальність сприймається як однорідна, неподільна [45].

Художня творчість як особливий вид діяльності породжує художні твори, для кожного художнього твору характерна наявність художнього простору та часу, їх єдність є основною інтегральною характеристикою художнього твору.

Питання співвідношення часу і простору в художній творчості досліджував М. М. Бахтін. Дослідник для вирішення питання єдності простору і часу в художній творчості уводить поняття хронотопу, основна концепція якого викладена в роботі «Форми часу і хронотопу в романі». На думку М.Бахтіна, процес освоєння в літературі реального історичного часу та простору та реальної історичної людини, що розкривається в них, протікав ускладнено та уривчасто. Освоювалися окремі сторони часу та простору, доступні на даній історичній стадії розвитку людства, вироблялися і відповідні жанрові методи відображення та художньої обробки освоєних сторін реальності [13].

Хронотоп (від грец. χρόνος, «час» і τόπος, «місце») — це літературознавчий термін, уведений М. М. Бахтіним у роботі «Форми часу і хронотопу в романі». Термін також активно використовується в роботах М.Бахтіна «Проблеми творчості Достоевського» та «Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя та Ренесансу» [12].

Поняття хронотопу М.Бахтін визначає як суттєвий взаємозв'язок тимчасових та просторових відносин, художньо освоєних у літературі. «У літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових та тимчасових прикмет в осмисленому та конкретному цілому. Час тут густішає, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом» [12].

Хронотоп - формально-змістовна категорія літератури. Разом з тим М.Бахтін згадує і більш широке поняття «художнього хронотопу», що є перетином у творі мистецтва рядів часу, і простору і виражає нерозривність часу та простору, тлумачення часу як четвертого виміру простору.

«Хронотоп у літературі має суттєве жанрове значення. Можна прямо сказати, що жанр та жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, причому у літературі провідним початком у хронотопі є час. Хронотоп як формально-змістовна категорія визначає (значною мірою) та образ людини в літературі; цей образ завжди суттєво хронотопічний.

Освоєння реального історичного хронотопу в літературі протікало ускладнено і перервно: освоювали деякі певні сторони хронотопу, доступні в даних історичних умовах, вироблялися лише певні форми художнього відображення реального хронотопу. Ці жанрові форми, продуктивні на початку, закріплювалися традицією й у подальшому розвитку продовжували наполегливо існувати й тоді, що вони повністю втратили своє реалістично продуктивне і адекватне значення. Звідси й існування у літературі явищ глибоко різночасних, що надзвичайно ускладнює історико-літературний процес», [13]- пише М.Бахтін у праці «Форми часу і хронотопу у романі».

Термін хронотоп після робіт М.Бахтіна набув значного поширення в літературознавстві. З істориків його активно використав медієвіст Арон Гуревич. Як зазначає М.Бахтін, термін «хронотоп», введений і обґрунтований теоретично відносності Ейнштейна і широко вживаний в математичному

природознавстві, переноситься в літературознавство «майже як метафора (майже, але не зовсім)» [13].

У міфопоетичному хронотопі час згущується і стає формою простору (воно "спеціалізується" і тим самим виводиться зовні, відкладається, екстенсифікується), його новим ("четвертим") виміром. Простір ж, навпаки, "заражається" внутрішньо-інтенсивними властивостями часу ("темпоралізація" простору), втягується в його рух, стає невід'ємно вкоріненим у міфі, що розгортається в часі, сюжеті (тобто тексті). Усе, що трапляється чи може статися у світі міфопоетичної свідомості, не тільки визначається хронотопом, а й хронотопічно сутнісно, за своїми витоками.

Просторово-часовий континуум нерозривно пов'язаний з речовим наповненням (первотворець, боги, люди, тварини, рослини, елементи сакральної топографії, сакралізовані та міфологізовані об'єкти зі сфери культури тощо), тобто природні наповнення. всім тим, що так чи інакше "організує" простір, збирає його, згуртовує, укорінює в єдиному центрі (мова простору, стисненого до точки ...) - таким чином Космос відрізняється від непростору, Хаосу, де простір відсутня [10]. Простір та час можна розуміти як властивості речі.

Простір вивільняє місце для сакральних об'єктів, відкриваючи через них свою найвищу суть, даючи цій суті життя, буття, сенс; при цьому відкривається можливість становлення та органічного обживання простору космосом речей у їхній взаємоприналежності. Тим самим були речі як конституують простір, через завдання його кордонів, які відокремлюють простір від непростору, а й організують його структурно, надаючи йому значущість і значення (семантичне обживання простору) [49].

М.Бахтін переносить термін "хронотоп" з математичного природознавства в літературознавство і навіть пов'язує свій "часопростір" із загальною теорією відносності Ейнштейна. Це зауваження потребує, як здається, уточнення. Термін «хронотоп» дійсно вживався у 20-ті роки. Минулого століття у фізиці і міг бути використаний за аналогією також у

літературознавстві. Але сама ідея нерозривності простору і часу, яку покликаний позначати поданий термін, склалася в самій естетиці, причому набагато раніше теорії Ейнштейна, яка пов'язала воєдино фізичний час і фізичний простір і зробила час четвертим виміром простору. Сам Бахтін згадує, зокрема, "Лаокоон" Г.Е. Лессінга, в якому вперше було розкрито принцип хронотопічності художньо-літературного образу. Опис статично-просторового має бути залучено до тимчасового ряду зображуваних подій і самого оповідання-зображення.

У літературі провідним початком у хронотопі є, вказує М.Бахтін, не простір, а час. Суб'єктивній грі з часом та порушення елементарних тимчасових співвідношень та перспектив у хронотопі чудесного світу відповідає така сама суб'єктивна гра з простором, порушення елементарних просторових відносин та перспектив. М.Бахтін каже, що якщо серйозне вивчення форм часу та простору в літературі та мистецтві почалося недавно, необхідно зосередити основну увагу на проблемі часу і всього того, що має до неї безпосереднє відношення. Простір розкриває час, робить його зримим. Але саме простір стає осмисленим і вимірним лише завдяки часу [12].

Ця ідея про домінування в хронотопі часу над простором здається вірною лише стосовно літературних хронотопів, але не до хронотопів інших видів мистецтва. До того ж треба враховувати, що навіть у хронотопах літератури час не завжди виступає як провідне начало.

Хронотоп є, за М.Бахтіном, «певна форма відчуття часу і певне ставлення його до просторового світу» [13]. Враховуючи, що не в усякому навіть літературному хронотопі час явно домінує над простором, більш вдалою видається загальна характеристика, що не протиставляє один одному простір і час хронотоп як способу зв'язку реального часу (історії) з реальним місцезнаходженням.

Хронотоп виражає типову для конкретної епохи форму відчуття часу та простору, взятих у їхній єдності. У написаних у 1973 р. «Прикінцеві зауваження» до своєї статті про хронотопи в літературі М.Бахтін виділяє,

зокрема, хронотопи дороги, замку, вітальні-салону, провінційного містечка, а також хронотопи сходів, передньої, коридору, вулиці, площі. Важко сказати, що в подібних хронотопах час очевидно превалює над простором і що останнє виступає лише як спосіб зримого втілення часу.

Хронотопом називається, відповідно до ключових положень М.Бахтіна, художня єдність літературного твору щодо його реальної дійсності [22, с. 132 - 133]. Хронотоп завжди включає ціннісний момент, виділити який можна, однак, тільки в абстрактному аналізі.

«Всі тимчасово-просторові визначення у мистецтві та літературі невіддільні один від одного і завжди емоційно-ціннісно забарвлені. Мистецтво та література пронизані хронотопічними цінностями різних ступенів та обсягів. Кожен мотив, кожен виділений момент мистецького твору є такою цінністю». Зосереджуючи свою увагу на великих типологічно стійких хронотопах, що визначають найважливіші жанрові різновиди європейського роману на ранніх етапах його розвитку, Бахтін водночас зазначає, що великі та суттєві хронотопи можуть включати необмежену кількість дрібних хронотопів.

«...Кожен мотив може мати свій хронотоп». Можна, таким чином, сказати, що великі хронотопи складаються із складових елементів, що є «дрібними» хронотопами. Крім вказуваних вже більш елементарних хронотопів дороги, замку, сходів і т.д., Бахтін згадує, зокрема, хронотоп природи, сімейно-ідилічний хронотоп, хронотоп трудової ідилії та ін. «В межах одного твору і в межах творчості одного автора ми спостерігаємо безліч хронотопів і складні, специфічні для даного твору або автора взаємовідносини між ними, причому один з них є об'ємним, або домінантним... взаємовідносинах... Загальний характер цих взаємовідносин є діалогічним (у широкому розумінні цього терміна)» [13].

Діалог хронотопів не може входити, однак, у реальність, що зображується у творі. Він поза нею, хоч і не поза твором загалом. Діалог входить у світ автора, виконавця та у світ слухачів та читачів, причому самі ці світи також хронотопічні. Літературні хронотопи мають насамперед сюжетне

значення, є організаційними центрами основних подій, що описуються автором. «У хронотопі зав'язуються та розв'язуються сюжетні вузли. Можна прямо сказати, що їм належить основний сюжет утворювальне значення».

Центральною у розумінні хронотопу, за М.Бахтіном, є аксіологічна спрямованість просторово-часової єдності, функція якого у художньому творі полягає у вираженні особистісної позиції, сенсу: "Вступ до сфери смислів відбувається лише через ворота Х.". Інакше висловлюючись, які у творі сенси може бути об'єктивовані лише з їх просторово-часового вираження. Причому, власними Х. (і розкриваються ними смислами) мають і автор, і сам твір, і читач, що його сприймає (слухач, глядач) [22, с. 132 - 133]. Розуміння твору, його соціокультурна об'єктивація є, за Бахтіном, одним із проявів діалогічності буття.

Хронотоп індивідуальний, тому художній твір з цього погляду має багат шарову (" поліфонічну ") структуру. Кожен її рівень є взаємозворотним зв'язком просторів і тимчасових параметрів, заснованим на єдності дискретного і континуального начал, що дає можливість переведення просторів, параметрів у тимчасові форми і навпаки. Чим більше у творі виявляється таких шарів, тим більше воно багатозначне. Кожен вид мистецтва характеризується своїм типом хронотопу, зумовленим його "матерією".

Відповідно до цього мистецтва хронотопи поділяються на просторові, у хронотопах яких тимчасові якості виражені у просторових формах; тимчасові, де простори, параметри "перекладені" на тимчасові координати; і просторово-часові, у яких присутні хронотопи того й іншого типів.

Про хронотопічну будову художнього твору зазначають:

- з огляду окремого сюжетного мотиву (наприклад, хронотоп порога, дороги, життєвого перелому);
- в аспекті його жанрової визначеності (за цією ознакою Бахтін виділяє жанри авантюрного роману, авантюрно-побутового, біографічного, лицарського тощо);

-щодо індивідуального стилю автора (карнавальний та містерійний час у Достоевського та біографічний час у Л. Толстого);

-у зв'язку з організацією форми твору, оскільки такі, напр., сенсонесучі категорії, як ритм і симетрія, є не що інше, як взаємооборотний зв'язок простору і часу, що ґрунтується на єдності дискретного і континуального начал.

Хронотоп, що виражає загальні риси художньо просторово-часової організації в даній системі культури, свідчать і про дух і напрямок домінуючих у ній ціннісних орієнтації. І тут простір і час мисляться як абстракції, з допомогою яких можливе побудова картини уніфікованого космосу, єдиної і впорядкованої Всесвіту[49, с. 227 - 285].

Безперечно, також образотворче значення хронотопів. Сюжетні події в хронотопі конкретизуються, час набуває чуттєво-наочного характеру. Можна згадати подією з точною вказівкою місця та часу її звершення. Але щоб подія стала образом, необхідний хронотоп, що дає ґрунт для його показу-зображення.

Він особливим чином згущує та конкретизує прикмети часу – часу людського життя, історичного часу – на певних ділянках простору. Хронотоп служить переважною точкою для розгортання «сцен» у романі, тоді як інші «сполучні» події, що знаходяться далеко від хронотопу, даються у формі сухого поінформування та повідомлення. «...Хронотоп як переважна матеріалізація часу у просторі є центром образотворчої конкретизації, втілення всього роману. Всі абстрактні елементи роману - філософські та соціальні узагальнення, ідеї, аналізи причин і наслідків і т. п. - тяжіють дохронотопу, через нього наповнюються тілом і кров'ю » [13].

М.Бахтін підкреслює, що хронотопічний будь-який художньо-літературний образ. Істотно хронотопічна сама мова, що є вихідним і невичерпним матеріалом образів. Хронотопічна внутрішня форма слова, тобто той опосередковуюча ознака, з допомогою якої початкові просторові значення переносяться на тимчасові відносини. Доцільними є також хронотопи автора твору та слухача-читача.

Кордони хронотопічного аналізу, зазначає Бахтін, виходять за межі мистецтва та літератури. У будь-якій галузі мислення, включаючи і науку, ми маємо справу зі смисловими моментами, які як такі не піддаються тимчасовим та просторовим визначенням.

Наприклад, математичні поняття, що використовуються для вимірювання просторових та тимчасових явищ, самі по собі не мають просторово-часових визначень і є лише предметом нашого абстрактного мислення. Художнє мислення, як і абстрактне наукове мислення, також має справу зі смислами. Художні сенси теж не піддаються просторово-часовим визначенням. Але будь-які сенси, щоб увійти до нашого досвіду (притому соціальний досвід) повинні прийняти якесь просторово-часове вираження, тобто прийняти знакову форму, чутну і видиму нами. Без такого просторово-часового вираження неможливе й абстрактне мислення. «...Всякий вступ у сферу смислів відбувається лише через ворота хронотопів».

Для розкриття значення концепції хронотопу у філософському осмисленні художньої творчості, необхідно ознайомитися з дослідженнями М.Бахтіна в галузі літератури.

Дослідження М.Бахтіна дозволяють виявити виникнення багатьох специфічних параметрів сучасного романного жанру, визначеність яких детермінувалося зазначеними вище ступенем і рівнем художнього освоєння суперечливої природи взаємовідносин між героєм епічного артефакту та її соціальним оточенням.

М. Бахтін (як філософ-літературознавець) чітко зазначає, що історична цінність тієї чи іншої епохальної духовності (відображуваної зокрема, у художній літературі) полягає у мірі розвиненості її здатності адекватно відображати конкретний зміст соціального часу. "... не може бути й мови про відображення епохи поза ходом часу, поза зв'язком з минулим і майбутнім... Сучасність, взята поза своїм ставленням до минулого і майбутнього, втрачає свою єдність, розсипається на поодинокі явища і речі, стає їх абстрактним конгломератом".

"Хронотоп визначає єдність літературного твору щодо його реальної дійсності і включає ціннісний момент, що виділяється під час абстрактного аналізу". М. Бахтін у хронотопічній єдності виділяє як провідну сторону "час".

М. Бахтін починає дослідження романного хронотопу з "авантюрного роману". У цьому вся типі роману "... чисте саяво між двома моментами (початок і поклада край) біографічного часу, жодного сліду у житті героїв та його характерів не залишає " ; "...цілком відсутні прикмети історичного часу, всякі сліди епохи... Цей час ні в чому не залишає жодних слідів, ніяких прикмет своєї течії, що зберігаються" [13].

"Характер даного місця не входить у подію як його складова частина, місце входить до авантюри лише як гола абстрактна екстенсивність... Авантюрний хронотоп характеризується абстрактним технічним зв'язком простору та часу, оборотністю моментів тимчасового ряду, їх переміщенням у просторі". "Світ та його характеристики не визначені, а закономірності та необхідні зв'язки його цього романного героя чужі і незнайомі". "Все в грецькому романі описується як одиничне, єдине, немає цілісного опису, із зазначенням подібності та відмінності, кожен предмет тягне за собою".

У романах різних типів реальна історія і час відображається по-різному. Наприклад, у середньовічному лицарському романі використовується так званий авантюрний час, що розпадається на ряд відрізків-авантур, усередині яких він організований абстрактно-технічно, так що зв'язок його з простором також виявляється багато в чому технічний. Хронотоп такого роману — чудовий світ у авантюрному часі.

Кожна річ цього світу має якісь чудові властивості або просто зачарована. Саме час теж стає певною мірою чудовим. Утворюється казковий гіперболізм часу. Годинник іноді розтягується, а дні стискаються до миті. Час можна навіть зачарувати. На нього впливають сни і такі важливі у середньовічній літературі бачення, аналогічні снам.

Нове, діалектико-художнє розуміння основної суперечності між особистістю та суспільством зумовило і новий, раблезіанський хронотоп. Час у

нього максимально спрямований у майбутнє, бо у майбутнє спрямована активна історична діяльність людини. Хоча, як зазначає Бахтін, у Рабле "...ще немає чіткої диференціації часів: сьогодення, минулого і майбутнього, що передбачає істотну індивідуальність, як точку відліку... Час цей глибоко просторовий і конкретний. Він невіддільне від землі і природи..." суцільно зовні, як і все життя... суцільно єдино... все залучає до свого руху... не знає ніякого нерухомого "стійкого фону". Ф. Рабле прагне "очистити" реальний соціальний час і простір "...від моментів потойбічного світогляду, від символічних та ієрархічних осмислень цього світу за вертикаллю... (Це) відтворення (естетично - Б.С.) адекватного просторово-часового світу як нового хронотопу для нової "гармонічної, цілісної людини та нових форм людського спілкування".

Чи складно заявляти, що поняття хронотопу можна застосувати до всіх видів мистецтва? У дусі М.Бахтіна усе мистецтво можна розділити залежно від своїх ставлення до часу і простору на тимчасові (музика), просторові (живопис, скульптура) і просторово-часові (література, театр), що зображають просторово-чуттєві явища у тому русі і становленні. У разі тимчасових і просторових мистецтв поняття хронотопу, що пов'язує час і простір, якщо і застосовно, то в дуже обмеженій мірі. Музика не розгортається у просторі, живопис і скульптура майже одномоментні, оскільки дуже стримано відбивають рух і зміна. Поняття хронотопу багато в чому метафоричне. Якщо використовувати його стосовно музики, живопису, скульптури та подібних до них видів мистецтва, воно перетворюється на вельми розпливчасту метафору.

Але, на нашу думку, застосування поняття хронотопу тільки в пізнанні просторово-часових мистецтв досить однобоке. Якщо відмовитися від того, що музика оперує зовсім іншими засобами передачі інформації та формування художнього простору, то цілком зрозумілою буде думка про те, що окремий музичний твір може містити в собі хронотоп, оскільки з одного боку охоплює своїм звучанням певний простір і таким чином створює свій внутрішній

простір, який має свій час - якщо мати на увазі під часом музичного твору його унікальну ритмічну структуру.

Складний музичний твір може мати кілька окремих хронотопів у своєму складі. Проблема ж аналізу образотворчого мистецтва через поняття хронотопу полягає в тому, що у творах образотворчого мистецтва переважає створений художником простір, однак і він замикає в собі певний фрагмент часу, адже при створенні мальовничого полотна чи скульптури чи графічного аркуша художник найчастіше виходить із вимог часу та епохи, з однієї сторони, і привносить своє суб'єктивне відчуття часу, опосередковано залучаючи глядача до занурення у цей часовий відрізок існуючий у зображенні.

Хронотопічна драматургія як вид мистецтва безпосередньо пов'язана з літературою, і найбільше хронотопічне кіномистецтво. Кожен структурний елемент драматургічного твору, легко викладеного на папері чи поставленого сцені є локальний хронотоп. Кіно ж об'єднує хронотопи літератури та образотворчого мистецтва створюючи свій художній простір, у якому практично не стоїть проблеми єдності простору та часу, оскільки кіно саме по собі динамічне і існує у цих двох аспектах одночасно.

У творах просторово-часових мистецтв простір, як він представлений у хронотопах цих творів, та його художній простір не збігаються. Сходи, передня, вулиця, площа і т. д., що є елементами хронотопу класичного реалістичного роману («дрібними» хронотопами Бахтіном), не можуть бути названі «елементами художнього простору» такого роману. Характеризуючи твір як цілий, художній простір не розкладається на окремі елементи, в ньому не можуть бути виділені якісь «дрібні» художні риси.

Художній простір і хронотоп – це поняття, що охоплюють різні сторони твору просторово-часового мистецтва. Простір хронотопу є відображенням реального простору, поставленого у зв'язку з часом. Художній простір як внутрішня єдність частин твору, що відводить кожної частини тільки їй властиве місце і тим самим надає цілісність всьому твору, має справу не тільки з простором, відображеним у творі, але й з часом, зображеним у ньому [51].

Щодо творів просторово-образотворчого мистецтва поняття художнього простору та хронотопу близькі за своїм змістом, якщо не тотожні. Тому можна сказати, що Бахтін був одним з тих авторів, які внесли істотний внесок у формування поняття художнього простору.

Розробляючи поняття хронотопу, М.Бахтін вийшов із галузі чистого літературознавства і вступив у сферу філософії мистецтва. Своє завдання бачив саме у створенні філософії у своєму сенсі слова, яка повністю зберігаючи у собі стихію, що втілилася в російському «мисленні», і в той же час стала б послідовною та «завершеною»[16].

Як показує аналіз, на відміну від хронотопу, що є локальним поняттям, поняття художнього простору є універсальним і відноситься до всіх видів мистецтва.

Останній роман автора «Дванадцять кіл» (2003) розкриває питання образу України в Європі та пережитків тоталітарного минулого через максимально об'єктивного у своїх спостереженнях іноземця — австрійця Йозефа Цумбруннена; у романі також тематизовано життя в епоху капіталізму та суспільства споживання та враховано його наслідки.

Дехто звинувачував автора в зневажливому зображенні України і навіть стверджував, що він платний агент Заходу. Але Андрухович — письменник, чий літературні тексти критично ставляться до української ситуації й ставлять її об'єктивним дзеркалом; проблематика в нарисах і романах висвітлюється не однобічно, а висвітлюється з ширшої культурної та соціальної точки зору.

Роман зображує українську дійсність і сповнене злом минуле й сьогодення з кількох точок зору. «Дванадцять кіл» було написано в той час, коли Україна, здавалося, відійшла від радянського підпорядкування і почала політично та культурно наближатися до європейської спільноти та її ідей. Але залишки тоталітаризму та його змішування з новою капіталістичною та споживацькою епохою все ще можна виявити.

Здається, цикл історії зла продовжується в новій, незалежній українській реальності. Роман представляє особистість і суспільство в цьому зміненому часі

та просторі та наслідки, свідками яких ми є сьогодні. Це суспільство без цінностей, спільнота, з масовою еміграцією в сусідні країни в пошуках кращого життя, суспільство, яке не поважає ромів і не дбає про мистецтво. Замість вищезазначеного ми бачимо встановлення поверховості, швидкого і несправедливого заробітку, обходу системи, брехні тощо.

Юрій Андрухович — постмодерністський український письменник, який увійшов у літературний світ як поет. У романі «Дванадцять кіл» фігурують три головні герої: український письменник-п'яниця Артур Пепа, його дружина, перекладач і германіст Рома Вороніч у ролі рокової жінки та відповідальної матері та австрійський фотограф Карл Йозеф Зумбруннен, який не розуміє української мови; він замінює свій недолік фотографією і використовує своє критичне око, щоб буквально і символічно змалювати українську сувору реальність повільних потягів, віз, митників, відключення електроенергії і особливо сумну долю країни, яка мала потенціал, але не знала чи не могла. використати це. Між Артуром, Ромою і Карлом Йосипом існує небезпечний любовний трикутник, який для останнього є фатальним.

Усі троє разом з іншими гостями прибувають у Карпати в «Таверні на Місяці», щоб вшанувати пам'ять забутого українського поета 1930-х років Богдана-Ігоря Антонича, якому автор присвятив буквалізовану вигадану біографію з його віршами, свідченнями, спогадами, напівправа, обман і особливо ставлення тогочасної еліти до життя і творчості поета.

Серед центральних героїв у романі також фігурують дочка Роми Коля, професор доктор і знавець поезії Антонича, двоє фліртів і головні герої маркетингового відео лікерної суміші під назвою «Бальзам Варцабича», Ліля і Марлена, режисер Волшебник і магнат і олігарх Варцаби. . В оповіді не багато дії, але це не є новинкою для романського опусу Андруховича.

За жанром роман є соціально-критичним кримінально-детективним романом. Юрій Андрухович створює у своїх романах темну, безнадійну і гротескну атмосферу, яка небезпечно повторюється у змінених варіантах в

історичному часі та просторі. Таким є роман «Дванадцять кіл», сама його назва натякає на символіку циклу як на вічне повторення й повернення до початку.

Дія роману розгортається в 1990-ті роки, коли Україна стає незалежною державою. Тодішні економічні експерти із Заходу підраховали, що вона може перетворитися на стабільну країну з конкурентоспроможною економікою. Крім того, українська економіка мала величезний економічний та промисловий потенціал серед колишніх країн Радянського Союзу. Після здобуття незалежності прискорився занепад промисловості та сільського господарства, розпад банківської системи, що призвело до втрати робочих місць і, як наслідок, до економічної міграції.

Трудовими мігрантами в романі є Ліля і Марлена, які представляють іншу українську реальність, тобто об'єктивацію жінок. Лілі пообіцяли роботу танцівниці в Чехії, Марлена час від часу танцює в барі в Польщі, тоді як їхня однокласниця Леська сидить у платному туалеті у Венеції і чекає добровільних внесків від клієнтів. Таким чином, фемінізація бідності проявляється через двох нерозумних жінок і, на перший погляд, можливо, добровільний вибір проституції. У романі вони знімають рекламу бальзаму Варцабича з відвертим одягом і зображуються як об'єкт бажання. Їхня проста розмова свідчить, що вони говорять не про свої емоції, переживання та минулі спогади, а про те, як можна заробити гроші. Вони відображаються як споживачі, які повинні піклуватися про своє тіло, щоб бути бажаним і наблизитися до ідеалу краси. Ліля і Марлена відрізняються лише зовнішністю і є сучасниками, сформованими телебаченням, журналами і радянським способом життя. Це дівчата, які ні про що не думають і нормалізують проституцію та об'єктивацію жінки в сучасному суспільстві. Їхня зарплата мізерна і не дає їм гідного життя, вони є жертвами сучасного сексуального рабства.

У романі також зображено змінене ставлення до тіла, наголошено на детабуїзації сексуальності та вільному виборі сексуальності. Рома зраджує своєму чоловікові Артуру і тим самим порушує так звані традиційні цінності та дестабілізує так званий традиційний шлюб. Рома, Марлена та Ліля також

показують вплив світового ринку на сприйняття власного тіла як об'єкта бажання та комерціалізації.

Сприйняття трудових міграцій як хибно усвідомленої надії на краще завтра змальовано в романі очима незнайомця, який у листах до австрійських друзів з найвищою гостротою зображує українську дійсність. Австрієць Карл Йозеф Зумбруннен, який має роман з Ромою, намагається переконати її покинути країну і піти з ним кудись ще; ці благання й обіцянки зображують його як заможного західного егоїста, який в один момент забув, що у Роми є дочка. Відбувається поворот, його кохана відмовляє йому саме за цей факт. Вона не хоче стати транснаціональною матір'ю, яка піклується про свою дитину на відстані, віддалятися від неї і віддавати її під опіку.

Листи Зумбруннена свідчать про те, що Україна не дистанціювалася від колишнього режиму, він пише про нерозкриті нещасні випадки, самогубства, зникнення політиків, репортерів тощо. Це час, коли встановлюються нові репресії, тоталітаризм і відсутність свободи слова, і все це помічає незнайомець, а не самі місцеві. Карл Йозеф Зумбруннен часто повертається в Україну як іноземець; його перший візит був на початку 1990-х років, коли це була абсолютно нова і незалежна країна. Він описує свої знахідки своїм друзям у монологічному та описовому ключі. Він пише, що незалежна країна втратила свій шанс у 1994 році:

«Ця країна мала великий шанс на зміни – блискавичний стрибок від суцільного викривлення та олігофренічного відчаю хоча б до нормального стану. Але виявляється, що кількість тих, хто не хоче цього зрушення в самій країні і взагалі не хоче її існування як такої, значно перевищує всі допустимі межі» [3].

Здається, що серед усіх персонажів тільки Зумбруннен як іноземець може серйозно і глибоко аналізувати та писати про українську дійсність. Його листи повідомляють нам, що Україну переслідують численні проблеми у створенні нової держави, яка стикається з пережитками минулого. У якийсь момент він наголошує, що жити в новоствореній країні для деяких небезпечно,

вказує на прослуховування, нерозкриті вбивства, зростання злочинності і особливо золотий вік чорного ринку вогнепальної зброї. Нинішній тоталітаризм він іронічно називає повзучим, він поки що формується в незалежній державі, але в іншому, зміненому варіанті. Він вважає, що люди бояться жити у такому стані і фіксує невідповідність влади таким афоризмом: «Поліцейська держава — це там, де поліція всемогутня для чесних громадян і безсила проти злочинців» [3].

Дванадцять кіл також зображує змінену роль мистецтва/митців у суспільстві та змінені стосунки між людьми, де обидва репліки прагнуть швидкого та незрозумілого спорожнення сутності. Таким чином, роман утримує змінений образ мистецтва в сучасному, постмодерному суспільстві, де воно переплітається з радикальною секуляризацією, диференціацією та ідеологічною фрагментацією в ширшому контексті [Zupan Sosič. Trivialnost].

Артур Пепа — квазі-письменник, який весь час думає про те, що написати, але з працею може висловити свої думки словами. Він також піддався цензурі, коли хотів своєю книгою переоцінити літературний канон і піддати публічному лінчу шляхом спалення книги. Він хоче написати бестселер; він хоче догодити, але цим він наближається до поля тривіальності та підпорядкування, яке диктує сучасна прибуткова соціальна реальність. Артур зображений через його дурні вчинки (особливо, коли він хоче помститися коханці своєї дружини Зумбруннен), його також визначають посередні та пусті діалоги. У нього проблеми з алкоголем і, відповідно, серйозні проблеми з серцем, точніше тахікардія. Посиленим квазі-художником у романі є режисер Волшебник, який читає й обирає для реклами приголомшливі сценарії, усі вони натякають на сексуальність та еротику. Єдине, що для нього важливе — це соціальний статус. У романі наголошуються маніпулятивні мотиви, які дозволили б перекрутити новітню літературну історію, вірші Богдана-Ігоря Антонича, який писав на початку 1930-х років, якому Андрухович присвятив шостий розділ роману; його вірші логічно вкладені в роман, подекуди подані спрощено, приглушено, з метою популяризації поета. Буденність Волшебника

яскраво проявляється в його розмовах з іншими, де видно, що він не здатний говорити без наповнювачів, переривів, його мова не закінчена, а словниковий запас на дуже низькому рівні. Він продав мистецтво через комерціалізацію, слідування тенденціям і власний прибуток. Єдина надія як на мистецтво, так і на життя, яку, можливо, вселяє роман, — це Ромина дочка Коля, молода дівчина, яка розуміє значення дванадцяти циклів весни Антонича і є приємним партнером у розмові.

Як показує аналіз, гротескну порожнечу посилює світ, який підкреслює порожні фрази, швидке, некритичне задоволення та відсутність самовладання. Видатний український письменник Андрій Курков також бачить зміну ролі мистецтва в пострадянській дійсності, що дозволило в незалежній державі «публікувати все; але література втратила свою роль». Роман «Дванадцять кіл» також опосередковано вказує на цю проблему і водночас наголошує на цензурі у віртуальній свободі. Одну з книг Артура Пепа саме спалили через його погляди на літературу.

Зазначалося, що в незалежній Україні склалося середовище, яке сприяло збільшенню олігархів, які контролюють економіку, політику тощо. У романі магнат та олігарх представлений у образі Варцабича, власника курорту, де головні герої мають своє житло, автомобільне сміттєзвалище та випивку. Його зображують як надлюдину, яка ніколи не показує себе, опосередковано спілкується з героями і йому все дозволено; він також має безпосередню владу в усіх порах життя.

Алкоголізм є великою проблемою сучасної України, наслідками якої є не лише розпад особистості, руйнування сім'ї та суспільства в цілому, а й зникнення багатьох українських сіл. Випивка – це спосіб життя для багатьох українців, адже спиртні напої доступні за ціною, купити їх можна скрізь. У романі зображено вечірки та втоплення невдоволення в алкоголь; герої взагалі багато п'ють, особливо Артур Пепа.

У «Дванадцяти колах» також з'являється велике автомобільне сміттєзвалище, власником якого є вищезгаданий Варцабич, цей літературний

простір є метафоричною репрезентацією завершеності вчорашнього світу або початку чогось нового. Архур Пепа і Рома опиняються там у покинутій машині і думають про майбутнє свого кохання та значущість простору-часу, в якому вони потрапили в пастку. У романі наголошується на занедбаності й брудності українських річок і струмків у багатьох місцях, з чим автор натякає на справжню проблему, з якою стоїть країна. Показово, що в 1990 році було 19,7 трлн кубометрів стічних вод [Boreyko. The environment] Юрій Андрухович також є автором численних збірок есе, де висвітлює згадані теми у світлі європейського незнання України та її (не)наближення до Європа. З

Збірка «Дезорієнтація на місцевості» [4] він розкриває в різні теми, особливо описово, що стосуються позалітеральних тем, України, Львова, Габсбурзького району з усією його мовною та культурною колоритністю, його також цікавить образ мистецтва та митця. де він кілька разів звертається до поета Богдана-Ігоря Антонича і якому приділяє особливе місце в романі «Дванадцять кіл».

Дія роману «Дванадцять кіл» розгортається в 1990-ті роки незалежності України та зображує життя в постсоціалістичній державі. Здається, що індивід і ширше суспільство все ще вкорінені в минуле і традиції, незважаючи на віртуальну свободу в новоствореній країні, тому в кінцевому підсумку змін на краще не відбувається. Більше того, життя безпосередньо після здобуття незалежності в цій країні не приємне і не приносить гідності; в результаті з'являються численні негативні наслідки для суспільства, такі як міграції, покинуті діти, зростання проституції, вкорінена проблема алкоголізму та модифіковані версії старої системи, як бачить іноземець Карл Йозеф Зумбруннен; країна також вже стикається з наслідками капіталізму. Всезнаючий оповідач показує багатоперспективну, невідворотну і сумну долю країни, яка мала потенціал, але не вміла його використати.

2.3. *Символізм та образність в прозі та поезії Юрія Андруховича*

Проведений аналіз творів митця дає підстави припускати, що художній твір – це багатогранний світ. Художній твір, як і світ письменника, - "це модель світу, мікрокосм зі своїми внутрішніми законами" [1, с. 6]. І цей світ складається з двох складових: «предметно-логічного» та «виразного» [1, с. 6]. Предметно-логічний рівень відноситься до плану зображення та представляє інтелектуальне початок. Якщо зображення – це відображення предметного, речовинного, чуттєво сприйманого світу в обсязі, кольорі, звуку, пластиці, в його конкретних життєподібних формах, то вираз – це розкриття сутності явища, передача враження від предмета в умовно-узагальненої форми» [1, с. 20]. Виразний світ художнього твору включає дві форми.

Оскільки художній текст – це акт творчої свідомості, що є мистецтвом, то символ в ньому прагне розкриття, до звільнення, до об'єднання з буттям. Основна мета аналізу та інтерпретації при цьому буде полягати в тому, щоб прийти до відкриття художнього твору як нового всесвіту, цілісного та багатогранного, висвітлити всі смислові відтінки, які будуть доступні читацькому сприйняттю.

Символ у мистецтві – універсальна естетична категорія, що розкривається через зіставлення зі суміжними категоріями – художнього образу з одного боку, знаку та алегорії – з іншого. Символ є образ, взятий в аспекті своєї знаковості», і що він є «знак, наділений всією органічністю та невичерпною багатозначністю образу» [2, с. 378]. «Будь-який художній символ є художній образ» (але «не всякий художній образ є символом» [3, с. 41]. Категорія символу вказує на вихід образу за власні межі, присутність якогось сенсу, неподільно злитого з образом, але не тотожного. Предметний образ та глибинний сенс постають у структурі символу «як два полюси, немислимі один без іншого (оскільки сенс втрачає поза образом свою явленість, а образ поза сенсу розсипається на свої компоненти), але і розведені між собою, так що в напрузі між ними і розкривається символ» [2, с. 378-379].

Можна стверджувати, що сенс символу об'єктивно виявляє себе не як готівку, бо як динамічна тенденція: не дано, а заданий» [2, з. 379]. Цей сенс не можна роз'яснити, звівши до однозначної логічної формули. Його можна лише пояснити, співвіднівши з подальшими символічними зчепленнями, які підведуть до більшої ясності. Символу властивий «метафоричний початок, що міститься і в поетичних стежках, але в символі воно збагачено глибоким задумом» [4, с. 263]. Глибина символічного образу зумовлена тим, що він з рівною основою може бути доданий до різних аспектів буття »[4, с. 263]. Адже символ – це узагальнення як нескінченне розширення смислового обсягу, а й узагальнення, залучене до змісту. Узагальнююча енергія символу дозволяє йому бути "механізмом пам'яті культури" [5, с. 241]. Із цього приводу Ю.М. Лотман вважав, що у символі «завжди є щось архаїчне» [5, с. 241]. Воно тісно пов'язане із культурою. Культура, за словами К. Леві-Строса, «узагальнене створення розуму, саме сукупність символів, що приймаються членами суспільства» [6, с. 52].

В основі культури – «міфотворчість», яка виступає як характерна людська здатність будувати "аналогії" [6, с. 52]. Тобто. Універсальні процеси психіки переробляють «природний матеріал» деякі «архетипні схеми» [6, з. 52]. В результаті цього вибудовується ланцюжок понять: культура – символ – міф – архетип – людина. Кожна ланка в даному ряду носить значний характер і є обґрунтуванням іншої ланки. Все разом це дозволяє вибудувати систему роботи з художнім твором як продуктом культури, створеною людиною у процесі міфотворчості (власного перетворення світу) за допомогою сукупності символів, що містять у собі архетипічну природу.

Будь-який символ пов'язує свідомість індивіда з колективним несвідомим, тобто. з архетипічним: «...кожен символ висловлює ще й суттєвий невідомий елемент душі...» [7, з. 161]. Творчий символ живе у кожному індивідумі, може жити скрізь, де завгодно, у будь-якій формі та у будь-якому часі. І кожен художник у творчому процесі стає творцем символів. Інакше кажучи, творчий процес, наскільки ми можемо його простежити, полягає в

несвідомій активності архетипічного образу та його подальшої обробці та оформленні в закінчений твір. Даючи форму такому образу, художник перекладає його на мову справжнього, що робить можливим для нас знайти дорогу назад, до початкових витоків життя. В цьому криється соціальна значимість мистецтва: воно постійно працює, навчаючи дух епохи, викликаючи до життя форми, яких їй найбільше бракує. Незадоволеність художника веде його назад до первісного образу в несвідомому, який може найкраще компенсувати невідповідність та однобокість сьогодення. Вхопивши цей образ, художник піднімає його з глибин несвідомого, щоб привести у відповідність до свідомих цінностей і, перетворюючи його так, щоб він міг бути сприйнятий умами сучасників відповідно до їх здібностями.

Аналіз художніх текстів засвідчує роботу над текстом. Якщо над цим не працювати, то символи можуть бути непоміченими. І людина пройде повз те, що йому може бути в цей момент необхідно. І тоді це стане проблемою «десимволізації» [8], отже, і проблемою руйнації культури. Тому важливо не применшувати роль символу в житті людства, у житті мистецтва та у житті художнього твору, зокрема. Оскільки символ у літературознавстві є універсальна естетична категорія, він має універсальні, специфічні ознаки – смислова узагальненість (емоційно-естетична, ціннісна), «смислова багатошаровість, полісемія» (багатозначність) [9].

Аналіз наукових джерел та художніх текстів Ю.Андруховича дає підстави переконатись, що символ є художньою формою, що виражається у вигляді елементів чи засобів образотворчого світу. А.Ф. Лосєв вказував на образотворчість символу [10]. Тому кожен елемент художньої системи може бути символ: метафора, порівняння, пейзаж, художня деталь, заголовок, літературний герой, персонаж, проте, вони переходять у область художньої дійсності залежно від цілого ряду ознак символу: має смислову глибину; наділений смисловою перспективою; не дешифрується простим зусиллям розуму; невіддільний від структури образу; не існує як певної раціональної

формули; він тим змістовніше, ніж багатозначніший і кожне приватне явище-символ дає цілісний образ світу [11].

Таким чином, сенс символу не можна дешифрувати простим зусиллям розуму, він невіддільний від структури образу, не існує як якоїсь раціональної формули, яку можна «вкласти» в образ і потім витягти з нього, оскільки «символи мисляться нами як репрезентації не предметів та подій, а свідомих посилок та результатів свідомості» [8, с. 99]. Тут же доводиться шукати і специфіку символу щодо категорії знак. Якщо для позахудожньої знакової системи полісемія лише перешкода, що шкодить раціональному функціонуванню знака, то символ тим змістовніше, що він багатозначний. «Символ виводить за рамки тексту або розширює до нескінченності сенсові рамки» [9, с. 103]. У цій «розпашності» приймається лише те, що узгоджується з іншими значеннями, виявленими в тексті, звідси і «запахнутість» символ [9]. Наприклад, герой А.С. Пушкіна зі «Скупого лицаря» – символ кінця епохи лицарства та початку епохи скнарості. Але також і символ невдалої глобальної спроби вберегти життя від витрачання, бути «вищим за всіх бажань». Тобто. символічне значення «скупого лицаря» – це ширше, ніж історична п'єса.

Отже, символічний світ художнього твору є «територією збирання», «зустрічі смислів». [9, с.104], "стрижень твору" [11, с. 35]. Тому у роботі із символістичним текстом зустріч із смисловою багатозначністю неминуха і розрахована на активну внутрішню роботу сприймаючого. Адже сприйняття символів, що вирвалися назовні у художньому творі, утруднено тим, що вони завжди відображають складнішу реальність, ніж та, яку можна втиснути у раціональні концепції свідомості. Аналіз творчого процесу починається лише там, де закінчується приземлюючий аналіз. А саме – з розслідування зв'язку між особистісними факторами та архетиповим змістом, тобто. змістом колективного несвідомого [7]. Відчуття єдиної реальності, яке передуює відчуттю реальності, розділеної свідомістю, є найвищою мірою символічним. Символічне відчуття – це первинне існування, коли єдина реальність сприймається свідомо і коли перешкоди розуміння сенсу буття ще зведені чи

знесені. За допомогою символів особистість може орієнтуватися у світі і адаптувати себе до нього таким чином, що стає здатною до життя та самореалізації. В цьому для нас і полягає цінність символу як ключа до розуміння людиною багатогранності та цілісності художнього світу. Оскільки художній текст - це акт творчої свідомості, що служить мистецтву, то у ньому символ прагне розкриття, звільнення, об'єднанню із буттям.

Отже, «наверненість твору до кожного читача можлива лише за узагальненого – символічного характеру художнього світу та її образів» [8, с. 99]. Завдяки своїй сутності символ має теми стимульними можливостями, які здатні розширити свідомість читача, допомогти йому в осягненні багатогранності та глибини образотворчого та виразного художнього світу. Таким чином, багатозначна структура символу сприяє повноті схоплення світу, а також активної внутрішньої роботи сприймає. Ця структура ніколи не може бути остаточно дана, вона може лише задана [2].

Цікаво, що інтерпретація символу має діалогічний характер і протистоїть як суб'єктивізму, так і об'єктивізму; вона поєднує і те, й інше. Коли ми будемо враховувати існуючі значення символів такі, як буквальне (очевидне, повсякденне), алегоричне (значення, приховане під покровом міфів), моральне (особиста моральність людини), містичне (те, що не можна пояснити будь-яким із п'яти почуттів; то, що пов'язано зі зверненням до духовного, божественного), то аналіз та інтерпретація повинні будуть вибудовуватись за ускладненою схемою.

Спочатку сприйняття вихоплює буквальне значення (символ відчувається інтуїтивно завдяки архетиповим формам, що живуть у колективному несвідомому). На другому етапі первинне розуміння доповнюється смислами, які укладені в символі конкретного художнього тексту, вони перетворені автором у процесі міфотворчості. Безперечно, конкретне значення символу можна визначити лише з контексту, у якому він виник. Потім символ проходить стадію наповнення особистісними смислами, що виникають у свідомості та душі читача як відгук на множинність образів,

що говорять у цьому символі. Четвертий етап – найскладніший на шляхи розуміння якихось сакральних знань про світ, про котрому з нами говорить символічне поле твору. Ми можемо лише спробувати відчуті за «мерехтінням смислів» щось незрівнянно більше, неосяжне, відчуті глибину, наблизитися до розуміння надчуттєвого, повною мірою недоступного людській свідомості. Останній вищий ступінь аналізу та інтерпретації перетворюється на рефлексивне роздуми. «Символ, виражений у художній спосіб, завжди рефлексивний» [3, с. 45], що дозволяє глянути на світ свого «я», світ власних мисленнєвих цінностей, світ особистісного міфу очима стороннього спостерігача.

Таким чином, шлях сприйняття та усвідомлення символу ділиться на наступні етапи: спочатку – чуттєве, живе сприйняття, сенсорне; потім – інтелектуальне наповнення додатковими значеннями. Якщо є, чим доповнити – це символ. Іноді символи розшифровуються читачем як ребуси, це веде до звуження сенсу. Наприклад, у оповіданні «Теплий хліб» К.Г. Паустовського сама назва символічно: йдеться не про свіжоспечений хліб, не просто про теплий хліб (у прямому значенні), як може припустити недумаючий читач, а йдеться про хліб «теплий», тому що він зігрітий людською добротою, співчутливим ставленням і чуйністю серця головного героя оповідання Фільки. Символічний образ має широке узагальнення, отже, треба прагнути до сприйняття цього широкого узагальнюючого сенсу, показувати, яку смислову глибину він у собі вміщує.

На думку Ю.М. Лотмана, найважливіша риса символу («архаїчна») у тому, що «символ, представляючи закінчений текст, може не включатися до якийсь синтагматичний ряд, а якщо і включається в нього, то зберігає при цьому структурну та смислову самотійність», тобто. «Він легко вицленовується з семіотичного оточення і так само легко входить у нове текстове оточення» [37]. Символ здатний оголювати ідею художнього образу, оскільки він відрізняється «потужною смисловою насиченістю». Він «тісно злитий з чуттєвим образним шаром художнього твору, тобто. зі стилем».

Користуючись символами, художник не показує речі, а лише натякає на них, змушує нас вгадувати сенс неясного, розкривати таємні смисли, інакше кажучи, виражає свій стиль у вигляді символ. Тому, вміння прочитувати у символі всі його риси допоможе побачити те індивідуальне особистісне наповнення, яке надано авторською свідомістю.

Але не лише індивідуальне особистісне наповнення, оскільки символ – образність, що зміцнюється в культурі, вона може викликати певні культурні асоціації, яких людина (будучи дитиною) долучається рано (наприклад, символ сонця). Загальнокультурний символ менш залежить від автора – тут культурні зв'язки між значенням та предметом (наприклад, сірий камінь, сонце чи троянда – загальнокультурні символи). Авторська символіка - символіка, що збагачується авторськими конотаціями. Наприклад, символ сліз у Андерсена - авторський символ, що обростає смислами: символ відродження та повернення, а саме «гарячі» сльози, що характеризують силу почуття, що переповнює Герду, – сльози кохання; любов настільки гаряча, що сльози, як її вивільнення, здатні розтопити лід («Снігова королева»); символ – сльози як «дорогоцінна нагорода для серця співака» (почуття вищої насолоди; сльози – від причетності до прекрасного в цьому світі, що очищають і звільняють душу) людини та її почуття (в оповіданні «Соловей»). Якщо в "Сніговій королеві" Х.К. Андерсена у Герди «гарячі» сльози, то в "Щасливому принцу" О. Уайльда вони "важкі". Принц усвідомив, що світ не є садом Безтурботності, що в ньому є місце і скорботі, і стражданням. і почуття безсилля від неможливості щось змінити. У цій казці розкривається ще один аспект символу сліз. Сльози у тих казки – оплакування невлаштованості та нещастя світу, у якому існують хворі діти, голодні поети, виснажені працею жінки. Сльози укладають у собі ідею спокути перед Богом за безтурботність життя через щомиті споглядання, а потім лише відчуття всього болю світу. Образ сліз поєднується і з ідеєю жертвності, коли принц віддає свої очі, щоб принести людям трохи щастя, і з чином серця, що розкололося від нестерпних страждань, втрат та поневірянь. Головне для читача – не дати поняття символу, а висловити розуміння суті. А при хорошій

когнітивній поведінці символ сприятиме пробудженню рефлексії (розуміння) художнього твору.

Будь-який художній твір «є зона узагальнення, де всі символ». За Ю.М. Лотманом, «Символ – це згущена програма творчого процесу», «ген сюжету» [37]. "Подальший розвиток сюжету – лише розгортання деяких прихованих у ньому потенцій. Це глибинний пристрій, що кодує, своєрідний «текстовий ген» [37]. «Однак те, що один і той же вихідний символ може розгортатися в різні сюжети і що сам процес такого розгортання має незворотний та непередбачуваний характер, показує, що творчий процес асиметричний своїй природі» [5, с. 239]. Тому проблема аналізу художнього твору – це проблема взаємодії двох його світів – предметно-логічного та виразного. Міф, задум, пафос, інтуїція, символ – все це іпостасі початкового, невиразного, нерозчленованого, всеосяжного, «єдинороздільного цілісності», сутності, витоки двох початків у образі – ірраціонального та логічного [4]. Саме вони можуть бути ключем до об'єднання двох сторін художнього тексту. Проблема аналізу та інтерпретації художнього твору обмежується саме цією проблемою взаємодії предметно-логічного та виразного.

На основі проведеного аналізу припускаємо, що ключовим питанням у вирішенні даною проблемою є питання про сенс художнього твору. Труднощі відповіді це питання пов'язані з ототожненням понять «сенс» і "зміст". Звідси впливає нерозрізнення аналізу та інтерпретації. Проте категорія змісту – предмет аналізу, категорія сенсу предмет інтерпретації. Метою аналізу є пояснення її пристрої структури твору, а метою інтерпретації – розуміння його сенсу. Тлумачення не може мати чіткого набору процедур, бо має справу не з об'єктом (як аналіз), а з унікальним змістом, саме з єдністю цінності та сенсу у художньому творі. Інтерпретація, безумовно, пов'язана із пізнанням. Будь-який читач залучений до аналітичної ситуації вже тим, що він сприймає твір порціями, частинами. Читання розкладає єдність твору і водночас створює його зусиллям розуміння. У процесі розуміння твір співвідноситься не лише з культурним та історичним контекстом, а й із життям, тобто, з уявленнями того,

хто намагається його зрозуміти. При цьому будь-яке розуміння художнього твору пов'язане саме з урахуванням ціннісної природи художнього твору, яке тісно стикається з його символічною природою.

На переконання Л.Ю.Фуксона, ціннісний та символічний аспекти художнього твору є розгортанням положення про «олюдненість художнього образу» [53]. Якщо розуміти «антропоцентричність» художнього світу як «втілення духовного», то це й «відкриває відповідні символічні та ціннісні площини художнього твору». Символ та цінність – «полюса єдності буття та сенсу, чим є художній образ людини». Рух до полюса символу (тобто сенсу) – «інтеріоризація». Рух до полюса естетичної цінності (тобто буття) – «Зовнішність, екстеріоризація людини (та індивідуалізація)» [9, с. 120]. Якщо «етична цінність – це сенс, що може стати буттям», то «естетична – стший буттям сенс» [9, с. 120]. Інакше кажучи, специфіка художнього сенсу, що полягає у його невідривності від буття, проглядається з двох точок зору: знак і цінність, тобто «сенс буття, що відкривається у самому бутті, і буття сенсу як його інкарнація» [9, с. 120]. У «символічному горизонті» твір відкривається як «поле смислової багатосаровості» [9, с. 120]. Ціннісний «вимір» інтерпретації виявляє у творі «єдність напруги», що утворюється завдяки «ефекту поляризації всіх його утворень» [9, с. 120].

Розгляд художнього тексту є інтерпретацією не завдяки використанню слів «символ» та «цінність», а завдяки виявленню «символічно-репрезентативних та ціннісно-полярних відносин, що утворюють особливу смислову структуру твору» [9, с. 120-121]. Таким чином, спеціальний аналіз та інтерпретація взаємодоповнюються. «Символічний сенс і ціннісна напруга, взаємозв'язок того й іншого – це також структура, яка потребує опису» [9, с. 121].

Варто зауважити, що при аналізі та інтерпретації символічних форм необхідно враховувати основні риси символу, знання яких сприяє більш глибокого розуміння його сутності:

1) бінарність опозицій виходить із архетипічної образності, що має дієву, полярну природу;

2) універсальність обумовлюється колективним несвідомим та культурним досвідом людства;

3) багатшаровість семантики - це сама сутність символічні форми.

Отже, символ поєднує в собі архетипове, культурне та особистісне початку власної сутності. Символ представляє модель структури художнього твору: охоплює все багатство його змісту. Символ (як "мікроструктура") концентрує та відображає закономірності змісту твору («Макроструктури»). Це робить його потужним інструментом аналізу та інтерпретації. Актуалізація символічних значень розвиває здатність входження у світ особистісних смислів автора та допомагає наблизитися до авторської інтенції. Дане вміння значуще як для аналізу та інтерпретації художнього твору, але й більш глибокого розуміння іншої свідомості. Д.М. Овсянико-Куликовський говорить про те, що символічні образи успішно виконують справу, служити якій покликано образне мистецтво: «Вивчати за допомогою образів душу людську, розкривати її «таємниці», прокладати шляхи до інтимного розуміння людини людиною, пояснювати життя людське, порушувати питання морального свідомості, розробляти людський ідеал» [6, с. 104].

Сама структура символу спрямована на те, щоб занурити кожне приватне явище у стихію «первісного буття і дати через це цілісний образ світу». Багатозначна структура символу сприяє повноті охоплювання світу, а також активної внутрішньої роботи. Кожен елемент художньої системи може бути символом: метафора, порівняння, пейзаж, художня деталь, заголовок, літературний герой, персонаж тощо.

Залежно від того, яка з граней символу найбільш достатня для сприйняття, буде будуватися аналіз та інтерпретація образу:

- від згущеності художнього узагальнення;
- від свідомої установки автора на виявлення символічного сенсу;

- від контексту твору, коли незалежно від наміру автора відкривається символічний сенс того або іншого елемента художньої образності, при розгляді їх у цілісності творчої системи письменника. Нерідко при цьому про символічне значення конкретного елемента сигналізує акцентоване його використання, що дозволяє говорити про нього як про мотив і лейтмотив твору;
- від літературного контексту епохи та культури (проблема «вічних образів»).

Усі ці особливості символічних образів при аналізі та інтерпретації їх у художньому творі сприятимуть розвитку умінь об'ємно та глибоко сприймати образний світ художнього твору. У цьому для нас і є цінність символу як ключа до розуміння читачем багатогранності та цілісності художнього твору. Оскільки художній текст – це акт творчої свідомості, що служить мистецтву, то в ньому символ прагне розкриття, до звільнення, до об'єднання з буттям. Основна мета аналізу та інтерпретації при цьому полягатиме в тому, щоб прийти до відкриття художнього твору як нового всесвіту, цілісного та багатогранного, висвітлити всі смислові відтінки, які будуть доступні читацькому сприйняттю.

У сучасній українській літературі Юрія Андруховича сприймають як трикстера, міфічний персонаж. Трикстер — це медіальна особа, яка здатна переступити межу між світами. Трикстер — це аморальні й умовні категорії добра і зла, безглузді при оцінці деяких його/її вчинків. Трикстер несе відповідальність за ситуації, які підривають сувору і монолітну структуру світу пародіювання творчих актів. Найголовніше, трикстер імітує або пародіює космогенність ритуальних дій, таким чином він/вона може створити контрольований хаос у світі.

У своїй першій поетичній збірці «Небо і квадрати» (1985) і наступних книгах Ю.Андрухович демонструє кордон між радянською і пострадянською епохами. Основні вірші Андруховича написані в пізній радянський час, але його поезію неможливо вписати в парадигму радянської риторики. Що ще інтригує, поезія Андруховича знаменує межу між поколіннями 1980-х і 1990-х

років. Таким чином, у його творах поєднуються естетичні парадигми попередніх і наступних поколінь. Зрештою, твори Андруховича стають переломним моментом у подальшому краху літературної ієрархії.

Літературне життя 1990-х років можна порівняти з життям 1920-х років: тут бурхливе літературне життя і багато літературних гуртків. Бу-Ба-Бу (Бурлеск – Балаган – Буфонада) літературна група, заснована Андруховичем та його колегами в 1985, був першим серед ряду літературних груп 1990-х років. Однак Бу-Ба-Бу можна розглядати серед інших груп і явищ того часу, як пародію на Спілку українських письменників, тобто радянський заклад організації та контролю літературного життя.

У працях Ю.Андруховича концептуалізація простору є вирішальним механізмом для побудови ідентичності. Звиви, завоювання, пригоди, паломництва, ув'язнення і військові кампанії є екзистенційно значущими для постколоніального викорінювання та межування, а також для головного героя Андруховича, який конструює себе і водночас створюється владним дискурсом. Немає консенсусу щодо того, чи слід застосовувати термін «колоніальний». Віталій Чернецький стверджує, що символічна геополітична модель «трьох світів», як база для теоретизації розподілу влади, домінує в постколоніальних дослідженнях. Риторика, на якій ґрунтується ця символічна географія, допускає виключення Другої Світової із західної інтерпретаційної схеми. Ця схема є біполярною, оскільки вона описує відносини Першого і Третього Світів. Певною мірою обумовлена невидимість Другої Світової в постколоніальних дослідженнях через взаємну симетрію провини Першого Світу та Ресентименту Третього Світу.

Відповідно до цього підходу правлячий центр і підпорядковану периферію у Другій Світовій можна інтерпретувати в термінах внутрішньої ієрархії, що виходить за рамки універсальної тричастинної схеми. Як Віталій Чернецький наполягає, «коли прямі виклики прийшли до цього постійного привілеювання Першого Світу як синекдоха для загального, вони були сформульовані з точки зору Третього світу, і незважаючи на те, що вони були

важливими і похвальними, вони увічнили виключення Другої світової з глобальних культурних моделей, тепер перероблених в оксюморонний бінарний світ Першого проти Третього світу, який можна знайти навіть у працях вчених, які в іншому випадку спрямовані на майбутнє» [61].

Стаття Девіда Чіоні Мура «Чи постколоніальний постколоніальний пост-пост-радянський?» є однією з перших спроб поставити під сумнів універсальність с геополітичної схеми трьох світів. У цій статті Мур аналізує три частини геополітичної моделі та аналізує її істотну передумову та елементи цієї схеми. Мур стверджує, що основні теоретичні наслідки постколоніальних досліджень засновані на расових і культурних відмінностях і на територіальній віддаленості [72, с. 15]. Однак Мур наполягає на тому, що західні типи колонізації, як описано в його статті можна застосувати до Російської (а після 1920 р. – до Радянської) імперії. За Муром, класичний тип колонізації базується на економічному, політичному, військовому та культурному контролі, який здійснювався над расово різними людьми [72, с. 21]. Другий тип — колонізація поселенців, а третій — династичний, визначається завоюванням територій сусідами [72, с. 21].

Четвертий тип, зворотно-культурну колонізацію, Мур описує як специфічний російсько-радянський феномен. Мур стверджує, що «європейські столиці, такі як Будапешт, Берлін і Прага вважалися в Росії, принаймні деякими, як колоніальні нагороди, а не як тягар, який потребує «цивілізації» від своїх окупантів» [72, с. 26]. За словами Мура, російська і радянська колонізація Росії Україна описується як третій і четвертий типи колонізації [72, с. 26]. У цьому контексті Марко Павлишин застосовує термін «культурний колоніалізм» російської, а потім і Радянської імперії. Цей тип колоніалізму створює ієрархію інституційних та ідеологічних цінностей, у яких колонізатор є центральним, помітним, універсальним і домінуючим, а колонізований, відповідно, описується як маргінальний, невидимий, підлеглий і місцевий [73, с. 43–44].

Ще одне важливе питання щодо літературних текстів - це співвідношення / перетин постколоніалізму та постмодернізму. Віталій

Чернецький пише, що постколоніалістичний дискурс розглядається як «доповнення та розширення науковий дискурс про постмодернізм, що походить із контекстів третього світу» [60].

Особливо поєднання постколоніального та постмодерністського підходів ефективний для аналізу української пострадянської літератури. В.Чернецький доводить, що «І хотів би стверджувати, слідом за Фостером і Джеймсоном, розуміння «постмодернізму» як умова і логіка культурної епохи (загалом сягає 1960-ті роки) – тобто оскільки ця епоха домінує, а не просто рух чи стиль (як російські літературознавці схильні розглядати це)» [60]. У цьому випадку постмодернізм інтерпретується як спроба «деконструювати модернізм не щоб запечатати його у власному образі, але щоб відкрити його, переписати». Тобто домінантні наративи модернізму взаємодіють із репресованими або маргіналізовані дискурси разом з іншими стратегіями деконструкції. За словами Холла Фостера, постмодернізм пов'язаний з кризою уявлення про західну культуру; отже, категорії, які враховуються бути універсальним і незмінним, потребує перегляду та переписування. Одна з таких категорій це «утопічна мрія модерністів про час чистої присутності, простір поза репрезентацією» [63.].

З цієї причини постмодерністська «антиестетика» пов'язана з деконструкцією та переписуванням порядку репрезентації як «ми є ніколи не за межами представництва, точніше, ніколи за межами його політики». У зв'язку з цим постколоніальний дискурс як пов'язаний з вигнаними і маргіналізованими групами співвідноситься з постмодерністською стратегією універсальності і деконструкцією нормативності.

Питання представництва у зв'язку з конструювання ідентичності не можна відокремити від питання наративності до тих пір, поки саме наративна цілісність підтримує ілюзію єдиного, завершеного, та когерентної ідентичності. У цьому відношенні предметна фрагментація (відчуження, смерть) важливо для обговорення. Фредрік Джеймсон вважає цю децентрацію раніше центрованого суб'єкта тісно пов'язана з «кінцем автономна буржуазна монада або его, або індивід» класичного капіталізму і період нуклеарної сім'ї [69]. Стюарт Холл

пропонує теорію трьох ідентичності (суб'єкт Просвітництва, соціологічний суб'єкт і постмодерністський суб'єкт), які сліднують одна за одною в історичній перспективі.

Сучасний соціологічний предмет ідентичності будується як «взаємодія» між собою і суспільством, «всередині» і «зовні». Він замінює тему Просвітництва, де ідентичність «базувалася на уявленні про людську особистість як повністю зосереджену, єдину особистість, наділена здібностями розуму, свідомості та дії, чий «центр» складався з внутрішнього ядра, яке вперше виникло, коли суб'єкт народився, і розгорнувся разом з ним, залишаючись по суті тим самим – безперервним або «ідентичне» самому собі – протягом усього існування індивіда».

Відповідно до соціологічного розуміння ідентичності, ядро формується у взаємодії між собою і суспільством, інакше кажучи, в ставленні до значущих інших; отже, «факт, що ми проектуємо «себе» в ці культурні ідентичності, в той же час інтеріоризуючи їх значення та цінності, робить їх «частиною нас», допомагає узгодити наші суб'єктивні відчуття з об'єктивними місцями, які ми займаємо в соціальному та культурному світі».

Отже, ідентичність суб'єкта формується як зшивання суб'єкта в структури. Навпаки, у постмодерністській тематиці складніша структура: «Сам процес ідентифікації, через який ми проектуємо себе в нашу культурну ідентичність, стали більш відкритими, змінні та проблематичні. Це продукує постмодерністський суб'єкт, концептуалізований як не мають фіксованої, істотної чи постійної ідентичності». Холл вважав, що «Суб'єкт приймає різні ідентичності в різний час, ідентичності, які не об'єднані навколо цілісного «я». У нас є суперечливі особистості, які тягнуться в різні боки, так що наші ідентифікації постійно відбуваються» [65].

У цьому контексті термінологічна актуальність по відношенню до літератури у Другій світовій важлива, оскільки Фредрік Джеймсон описує постмодернізм як явище, яке стосується лише пізніх капіталістичних суспільств. Проте Чернецький пропонує переконливі докази: «перші ознаки

переходу від модернізму до постмодернізму виник у Другому Світі більш-менш одночасно з їх поява на Заході» [60]. У випадку з Україною приклади можна почерпнути з української «химерної прози», започаткованої Олександром Ільченком 1958 року роман «Козацькому роду нема переводу», або ж Мамай і чужа молодиця. (Козацький рід ніколи не слабшає, або Мамай і незнайомка), підзаголовок український химерний роман з народних уст, з народного слова – буквально «з народних уст»)» [60].

На думку В.Чернецького, українська химерна проза вписується в постмодерн / постколоніальну парадигму. Крім того, не тільки жанровий підхід, але також вирішальне значення має покоління покоління. У 1960–1970-х роках поезія (Олег Лишега, Григорій Чубай, Тарас Мельничук), а також у прозі оповідання стратегія являє собою децентралізацію та фрагментацію суб'єкта.

Стаття Романа Горбика «Ідеології Я: конструювання сучасний український суб'єкт у сучасності іншого» (2016), є цікавим прикладом стратегій побудови ідентичності суб'єкта в колоніальній ситуації. Спираючись на аналіз Фуко суб'єкта / знання / силовий трикутник, Горбик досліджує ідеологічний підтекст художньої літератури 1920-х років і статей у періодичних виданнях. У цій роботі автор акцентує увагу на ідеологічних приписах та дидактичних елементах, вставлення аналізованих наративів у конфігурацію знання/сила Фуко.

В українській літературі останньої третини ХХ століття суворий генераційний зразок, що виявляється в трансформації наративу предмета, можна спостерігати. Наприклад, у поезії 1980-х років є суб'єктні стратегії розширення, і це корелює з твердженням Стюарта Холла про те, що сучасна Ідентифікація суб'єкта – це процес додавання суб'єкта в структуру. Це означає, що існує національна історія та культурний контекст для представників покоління 1980-х років. Навпаки, у 1990-х роках подвоєння чи навіть множення поезії предмета можна спостерігати. Це корелює з постмодерністською тематикою характеристики і вписується в схему «гра ідентичностей» (термін Стюарта Холла), визначається внутрішніми та зовнішніми суперечностями

ідентичності та її концептуальною ідентифікацією як процесом диференціації на відміну від уніфікації. Відповідно до Кобена Мерсер, «політичні ландшафти сучасного світу розколоті таким чином шляхом конкуренції та дислокації ідентифікації – що виникає, особливо, з розмивання «головної ідентичності» класу та приналежності нових ідентичностей до нового політичного ґрунту, визначеного новими соціальними рухами: фемінізм, чорна боротьба, національно-визвольні, антиядерні та екологічні рухи».

У пострадянській Україні ця ідентифікаційна різноманітність визначається історично. Існує конкуренція між ностальгічним радянським суб'єктом і цілісністю незв'язного пострадянського суб'єкта, чия ідентичність не може бути сконструйована як «господар», оскільки ця пострадянська ідентичність визначається національною, мовною, гендерною та класовою ознаками, факторами в різних пропорціях. Саме тому постмодернізм поезії 1990-х не можна визначити з точки зору інструменталістського підходу і концептуалізується як художній стиль чи манера.

Насправді, не всі тексти в цей період містить елементи інтертекстуальності, карнавалізації та пародіювання, вільна гра означаючих, розмивання кордонів між масовою та високою культурами. Навпаки, тексти 1990-х включають подвоєння/множення суб'єктної розповіді. Для поезії 1990-х років характерна актуалізація нашого / їх, заміна і заміна оповідної стратегії, і множинність світу.

У постколоніальній теорії термін «дислокація» стосується «досвіду тих, які охоче переїхали з імперського «Дому» на колоніальну окраїну», а також «крайня форма фізичної, соціальної та індивідуальної дислокації в інститут рабства». Іншими словами, «феномен може бути результатом перевезення з однієї країни в іншу шляхом рабства або ув'язнення, шляхом вторгнення та поселення, наслідок волі чи небажання переміщення з а відомо невідомому місцезнаходження». Це термінологічна подвійність знайшла відображення в поезії Юрія Андруховича.

Його вірш “Коломийський полк у Парижі. 1815”, швидше за все, відноситься до історичної події 20 листопада 1815 р., коли Паризький договір (другий мирний договір) був підписаний між Францією і Великобританією, Австрією, Пруссією і Росією. У цьому вірші Андрухович звертається до травматичного питання участі українців у чужих війнах і, що ще важливіше, у ворогуючих арміях. Крім того, його поетичний цикл «Зображення битв» («Батальні сценки») включає інші тексти поряд з «Коломийським полком у Парижі. 1815» з посиланням на Першу світову війну “Чернігівська міська артилерія” та до Українські визвольні змагання 1917–1921 рр., а також Жовтнева революція в Росії (А. Нарбута 1917 – «Нарбутове «А». 1917»).

У «Коломийському полку» Ю.Андрухович описує типову ситуацію, коли жителі української землі (а також коломиян), які перебували під владою Австро-Угорської імперії загинули в імперських війнах. Проте антиколоніальна спрямованість тексту менш зрозуміла: для інтерпретації вірш потребує розгляду різних контекстів.

На перший погляд, «Коломийський полк» описує типову колоніальну ситуацію дислокації через протиставлення рідна/чужа країна. Текстуальна стратегія Андруховича заснована на дихотомії простір/місце. Місце виникає в результаті взаємодії між ландшафтом і людьми. Поль Рікер стверджує, що простір стає відкритим для нашого досвіду та спостережень у процесі взаємодії між людьми і землями. Місце вставляється в ієрархії та культурні матриці і формується як структура в процесі взаємозв'язку центральних / маргінальних і визначальних / несуттєвих питань.

У постколоніальному контексті дислокація може мати форму перетворення «неколонізованого» простору» в колонізоване «місце» вправі мовою. У вірші Андрухович концептуалізує мовне привласнення чужого простору як колоніальний процес імітації. Тобто Париж описується через визначальні (розпізнавані) місця, такі як Тріумфальна арка і Палац правосуддя («о ти, палац правосуддя, тріумфальна арка» – «палаце правосудний тріумфів арко»), Версальський палац («Острови пливуть у річці о., Версаль виконує

вальс!» – “острови плинуть річкою вальсуй версале”), річка Сена («Сеною пливе лист ясеня» – «сеною плине яворовий листочок”).

Але формування ієрархії - це процес стереотипізації, пов'язаний з чужим поглядом. Парадоксально, але Париж (або Європа, в широкому сенсі) стає об'єктом мовного та смислового привласнення. Широко відтворені в масовій культурі, образ французів як любителів вина («Війна скінчилася, є сім бочок вина» – “скінчилась війна і вина сім бочок”) – специфічний опис походження з мови спостерігача, але не з мови суб'єкта, що спостерігається. Але найбільш репрезентативним випадком лінгвістичного привласнення є мовні ігри, які є важливою характеристикою літературного стилю Андруховича. Наприклад, міжмовний омонімічний ефект, побудований на гризетках (фр. *grisettes*) / *hryzutsia*. (укр. гризе) звучання слів («гризети гризуть ковчеги балконів» – «на ковчехах балконів гризуться гризетки») – ігрове об'єднання Іншого в рідному мовному просторі.

Ця грайливість є іронічною реконструкцією «ощипаних півнів» («обскубаних когутів») і жалібних лементів «вояцтва з обгорілими пісками». За цим принципом формується і простір рідної землі. Коломия впізнаваний образ як столиця писанкарства (унікальний музей писанки та пам'ятник писанці знаходяться в Коломиї) проявляється через метафори карти тіла. Є тіло людини («нас малюють тверезі які є свого роду лезами, якими ми світимосся своїми численними ранами» – «розмальовані шаблями ніби бритвами / світимосся наскрізно рана на рані») в земне тіло («Чи прийшли ми коли-небудь до тебе столиця нашого болю ти Коломия писанка ти місто Коломия» – «чи ж дійдемо до тебе столиці нашого болю / Коломиє, писанко, Коломиє місто»). Таким чином виходять прикраси для писанок, концептуалізуються як твори, що описують травматичний досвід солдатів.

Чітко простежується інверсія сенсу – у пасхальному ритуалі чиста поверхня яйця у живописі — це космологічна метафора. З іншого боку, людське тіло або терра-тіло розглядається як карта втрат, візуальна метафора руйнування і розчленування. Розділена імперськими кордонами Батьківщина і

вражена війною тіла символічно ідентифіковані через метафору письма. Іншими словами, українські солдати не лише вставлені в дивний простір («ми ті, хто має табір у Парижі» – «а то ми серед парижу табором стали»), але вони також позначають цей простір рідною мовою.

Разом з тим, лінгвістичні маркери включають текстові та ідеологічні зразки. У вірші Ю.Андрухович вживає діалектні галицькі слова. У цьому випадку мова стає не тільки способом створення «галицького табору» в Парижі, а демонтажем лінгвістичних норм. Тобто, Ю.Андрухович поєднує час оповіді та час читання, досягаючи іронічного ефекту. Ця іронія скоріше базується на контексті й окреслюється часом читання і читацьким досвідом, ніж на текстових відчуттях. Проте в сучасності читача час існує український міф про Європу, що походить від травми ліквідації, а бажання – те, чого не могло статися в 1815 році, як описав Андрухович.

Іронія пов'язана з різними контекстами, із сучасністю міфу про Європу. У цьому міфі Париж є квінтесенцією бажаної Європи та Арки, де Тріумф з іншими місцями стають об'єктами споживання туристів, а не місцями, де виникла історична драма. Іронічні обриси Андруховича утопічне бачення Австро-Угорської імперії.

Відповідно до цієї точки зору, імперія – це не столична держава, а Європа, від якої Україна була жорстоко розлучена. В середині Імперії інша історія дислокації стосується іншої імперії. Поема «Ваня Каїн», як зазначив Андрухович у девізі, ґрунтується на «старій Москві, книжці з картинками (лубок)». Літературні біографії Ваньки Каїна та книжки з картинками, які можна розглядати як аналог масової літератури, були надзвичайно популярними в Росії вісімнадцятого століття серед городян і купців. Ванька Каїн, чиє справжнє ім'я Іван Осипов (1717–1756), був не тільки відомим грабіжником, але також видатний організатор, який інтегрував кримінальний світ в московську міліцію. У 1748 р. це призвело до масового терору в Москві, далі веде до анархії та паралізує владні інститути. Псевдонім Осипова можна легко пояснити через його співпрацю з поліцією, оскільки він здався

низькому рівні злочинців. Ваня Каїн демонструє деконструкцію радянського/російського міфу.

Ключовим аргументом, що визначає постколоніальне небажання дослідників аналізувати Другу світову з точки зору постколоніальної методології, це затвердження расової, мовної та релігійної схожості колонізатор і колонізований, з урахуванням колоніального панування Росії над слов'янськими країнами, Україною та Білоруссю. Важко зараз сказати, чи це наукове упередження тісно пов'язане з міфом про три братні народи, який культивується Росією. Однак цей міф стає фатальним для України нині у час українсько-російської війни. Андрухович посилається на цей пропагандистський міф, завуальовуючи це за іншим історичним сюжетом: з російського «брата» виходить біблійний Каїн.

Подібно до «Коломийського полку», «Ваня Каїн» базується на нашій/їхній землі опозиція. Проте в «Коломийському полку» чужа земля не є колонією, якій протистоїть мегаполіс, але нейтральним простором (проте, коли читається в контексті сучасного українського міфу, він відіграє роль метонімічної заміни Європи). У «Вані Каїна» чужа земля — це територія ворога, який поглинув колонію. Наша/їх асиметрія абсолютна, як імперія, представлений в тексті простір займає місце рідного краю ліричного суб'єкта, позначеного словами «яскраві зорі» («ясні зорі»). Вигнана зі свого простору імперією, батьківщиною стає не тільки невидимі, але й безіменні, а перефраз «яскраві зірки», які є скороченою формою ідіоми «до яскравих зірок, до тихої води» («на ясні зорі, на тихі води») не ідентифікує Батьківщину, а лише вказує на неї.

Сюжет про колоніальну дислокацію «Вані Каїна» трагічніший, ніж військова драма «Коломийського полку». Однак цей сюжет згаданий у Андруховича у романі «Московіада» (1992). Блукаючи центром мегаполісу, головний герой цього роману Отто фон Ф. знаходить і горизонтальні, і вертикальні (просторове і символічне) імперські розміри і нарешті повертається

в Україну з кулею в черепі. У «Вані Каїні» джерело голосу виявлено в останньому вірші.

Таким чином, підпорядкований об'єкт замінюється суб'єктом, що говорить. Інтертекстуальна гра актуалізується алюзією на біблійний контекст: «ти, хто є швидко своїми братськими руками / дай мені п'яні обійми / відпусти мене на яскраві зорі / я тепер безсмертний, а ти більше не мій хранитель» («братні руки до розправи скорі / для обіймів п'яних розпросториш / відпусти мене на ясні зорі / я вже вічний ти мені не сторож»).

Біблійна фраза «Чи я сторож брата свого?» (Буття 4:9) не лише ключ для читання сюжету цього вірша, а й маркер для ідейно-лінгвістичного демонтажу імперського міфу та для запису колонізованого підданого у дискурсивному просторі. Існує інверсія мовних суб'єктів – у Біблії це Каїн, розповідний та акторський предмет; однак убитий «брат» тексту Андруховича вміє говорити власну правду. Таким чином, Андрухович деконструює ієрархію на основі взаємодії мови та влади. Викликається дихотомія силового відношення питання лінгвістичною репрезентацією колонізованого суб'єкта. Не тільки ця тема проявляється своєю присутністю через мовленнєвий акт, але також буде розповідь, у якій імперія описана з точки зору колонізованого суб'єкта.

У «Коломському полку» Париж описаний через реальну та символічну топографію; в «Руському царстві» («в русских царствах»), однак, конкретне місце позначаються через культурно вироблені значення. Ці значення сконструйовано з точки зору колонізованого суб'єкта: імперський простір позначено через травми, репресії та насильство. Москва тут, як і в «Московіаді», — центр митрополії: «за биття знову на стайні / з Москви до Аляски» («знов на стайнях батогом пороти / від москви до аляски»).

Локус Москви вписаний у текст Андруховича як рядок з «Пісні про Батьківщину» (1936) Василя Лебедева-Кумача – «з Москви на самий край / моєї неосяжної Батьківщини» («от Москвы до самых до окраин / необъятной Родины моей»). Ця пісня була настільки впізнаваною в Радянському Союзі, який після

розпаду визнав його офіційним гімном Росії. Перші акорди пісні були головною темою Радянського Союзу.

Інший визначний топос Ю.Андруховича – Єнісей, що концептуалізується в цьому контексті як метонімія Сибіру: «ти рвеш твою сорочку і мою шкіру з мене здерли десь на Єнісею» («рвеш сорочку та під нею шкіра / здерта з мене десь на єнісеї»). У цьому прихована колективна травма (масове виселення українців до Сибіру в 1920–1950 рр., а також їх масові розстріли та ув'язнення в Радянські трудові табори) представлено через посилення на конкретний локус і водночас розглядається як місце пам'яті.

Отже, суб'єкт не лише конструює свою розповідь через номінативну практику, яку можна концептуалізувати як мовне привласнення речей і місць, а й пере упорядкування символічного простору імперії з позицій колонізованого суб'єкта і його травматичного досвіду.

Культурні стереотипи, використані Андруховичем у своїх віршах, спрямовані на створення контр-розповіді шляхом демонтажу позиції колонізатора, який має привілей бути єдиним суб'єктом розмови та спостереження. Таке нав'язливе спостереження є потужним інструментом імперського панування, який «об'єктивує» спостереження і інтерпелює колонізований суб'єкт таким чином, що фіксує його ідентичність у відношенні геодезисту». Здійснення влади над простором включає отримання «позиції панорамного спостереження, само по собі уявлення про знання та владу над колоніальним простором».

Ю.Андрухович здійснює ідеологічну інверсію імперської стратегії: у своїх віршах спостерігач і спостережуваний міняються місцями, а колонізатор є об'єктом спостереження, оцінки, аналізу і представлення. Це створена контр розповідь колонізованими.

У тексті Андруховича Російська імперія складається з культурних стереотипів, вкорінених в суспільній свідомості. Це важке пияцтво росіян («У Царстві Руському знову кривець / і навіть голуби на скронях сизі» – “знову в руських царствах пиятика / навіть голуби на храмах сізі»), їх схильність до

наси́льства («знову шмагати на стайнях» – «знов на стайнях батогом пороти», «ти тупаєш так, як і топтав на іноземну принцесу» – «топчеш, як топтав чужу князівну»), а специфічна зоо- та геосимволіка, що окреслює Росію як країну холодних арктичних ночей і диких ведмедів («ти зриваєш свій кафтан, наче вмираєш / при цьому величезному зимова ведмежа ніч» – «рвеш каптан бо ніби й справді гинеш / у безкраю ніч ведмежу й зимну»).

Проте вірші Андруховича більше ґрунтуються на літературному фоні, на соціальних стереотипах та упередженні. Представлений як конкретно російська, схильність бути об'єктом і суб'єктом насильства («Ти темний рот схожий на російську сорочку / ти той, хто молиться до Бога радше за його ремінець, ніж за його милосердя / хто молиться про те, щоб знову бити в стайні / від Москви до самої Аляски» – «мій косоворотий темний роте / в Бога просиш різки паче ласки / знов на стайнях батогом пороти / від москви до самих до аляски») відноситься до «Сон» Тараса Шевченка. Крім того, «сокира, що впала з неба на гори» («сокира, що з небес упала») може бути також сокирою Раскольников. Через ці неявні алюзії Андрухович, як і Лесь Подерев'янський зі своєю п'єсою «Павлік Морозов», посилається на концепцію богоносного народу, що вкорінена в російській культурі, деконструює її на той самий час. Текстова стратегія інверсії та дислокації працює на побудову деколонізованого суб'єкта, який не лише стає джерелом погляду та голосу, але також створює власну розповідь.

Інша поема Андруховича «Ямайка козак», яку можна охарактеризувати як дислокаційний текст, набагато суперечливіший з точки зору предметно-структурної стратегії. «Ямайка козак» є найбільш репрезентативним текстом щодо постколоніального дискурсу в українській літературі (див. Павлишин 1994). Тут концептуалізується несподівана суміш української реальності та карибської екзотики як постмодерна гра з різними культурними контекстами та неявним зіставленням українського та інших постколоніалізмів, зокрема карибського. Перш за все, невимушена дислокація на Ямайці козака є знаком, який вказує на позицію колонізатора, але не колонізованого: «з цієї сторони багата мама на

іншій долоні Гаїті / вночі виходить з бунгало і бачить вежі вільного міста» («по сей бік багама-мама по той бік пальми гаїті / і вежі фрїтауна бачу як вийду вночі з бунгало»), «коли батько хотів зайняти те благословенне місце, Фрїтаун» («а батько ж береться отой блаженний фрїтаун»).

У вірші Андрухович конструює умоглядну ситуацію, яка описує численні походи козаків так, ніби вони були включені в контекст іноземних завоювань. Завоювання Фрїтауна (Чернецький звертає увагу на етимологічну символіку – можна трактувати як метафору свободи та незалежності України. В такому разі, натяк на визвольні битви українців 17-18 ст є звичайний для українського фольклору топос розумної та союзницької зради: «морські косарі-корсари зрадили нас у битві» («та й зрадили нас у битві морські косарі корсари»). Глибший зміст вірша розкривається у співпраці козака та п'яний епізод пірата з фалічним ім'ям Дік.

Ім'я пірата не є випадковістю чи ознакою спонтанності Андруховича. Дотепність як проблематизація бажання, в контексті якого жінки і терра-тіла, які треба підкорити, сходяться: «коли батько хотів взяти те благословенне місце, Фрїтаун / там у них тринадцять церков і вічна війна з ними амур / а також тринадцять прірв, де ховаються срібло й золото / молоді дівчата за стінами тихо ростуть лози / вони вмирають від любові, але вони були в чорному («а батько ж бере участь відой блаженний фрїтаун / а там тринадцять костолів і вічна війна з амуром / а там тринадцять безодень де срібло-золото коморне / дівчата немів ліани нечутно рости за муром / і хочеться їм любитись, а їх зодягли у чорне»). А відкладений / заборонений статевий потяг, втілений в образах черниць, співвідноситься з відмовою від панування: «він каже, що в мене є рабиня зі шкірою кольору какао / купи її о мій сірий орел, важко без жінки / не треба садити сад — хитро посміхаючись, додає він / з її тіла виростає сад з тютюновими ананасами, дині / змусиш багато козаків взяти їх усіх у свій господар / але моя шия моя душа не піддається ярму» («невільницю каже маю зі шкірою мов какао / купи сизокрилий орле маркотно ж без господині / місто засівати не конче прицмокує так лукаво / місто на ній проростає тютюн ананаси

дині / наплодиш каже козацтва припнеш усіх до коша / тільки ж ярму не видається шия моя душа”).

Символічна жінка та terra ідентифікація забезпечується через концепцію родючості: жінка як земля народжує рослини та нащадки, «козаки». Але навіщо це вкорінення в землю і сім'я сприймається як ярмо?

Цей факт можна пояснити через кочування козака, чий спосіб життя воїна/купця заснована на сімейній тимчасовій відмові. З іншого боку, це можна пояснити через антиколоніальний пафос (людина не є товаром, що купується та продається). Цікаво, що позицію представляє пірат зверхності (купити рабину, створити колонію-сім'ю), але козак відкидає ярмо. Цей епізод є ключовим для інтерпретації вірша. Насправді, протилежні поняття (зверхність/підпорядкування) належать до бінарного чорного і білого світогляду: «бути чи не бути, він каже і відригує, вибачте» («бути чи не бути каже і булькає I'm sorry»). Зверхність у цьому випадку є основою підпорядкування, і панування означає залежність.

Абсолютна свобода — це міраж, утопічний Фрітаун, що ніколи не буде досягнуто. Через це протиставлення можна мотив зради Діка пояснити: «Чи справді, якщо ти європеець, тобі не обов'язково бути чоловіком? бля ти продав себе за тридцять гнилих ескудо» («невже коли ти європа» то вже не єси чоловіком / якого хріна продався за тридцяти гнилих ескудо”).

Як бачимо, зрада свободи означає позбавлення іншого відкуп. З цієї причини цей текст навряд чи можна назвати постмодерністським легковажним і результатом безвідповідальної гри з культурними символами. Як і в його вірші «Ваня Каїн» і романи «Московіада» і «Перверзії», Андрухович усуває свого героя з фінальних сцен. Однак чи справді це смерть героя чи його неіснування? Отто фон Ф. з «Московіади» з кулею в черепі їде в поїзді з Москви до Києва і думає про українську історію і географію. Стас Перфецький із «Перверзії» залишив слід як доказ його повернення. Головний герой «Вані Каїна» говорить зі світу смерті, а його голос є доказом його існування. І Ямайка козацька виключення є не лише символом людської смертності. Ямайки у козака немає,

хочемо належати до чорно-білого світу, де немає альтернативи домінування / гноблення: «Я вийду на заході сонця / зроблю флейту з цукрової тростини / сядьте біля океану / і тепер мене немає» («пиду на зорю вечірню зріжу цукрову сопілку / сяду над океаном та мене і нема’’»).

Як показує аналіз, Ю. Андрухович використовує специфічну наративну стратегію, яка може концептуалізуватися як дискурсна інверсія колонізатора. Таким чином, суб’єкт привласнює цю зневажливу, сповнену стереотипів, чорно-білу розповідь Іншого і конструює власну розповідь через дискурс влади інверсії і пародії. У символічному сенсі ця розповідь не лише руйнує імперію як наратив об’єктом, але також руйнує сам імперський дискурс через скорочення імперської розповіді про Іншого до абсурду. Денудація міфічної матриці людини / природне, на якому ґрунтується опозиція Я-Інший, Андрухович реконструює ставленням до Іншого як до нелюдини.

У поезії Юрія Андруховича суб’єкт конституюється через простір і зв’язок тіла. Проте дислокація як ключовий фактор побудови колоніальної ідентичності стає механізмом демонтажу дихотомії колонізатора/колонізованого. Інверсія, використана в поезії Андруховича, ставить під сумнів нормативність дискурсу влади, а також дихотомію Я/Інше. Космос концептуалізація залежить від конфігурації типу простору, вписаного в потужність дискурсної мережі. У поезії Андруховича є три типи просторової конфігурації. Перший тип – це рідний простір, який колонізований; другий тип – це імперський простір, який є джерелом колоніальної влади. Третій вид – екзотичний простір, який є об’єктом колоніального бажання та мовного привласнення. Останній тип знаменує інверсію владних відносин і демонтаж дихотомії колонізатора / колонізований.

Поезія Ю.Андруховича відображає перехід між колоніальним і постколоніальним. Художні тексти Андруховича – це більше, ніж культурна гра з означаючими через фундаментальну постмодерністську іронію. Постмодернізм побудований у його поезії ідейно зумовлений монолітними наративами, демонтаж постколоніальних стратегій. Ці стратегії найбільш

очевидні в напрузі між «Я» та «Іншим», особливо коли відображення «Я» / «Інший простір» означає дислокацію, зміщення меж, побудова масок і персонажів. Деконструкція ідеологічних наративів і фреймів, концептуалізованих як універсальних, здійснюється різними способами, наприклад, через пародіювання, зміщення фокусу, висловлювання зміщених / невимовний, руйнування ієрархії. Ці прийоми сприяють лінгвістичному розвитку адекватної наративізації Я. Важливо, що лінгвістичний модус допомагає виявити фрагментацію мовного суб'єкта постколоніальної ідентичності.

ВИСНОВКИ

У дипломній роботі здійснено спробу розкрити філософські мотиви у творчості Ю. Андруховича. Відповідно до мети виконано такі наукові завдання: розкрито сутність постмодернізму як культурно-філософського напрямку ; проаналізовано вияв постмодернізму у поезії та прозі Ю.Андруховича, основні образи у творчості письменника; простежено вживання і зачення символів у поезії та прозі митця; здійснено аналіз хронотопу у романістиці Ю. Андруховича.

Творчість Ю. Андруховича є багатим матеріалом для виявлення концептів. Як письменник-постмодерніст, Ю. Андрухович має великий вплив на формування цілої письменницької плеяди сучасності як автор-новатор.

Широко відомий в Україні та за її межами, член «Бу-Ба-Бу», він активно розвиває напрямок постмодерну в актуальному літературознавчому процесі. Творчість Ю. Андруховича має значний вплив на перебіг сучасного літературного життя в Україні, з їхніми іменами пов'язані перші факти неупередженого зацікавлення сучасною українською літературою на Заході.

Аналіз доробку автора свідчить, що він вніс значні зміни не лише в сучасну українську поезію, а й прозу, драматургію, перекладацьку діяльність, а група “Бу-Ба-Бу” стала прикладом для молодих талановитих авторів.

Її діяльність сприяла демократизації літературного життя, що виявилось, зокрема, й у виникненні численних літературних угруповань, викликала новий інтерес до сучасної літератури – і не лише у критиків та літературознавців, а й у читачів, насамперед, молоді. Отже, беззаперечний внесок літераторів групи “Бу-Ба-Бу” у вітчизняну літературу засвідчує їхню значимість і дозволяє розглядати як неординарне явище в українській літературі.

У першому розділі увага зосереджується на осмисленні постмодернізму як головного ідейно-стильового напрямку в мистецтві та культурі кінця минулого-початку цього століття. Постмодерн прийшов на зміну вичерпаним течіям у мистецтві, зокрема імпресіонізму у живописі. Розмаїття літературно-мистецьких тенденцій визначався ще одним попередником постмодерну –

модернізмом, що спирався на запереченні ілюзійністсько-натуралістичної практики в сфері художнього мистецтва.

Базисом модернізму стала філософія позитивізму, тобто “вищим знанням проголошувалася не дискретна наука, а поезія, зважаючи на її феноменальну здатність одухотворювати світ, проникати в найінтимніші онтологічні глибини”, водночас термін модернізм асоціювався з авангардизмом.

Постмодернізм спирався на ідеї філософів Ж. Ліотара, Ж. Батая та Ж. Дерріди, в роботах яких переважало загострене відчуття вичерпаності історії. “Принципи повторюваності та сумісності перетворилися на стиль художнього мислення з притаманними йому рисами: еклектики, тяжінням до стилізації, цитуванням, переінакшенням, ремінісценцією, алюзією; митець має справу не з “чистим” матеріалом, а з культурно засвоєним, тому що існування мистецтва у попередніх класичних формах неможливе в постіндустріальному суспільстві з необмеженим потенціалом серійного відтворення та тиражування”.

У другому розділі охарактеризовано вираження хронотопу у поезії та прозі Ю. Андруховича. Звертаючись до зображення української дійсності, пострадянської країни, автор із використанням методу карнавалізації розкриває сутність Росії («Московіада») чи активно обігрує інші актуальні теми. Одним з найпоширеніших топосів у поезії автора є мотив дороги, що у різних віршах отримує різне філософське значення, а тому різну інтерпретацію. Наскрізними символами у прозі і поезії митця є традиційні українські образи-символи і творче використання новітніх постмодерних символів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С.С., Давыдов Ю.Н., Турбин В.Н. и др. М.М. Бахтин как философ. М., 1992.
2. Аверинцев С.С. Символ в искусстве: литературно-энциклопедический словарь. – М.: Наука, 1987. – С. 378-379.
3. Андрухович Ю. Дванадцять обручів: Роман. – Вид. 2, випр. та доп. – К., 2004.
4. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості, Лілея–НВ, Івано-Франківськ, 1999.
5. Андрухович Ю. Екзотичні птахи і рослини (з додатком “Індія”): Колекція віршів. – Ів.-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 112 с.
6. Андрухович Ю. Московіада: Роман жахів. – Івано-Франківськ, 2000.
7. Андрухович Ю. Перверзія: Роман. – Львів, 2004.
8. Андрухович Ю. Перверзія.— Львів, 1999.— 209 с.
9. Андрухович Ю. Рекреації: Повість // Сучасність. – 1992. – № 1.
10. Андрухович Ю. І. Таємниця. Замість роману / Ю. І. Андрухович. – Харків : Фоліо, 2012. – 478 с.
11. Барнс Дж. Англия, Англия. М.: 2007. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах // Иностранная литература. 1994. №1.
12. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989.
13. Бахтин М.М. Очерки времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической риторике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
14. Бахтин М.М. Формы хронотопа и времени в романе, очерки по исторической риторике, Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., «Худож. лит.», 1975
15. Бахтин М. Функции плута, шута, дурака в романе // Эпос и роман / Сост. и прим. С.Г. Бочаров, вступ. ст. В.В. Кожин. – СПб., 2000.

16. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту, із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – М., 1988.
17. Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991.
18. Брагинская Н. Раб, слуга, шут // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. Токарев. – М., 1988. – Т. 2.
19. Вахрушев В. С. Время и пространство как метафора в «Тропике рака» Г. Миллера (К проблеме хронотопа) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1992, №1, с. 35-39/
20. Владимирова, Ксенія. Нариси на берегах візіонерської книги / Ксенія Владимирова // Інтернет-часопис про культуру. – 2007 . – Травень 04. – режим доступу : http://kut.org.ua/books_a0170.php.
21. Владимирова Т. Е. Призванные в общение: Русский дискурс в межкультурной коммуникации. М.: 2010.
22. Гагарина О.С. Творчество как сущностная характеристика личности. Дисс. На соискание звания канд. философских наук, 2008
23. Гоготишвили Л. А. Варианты и инварианты М. М. Бахтина. //Вопросы философии. 1992, №1, с. 132-133
24. Гундорова Тамара. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Гундорова Тамара. – К. : Видавництво «Часопис “Критика”», 2005. – 264 с.
25. Гуревич П.С. Философия культуры: учебник для высшей школы. – М.: Издательский дом NOTA BENE, 2001. – 352 с.
26. Еліаде М. Мефістофель і Андрогін / Пер. з англ., нім., франц. – К.: Основи, 2001. – 591 с.
27. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Чарльза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора ; [пер. з англ. Віктор Шовкун]. – К. : Основи, 2003. – 503 с.

28. Двадцать первый (или нулевой) Аркан // Курс Энциклопедии Оккультизма, читанный Г[енрихом] О[ттовичем] М[еером] в 1911–1912 академическом году в городе Санкт-Петербурге. – Шанхай, 1937. – Вып. 1.
29. Дроздовський Д. Ловець «Таємниці» Юрій Андрухович, або Сім днів, які змінили світ / Д. Дроздовський // Кур'єр Кривбасу. – 2007. – № 7/8. – С. 354–359.
30. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: Роман. – К., 1998.
31. Зельцер Л.З. Выразительный мир художественного произведения. – М.: Некоммерческая издательская группа Э. Ракитской («Эра»), 2001. – 467 с
32. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа.— М., 1988.— 255 с.
33. Иностранная литература. 1994. №1. С. 50-64.
34. Квятковский А. Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.
35. Колодина Н.И. Символ в художественных произведениях // Понимание как усмотрение и построение смыслов. – Тверь: ТГУ, 1996. – С. 40-45.
36. Коцюбинська, Михайлина. Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури. – К. : Вид. дім «Києво-могилянська академія», 2008. – 70 с.
37. Купріян, Ольга Відкривати чи не відкривати «Таємницю»? Ось у чім питання... / Ольга Купріян // Літакцент. – 2008. – 22 лютого. – режим доступу : <http://litakcent.com/2008/02/22/olha-kuprijan-vidkryvaty-chy-ne-vidkryvatytajemnysju-os-u-chim-pytannja%E2%80%A6/>.
38. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
39. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
40. Мифы народов мира: Энциклопедия: У 2 т. / Гл. ред. Токарев С. А. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», Олимп, 2000. – Т. 1. – 672 с.

41. Моренець В. Рустикальна лірика // Мандрівець. – 2003. – №1. – С. 25-32.
42. Наєнко М. К. Інтим письменницької праці : 3 лекцій про специфіку художньої творчості. – К. : Педагогічна преса, 2003. – 280 с.
43. Новик Е. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. – М.: Наука, 1984. – 304 с.
44. Повернення деміургів / Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – Івано- Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 288 с.
45. Порівняльне літературознавство : Підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-могилянська академія», 2008. – 430 с.
46. Роб-Грийе А. Анжелика или Чары. // Иностранная литература. 2000. №1. С. 165–166.
47. Роднянская И. Б. «Художественное время и художественное пространство», Краткая литературная энциклопедия, Т-8, Советская энциклопедия, 1975 г.
48. Саморукова И. В. Дискурс – художественное высказывание – художественное произведение: типология и структура эстетической деятельности. Самара: 2002.
49. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература.— М., 2000.— 608 с.
50. Славянские древности: Этнологический словарь / Под ред. Толстого Н. И. – М.: Международные отношения, 2004. – Т. 3. – 704 с.
51. Тарнас Р. История западного мышления. М.: КРОН-ПРЕСС. 1995. Усовская Э. А. Постмодернизм: [учеб. пособие] / Усовская Э. А. – М. : ТетраСистемс, 2006. – 256 с.
52. Топоров В. Пространство и текст // Текст. Семантика и структура: Сб. ст. / Отв. ред. Т. В. Цивьян. – М.: Наука, 1983. – С. 227-285.
53. Фаулз Дж. Червь. М.: 1999.

54. Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М., 1990. Т. 2
55. Флоренский П. А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях. //Труды по знаковым системам. Т. 5
56. Фуксон Л.Ю. Проблема интерпретации и ценностная природа литературного произведения: монография. – Кемерово, 1999. – 128 с.
57. Хомеча Н. Діалог епох: українське бароко і постмодернізм (“Екзотичні птахи і рослини” Ю. Андруховича) // Слово і Час. – 2002. – №11. – С. 59-64.
58. Шевченко Тарас. Твори : у 3 т. / Тарас Шевченко. – К., 1961. Том перший : Поезії. – 1961. – 702 с.
59. Эко У. Имя розы. Маятник Фуко. М.: 1996.
60. Юнг К.Г. О психологии образа трикстера // Алхимия снов / Пер. и послесл. СЕМИРА. – СПб., 1997.
61. Ясперс К. Философская вера // Смысл и назначение истории / Пер. с нем. / Сост. М. И. Левина, П. П. Гайденко. – М.: Республика, 1991. – С. 420-508.
62. Bochi A., Povoroznyk V.. Shadow economy in Ukraine: causes and solutions, International Centre for Policy Studies, 2014, 1–7.
63. Chernetsky V., 2007: *Mapping postcommunist cultures: Russia and Ukraine in the context of globalization*. Montreal: McGill-Queen’s University Press.
64. Etkind A. , 2011: *Internal colonization: Russia’s imperial experience*. Cambridge: Polity Press.
65. Fisher R. Ukraine vs Poland by GDP 1990–2012, 2014. Online available from [Http://www.reinisfischer.com/ukraine-vs-poland-gdp-1990-2012](http://www.reinisfischer.com/ukraine-vs-poland-gdp-1990-2012).
66. Foster H., 1983: Postmodernism: a preface. *The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture*. Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press. ix–xvi.
67. Godina V.. Drugi pogled: uvedba antropološke perspektive. V. V. Godina. Zablude postsocializma, Beletrina, Ljubljana, 2014, 100–180.

68. Hall S., 1996: The Question of cultural identity. *Modernity. An introduction to modern societies*. Ed. Stuart Hall, David Held, Don Hubert, Kenneth Thompson. Malden: Blackwell. 596–632.

69. Horbyk R., 2016: Ideologies of the self: constructing the modern Ukrainian subject in the Other's modernity. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal* 3, 89–103.

70. Hundorova T. , 2013: *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми (Transit Culture. The Symptoms of Postcolonial Trauma)*. Kyiv: Grani-T.

71. Плытзкы О., 2014: Роздуми про “культуру” в імперії (З перспективи російсько-українських взаємин, 1800–1850). *Постколоніалізм. Генерації. Культура (Postcolonialism. Generations. Culture)*. Ed. Tamara Hundorova, Agnieszka Matusiak. Kyiv: Laurus.

72. Jameson F., 1991: *Postmodernism, or The cultural logic of late capitalis*. Durham: Duke University Press.

73. Kutsyuruba B.. Education in the Period of Post-Soviet Transition in Ukraine. *Democracy. A journal od ideas*. Winter Issue, 287–309, 2011. Online available from https://www2.gwu.edu/~ieresgwu/assets/docs/demokratizatsiya%20archive/GWASHU_DEMO_19_3/J57410H66R1H7404/J57410H66R1H7404.pdf

74. Malinovska O. Caught Between East and West, Ukraine Struggles with Its Migration Policy. 2006. Online available from <http://www.migrationpolicy.org/article/caught-between-east-and-west-ukraine-struggles-its-migration-policy>

75. Moore D., 2006: Is the post- in postcolonial the post- in post-Soviet? Toward a global postcolonial critique. *Baltic postcolonialism: a critical reader*. Ed. Violetta Kelertas. Amsterdam, New York: Rodopi. 11–43.

76. Pavlyshyn M., 1992: Postcolonial features in contemporary Ukrainian culture. *Australian Slavonic and East European Studies* 6/2, 41–55.

77. Portnov A.. Postsowjetische Hybridität und "Eurorevolution" in der Ukraine - Essay. Online

availablefrom<http://www.bpb.de/apuz/194814/postsowjetische-hybriditaet-und-eurorevolution?p=0>

78. Sutela P. The Underachiever: Ukraine's Economy Since 1991. 2012. Online available <http://carnegieendowment.org/2012/03/08/underachiever-ukraine-s-economy-since-1991-pub-47451>

79. Yurchuk O. , 2013: *У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії* (In the Shadow of the Empire. Ukrainian Literature from the Perspective of Postcolonial Studies). Kyiv: Academia.