

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

Факультет філології й журналістики імені Михайла Стельмаха

Кафедра української літератури

ДИПЛОМНА РОБОТА

на тему: **«ХУДОЖНІ ДОМІНАНТИ ПРОЗИ ПРЕДСТАВНИКІВ
«СТАНІСЛАВСЬКОГО ФЕНОМЕНУ»**

Здобувача ступеня вищої освіти магістр
галузі знань 03 Гуманітарні науки
спеціальності 035. 01 Філологія.

Українська мова і література
денної форми навчання

Дублянської Олександри Олександрівни

Використання чужих ідей,
результатів і текстів мають
посилання на відповідне джерело

(підпис) _____
(ініціали, прізвище)

Науковий керівник: кандидат філологічних
наук, старший викладач кафедри української
літератури Крупка Віктор Петрович

Розширена шкала _____

Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____
(підпис) _____
(ініціали, прізвище)

Члени комісії _____
(підпис) _____
(ініціали, прізвище)

(підпис) _____
(ініціали, прізвище)

(підпис) _____
(ініціали, прізвище)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ «СТАНІСЛАВСЬКОГО ФЕНОМЕНУ» У ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ДОБИ	7
1.1. Постмодернізм як літературознавча проблема.....	7
1.2. «Станіславський феномен»: ознаки, представники, хронологія.....	15
1.3. Рецепція «станіславського феномену» в літературно-критичній думці.....	22
РОЗДІЛ II. АВТОБІОГРАФІЗМ ЯК ОСНОВНА ОЗНАКА РОМАНУ-ІНТЕРВ'Ю «ТАЄМНИЦЯ. ЗАМІСТЬ РОМАНУ» ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА.....	31
2.1. Жанровий синкретизм прози Ю. Андруховича: роман-інтерв'ю «Таємниця. Замість роману».....	31
2.2. Провідні мотиви та образи.....	44
РОЗДІЛ III. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ АСПЕКТИ ПОСТМОДЕРНОЇ ПРОЗИ ЮРКА ІЗДРИКА.....	54
3.1. Новела «Острів КРК» як історія сновидінь.....	54
3.2. Абсурдизм як вияв авторської свідомості в романі «Воццек»	59
3.3.«Подвійний Леон»: тема любові як історія хвороби.....	66
РОЗДІЛ IV. ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ЗБІРКИ «ЛЕКСИКОН ТАЄМНИХ ЗНАНЬ» ТАРАСА ПРОХАСЬКА.....	72
ВИСНОВКИ.....	83
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	87

ВСТУП

Значне місце в українській літературі посідає творчість представників «станіславського феномену», які проповідували і працювали у річищі постмодернізму. Особливості такого літературного й культурного явища, як «станіславський феномен», увиразнюються під час висвітлення історичних умов його формування, а також зв'язків і впливів на нього західної культури. Група сформувалась з письменників та художників, що уможливили низку синтетичних проектів, зокрема видання часопису «Четвер». «Станіславський феномен» дав новий зміст поняттю «укрсучліт», тобто з'явилася нова українська література європейського гатунку і європейського ж сприйняття світу.

Актуальність дослідження. Після розпаду СРСР на заході України має місце явище, як «станіславський феномен». Воно охоплює таких письменників і художників, як Юрій Андрухович, Юрко Іздрик, Тарас Прохасько, Володимир Єшкілев, Степан Процюк та інші. Творча та організаційна діяльність цієї групи створила багато проектів, які відкрили і довели до певної повноти ознак постмодерністський дискурс в українській сучасній літературі.

В. Єшкілев, який увів у обіг поняття «станіславський феномен», трактує його як «специфічне явище-гібрид», яке виникло внаслідок запозичення постмодерном прийнятних елементів зі світової літератури. Таким чином, це втручання в українську літературу та перехоплення загальноукраїнського літпроцесу, підняло культурний та літературний рівень для всього українського письменства.

Нині в літературознавстві виникає потреба рецепції запропонованої проблеми, яка дасть змогу концептуально осмислити специфіку «станіславського феному» як оригінального явища. Поряд із цим у сучасній науковій літературі наявний досить значний матеріал, зокрема у працях: «Постмодерністський дискурс Юрія Андруховича» К. Баліної [9], «Сучасний український постмодернізм – Напрямок? Стиль? Метод?» Л. Лавринович [52],

«Простір та межі станіславського феномену (до проблеми перебігу маргінальних станів культури)» Н. Лихоманової [53], «Український постмодернізм: у пошуках самоідентичності» Я. Поліщука [68], «Стильові особливості прози представників «станіславського феномену» Р. Харчук [85] тощо.

Варто зазначити, що конкретної розробки щодо цієї теми не зроблено, існують лише окремі зарисовки, які не складають цілісної системи. Саме тому *обрана проблематика дослідження є актуальною на цей момент.*

Мета дослідження – простежити художні домінанти українського постмодерного дискурсу, явленого у творчості представників «станіславського феномену».

Мета магістерської роботи передбачає розв'язання таких конкретних завдань:

- окреслити риси українського постмодернізму, його прояви у творчості представників «станіславського феномену»;
- виокремити ознаки та хронологічні межі «станіславського феномену»;
- проаналізувати рецепцію «станіславського феномену» в сучасному літературознавстві;
- розглянути рису автобіографізму творчості Юрія Андруховича на прикладі роману-інтерв'ю «Таємниця. Замість роману»;
- охарактеризувати інтертекстуальні аспекти прози Іздрика;
- дослідити прояви сновидінь, неврозу, абсурдизму у представлених творах Іздрика;
- розкрити образно-тематичні параметри книги «Лексикон таємних знань» Тараса Прохаська.

Об'єкт дослідження – твори представників «станіславського феномену», зокрема роман «Таємниця. Замість роману» Юрія Андруховича, романи «Острів КРК», «Воццек», «Подвійний Леон (або Подвійний Леон. Історія

хвороби)» Іздрика, книгу малої прози «Лексикон таємних знань» Тараса Прохаська.

Предмет дослідження – художні домінанти, зокрема проблемно-тематичні й образні аспекти, жанрово-стильові параметри прози представників «станіславського феномену».

Методологічно-теоретичну основу дослідження становлять основні положення літературознавчих праць К. Баліної, І. Бондар-Терещенка, С. Бук, А. Галича, Я. Голобородька, Т. Гундорової, І. Дегтярьової, В. Єшкілєва, Н. Зборовської, О. Ірванця, М. Кодака, Г. Косаревої, В. Костюка, Л. Лавринович, Р. Лютого, М. Павлишина, В. Пахаренка, Я. Поліщука, Р. Харчук, М. Чобанюка та ін.

Методи дослідження. У роботі знайшли застосування: *історико-літературний метод* для виявлення відповідності естетичної концепції представників «станіславського феномену» в літературному контексті доби; *структурно-функціональний метод* як основа для аналізу структурних рівнів поезики творів письменників; *психоаналітичний підхід*, який розкриває поведінку героїв крізь призму ментально-психологічних домінант особистостей; *порівняльний метод* використано для виявлення типологічних зв'язків літературного твору з іншими творами; *творчо-генетичний метод* застосовано для вивчення історії створення літературного твору; *стилістичний метод* дав змогу вивчити індивідуальні риси кожного письменника; *типологічний метод* для аналізу жанрових модусів романів, повістей, новел та їх характеристик.

Наукова новизна роботи зумовлена її завданнями як історико-літературного дослідження. «Станіславський феномен» – це втручання в українську літературу та перехоплення загальноукраїнського літпроцесу. Явище підняло культурний та літературний рівень для всього українського письменства.

Теоретичне значення дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути використані в літературознавчих студіях для відтворення повноти

і структурної цілісності літературного процесу 90-х років XX – початку XXI століття.

Практичне значення дослідження. Фактичний матеріал і теоретичні положення магістерської роботи можуть бути використані в курсах лекцій з сучасної української літератури XXI століття. Отримані результати можна використовувати для розширення проблематики курсових і дипломних робіт, у шкільній практиці.

Апробація роботи. Результати магістерського дослідження обговорено і схвалено на засіданні кафедри української літератури факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха. Основні наслідки магістерської роботи були апробовані на звітній конференції викладачів, аспірантів, магістрантів і студентів факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха (Вінниця, 2018), а також на VI Всеукраїнській науковій конференції «Постать Миколи Євшана в контексті розвитку українського модернізму» (Вінниця, 2018).

Публікації. За матеріалами магістерської роботи надруковано 2 статті: «Станіславський феномен» як культурне явище на межі століть» («Літературознавчі студії», Вінниця, вип. 12, 2018), «Новела «Острів КРК» Іздрика крізь виміри українського постмодернізму» («Філологічні студії», Вінниця, вип. 16, 2018).

Структура магістерської роботи зумовлена основною метою та завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, восьми підрозділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків та списку використаних джерел (95 позицій). Обсяг роботи – 95 сторінок, з них 77 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ «СТАНІСЛАВСЬКОГО ФЕНОМЕНУ» У ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ДОБИ

1.1. Постмодернізм як літературознавча проблема

Перехід від елітарного модернізму до постмодернізму прийшовся на середину 1950-х років, але вже у 80-і роки він став домінуючим напрямком сучасної літератури. Спочатку постмодернізм виявляв тенденції в архітектурі, які були спрямовані проти стандартів. Пізніше охопив свої риси в літературі, малярстві та музиці.

Чіткий поділ між раннім та пізнім мистецтвом (у нашому випадку модернізмом і постмодернізмом) позначений в опозиціях: форма – антиформа, мета – гра, проект – випадковість, ієрархія – анархія, присутність – відсутність, текст – словник, Бог-Отець – Святий Дух тощо [51, с. 35]. У зв'язку з такою розбіжністю і протилежністю двох явищ, постмодернізм є необхідною умовою продовження і збереження модернізму.

В. Христо вважає, що постмодернізм паралельно існував і розвивався із модернізмом. «Починаючи з 90-х років в українському літературознавстві розпочалася жвава дискусія навколо питань часу появи постмодернізму, потрактування його засадничих основ та визначення естетичної цінності. У цьому питанні вітчизняні дослідники займають полярні позиції: одні вважають (Т. Гундорова, Р. Харчук, В. Даниленко, І. Старовойт, М. Павлишин), що постмодернізм є закономірним етапом розвитку сучасного українського суспільства й літератури зокрема, інші – що його існування не є можливим у силу багатьох обставин (Є. Баран, Я. Поліщук, С. Квіт, О. Ільницький, І. Фізер). Таку позицію критики пояснюють тим, що в Україні свого часу не досяг апогею свого розвитку модернізм, як естетико-культурний попередник постмодернізму. Однак, зважаючи на транскультурність постмодернізму, маємо підстави говорити про можливість його паралельного існування з модернізмом на теренах сучасної української літератури» [89, с. 190].

Як зазначає Л. Лавринович, «панівний вияв постмодерністської епохи – метод постмодернізму, одна з головних прикмет якого в літературі та мистецтві – феномен втрати авторитету автора й розмивання поняття суб'єкта нарації. І, звичайно, слід виділити літературно-мистецький стиль постмодерн як формальне втілення методу. Насамкінець, конкретно-історичне втілення художнього методу – літературний напрям постмодернізму» [52, с. 40].

Естетичну природу цього мистецького явища пов'язують з плюралізмом, поєднанням і органічним співіснуванням різних естетичних художніх систем. Постмодерністський дискурс поєднує в собі мистецтво і антимистецтво, елітарну і масову культуру, карнавальне та серйозне ставлення до дійсності [18, с. 12].

«Сам термін «постмодернізм» почав уживатися лише в сімдесяті роки. Раніше явища, характерні для цього напрямку, описувалися за допомогою риторики, властивої авангардизму, і розцінювалися з позицій ідеології модернізму, телеологічний зміст якого впливав з безперервності модернізаційного процесу (в сфері суспільного життя, мистецтва, технології тощо). Постмодернізм заявив про себе насамперед як реакція на елітарне, високе мистецтво, що на його звання претендував у середині XX ст. модернізм, протиставивши себе так званій масовій культурі і присвоївши собі форми легітимізованої культури, культурного істеблішменту» [24, с. 80].

Питання про сенс і призначення постмодернізму в Україні породило затяжну дискусію, яку дотепно підсумував один з її ініціаторів – Юрій Андрухович: «Настав той час, коли постмодернізму в нас не критикує тільки лінивий або мертвий» [3, с. 15].

Велике значення для розуміння цього явища має розмежування західного та східного постмодернізму. Перший є продуктом споживацького суспільства, що спрямований на масового читача, він поліфункціональний і багаторівневий, а другий, східноєвропейський, зокрема український, – представляє постколоніальне та посттоталітарне мистецтво.

Звичайно, у західній літературі постмодернізм розвинувся і «прижився» швидше, аніж в українській. Основним поштовхом для його розвитку в Україні, за словами Р. Лютого, є крах «комуністичного раю на землі, культурний шок, інформаційний шок» [54, с. 10]. Звідси зробимо висновок, що основними чинниками, які відрізняють український постмодернізм і західний, є національні особливості та історичні обставини.

Український постмодернізм має свою історію та своїх дослідників. Науковці стверджують, що він почав розвиватись ще в умовах радянського соцреалізму. Започатковували в середині 1980-х років тогочасні представники андеграунду – зокрема, київської іронічної літературної школи (Володимир Діброва, Богдан Жолдак, Лесь Подерев'янський). На відміну від західного, вітчизняний постмодернізм, вважають вторинним явищем, оскільки він не виростає на ґрунті глобальної інформатизації суспільства, а скоріш приносить інформатизацію із собою.

Український постмодернізм був, насамперед, антитезою не модернізму, яким цікавився і з яким співіснував, а антитезою тоталітаризму і соцреалізму. Більша частина українських критиків зайняла в оцінці постмодернізму консервативну позицію, вимагаючи критичного ставлення до постмодернізму і навіть відмови від нього. Інша – розділилася на виразних популяризаторів, для яких рушієм культури є ревізія всіх цінностей з національними включно, і тих, хто визнає постмодернізм як данину [25, с. 42].

Попри свою безсистемність, постмодерний період в українській літературі потребує класифікації. В. Єшкілев запропонував неомодерний принцип поділу письменників: «вісімдесятники» – ті, що вийшли з андерграунду та «дев'яностники». Перші письменники (Г. Петросаняк, Ю. Винничук, Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець тощо) зорієнтовані на західну культурну традицію, другі (Ю. Іздрик, Т. Прохасько, І. Андрусак, Р. Кухарук) – на вітчизняну [80]. Л. Лавринович не погоджується з таким поділом В. Єшкілева, тому що він не чіткий у принципах розмежування названих письменників. Більшу увагу один із укладачів «Малої української

енциклопедії актуальної літератури» «Плерома 3'98» звертає на аксіологічні домінанти представників ПМД-80 і ПМД-90, при цьому симпатії на боці перших. Побіжно говорить і про жанрові розбіжності та відмінності у способах нарації [52, с. 40].

Цікаву точку зору має дослідник О. Стусенко у своїй розвідці «Постмодернізм: нестримна живучість міфу» [76]. Наукова стаття повністю відповідає заголовку, який присвячує автор їй. Він критикує всіх постмодерністів, вказуючи, що вони фальшиві. Так, їх не існує. Критикує В. Агєєву та інших науковців, які вважають, що постмодерністи існують.

Погоджуємось з думкою М. Чобанюка, що «постмодернізм – надзвичайно складне і багатовимірне явище сучасної культури, яке й до сьогоднішнього дня викликає наукові дискусії у середовищі літературознавців, філософів, соціологів, культурологів, мистецтвознавців, політологів та ін.» [90, с. 136]. Постмодернізм – неординарний світоглядно-мистецький напрям, тому не дивно, що навколо нього точилося багато дискусій. Та, мабуть, більшою мірою варто погодитися з Ю. Андруховичем, який стверджував: «Ми не можемо дефініювати того, всередині чого не перебуваємо. Адже, на мій погляд, постмодернізм є не що інше, як певний стан, певна кондиція – передусім у культурі, хоч і не тільки в культурі» [3, с. 15].

На нашу думку, такі дискусійні питання стосовно виникнення постмодернізму, його меж, ознак і рис будуть завжди, бо вони невичерпні.

Щодо визначення національних рис українського постмодернізму, то тут варто звернути увагу на дослідження Р. Харчук, яка робить першу спробу вивчення літературної дискусії щодо постмодернізму, його естетичних орієнтацій та особливостей в українському письменстві на матеріалі творчості найпомітніших прозаїків нашого сьогодення. Зараз немає чіткого і єдиного розподілу характерних ознак постмодернізму. У цьому питанні думки вчених розбігаються.

Р. Лютий у своїй науковій статті спирається на західних дослідників (І. Хассан, У. Еко, Д. Фоккема, М. Бредбері тощо), які виділяють такі риси

постмодернізму: невизначеність, амбівалентність, неможливість (і непотрібність) чітких дефініцій, фрагментарність, деканонізація, брак самозосередженості й самозаглибленості, іронічність та іронія як провідне начало, карнавалізація, театральність, видовищність, принцип гри, гібридизація або контамінація жанрів, співучасть, співтворчість читача, конструкціоналізм, іманентність, семіотичність тексту [54, с. 9].

Стосовно українських дослідників Р. Лютий спирається на точку зору Л. Лаврінович, яка називає такі головні ознаки українського постмодерну: втрати віри у вищий сенс людського існування; заперечення пізнаваності світу, релятивізм; розгубленість індивіда перед власною екзистенцією; погляд на повсякденну дійсність як на театр абсурду; орієнтація на ідеологічну незаангажованість; поглиблена рефлексивність; іронічність та самоіронічність; епатажність з погляду традиційно-обивательського; інтертекстуальність, діалогічність, амбівалентність (як світоглядні позиції); елітарність [54, с. 9].

«Серед домінантних рис постмодерністської парадигми можна визначити аксіологічний плюралізм, багатовимірність, кліпово-контекстуальні та асоціативно-пародійні закони, змішання різних літературних традицій, норм, пресинг різних дискурсів, а також обов'язковий культ невизначеності, неясності, пропусків, помилок та мовних ігор» [9, с. 14].

В. Пахаренко зазначає, що для постмодернізму характерний «плюралізм ідей, моделей поведінки, приймається багатоголосся стилів, світоглядний і мистецький синкретизм» [63, с. 69]. Одним із принципів є принцип гри, яка зазвичай має деконструктивний карнавальний характер. Науковець розглядає явище постмодернізму у трьох вимірах – онтологічному, гносеологічному та естетичному.

В. Назарець вважає, що провідними рисами постмодерністської літератури є «іронія, «цитатне мислення», інтертекстуальність, пастиш, колаж, принцип гри» [57, с. 2]. Подібні ознаки посмодернізму у своїй розвідці виявляє С. Кушкова, зокрема це маргіналізм, ризоматизм (динамічний твір, кожна ідея або тема якого сполучається з іншою, у ньому немає початку або кінця),

іронічність, пародійність, інтертекстуальність, гіперреальність, суперечливість, парадоксальність, гра без правил [51, с. 36].

Т. Гундорова вважає, що прикметними рисами українського постмодернізму є «мовні ігри, а також різноголосся (гетероглосія) мов, дискурсів, мовних гібридів, маргінальних словників» [76, с. 160]. У своїй науковій розвідці «Літературний канон і міф» Т. Гундорова пише про постмодерні «канончики». Науковець зазначає про критичне осмислення новоканонізованих творів і авторів, так само як і означення самих канонів, значно відстає, а часто зводиться до реклами та самореклами» [23, с. 19].

Герой літератури постмодернізму – людина, яка відчувається «дуже незатишно у холодному всесвіті» (У. Еко), є розгублена, усамітнена, яка втратила духовні орієнтири, зневірилась в ідеалах минулого. Важливою рисою характеру такого героя є сумнів, який породжує маргінальність (певна установка на периферійність стосовно суспільства та його соціальних і етичних цінностей).

Суть постмодерністських процедур зводиться до принципової відмови від серйозності щодо всіх традиційних цінностей культури. Митці намагалися знайти у буднях свою родзинку, якусь незвичайність, іноді дивакуватість. Відповідно і теми, про які писали постмодерністи мали різний напрямок.

Г. Козуб вважає, що центральною темою постмодернізму стала тема «повседневности». Дослідниця пише про роздвоєння постмодернізму, тому що з одного боку він показує повну свободу дій, рішень, відмову від негуманного у суспільстві, а з іншого – відсутність атрибутів християнства, особливо серця, душі, інтелекту, тобто антигуманного [44, с. 48].

У своїй науковій розвідці В. Назарець вказує на дві іпостасі постмодернізму, зокрема постмодерністська свідомість та постмодерністська творчість [57, с. 2]. Основним джерелом першої іпостасі є сумнів, який характеризується тим, що немає альтернативного вибору, а друга іпостась – передбачає естетичний плюралізм на всіх рівнях.

Відповідно до цього, постмодернізм став тим явищем, який утвердив і, навпаки, ще більше розвіяв утворення різних шкіл. Цю думку досить влучно і лаконічно у своїй розвідці висловив В. Христо: «Наразі в українському літературознавстві виокремлюються три основні класифікації сучасної української літератури, які базуються на таких принципах: генераційному (І. Бондар-Терещенко, Т. Гундорова, В. Даниленко, Л. Демська, В. Єшкілев), територіальному (Н. Білоцерківець, В. Даниленко), принципу естетичної та стильової орієнтації (Н. Зборовська, Р. Харчук). За генераційним (поколіннєвим) принципом виокремлюють сімдесятників, вісімдесятників, дев'яностників та двотисячників або ж покоління міленіуму. За територіальним (географічним) принципом виділяють «житомирську» та «галицьку» школи (В. Даниленко) або ж «київсько-житомирську» та «галицько-станіславську» (Н. Білоцерківець). Існує також поділ за естетичним принципом на «західників» і «грунтівців» (Р. Харчук), поділ на «карнавальну» та «міфологічні» школи (Н. Зборовська)» [89, с. 192].

На нашу думку, одним із жанрів, у якому по-справжньому видається справжнє мистецтво постмодерніста – жанр есею. Саме він є основним ядром естетики постмодернізму. На сьогоднішній день існують чималі дискусії стосовно дефініції поняття «есе», тому що кожний автор такого визначення вкладає в саму суть своє бачення, чи то особливості есею, чи то його ознаки, чи, навіть, представників.

Н. Іванова зазначає, що «момент означення есею як жанру письма припав на період оформлення у європейській культурі модерної концепції особистості» [34, с. 15]. У своїй науковій розвідці науковець описує процес створення такого літературного жанру, як есей крізь призму історичних періодів. Але найбільшої популярності набуває есей серед літераторів, які пишуть про мистецтво [34, с. 16].

Вважаємо, що есей – унікальний жанр, який немає строгої послідовності чи систематичності. У ньому діє асоціативний принцип – одна думка (емоція, уявлення) спонтанно викликає другу. Таким чином, з'являється певний ряд

ознак, за якими ці думки поєднані. Автор грається з читачем, бо він сам не знає, куди ж така думка його приведе і чи приведе взагалі [34, с. 18]. Ось саме такий ігровий стиль використовують постмодерністи для того, щоб акцентувати на ненормальності, несправжності, протиприродності панівного в реальності способу життя.

Дослідниця характеризує одну особливість есею, як таку, що «він має вісь регулювання цієї обробки в авторському «я» [34, с. 20]. Есей малює неповторний портрет автора. Здається, що створюється він і за допомоги різноманітних образів, які використовують постмодерністи. У них вони звучать по-особливому та мають філософське призначення. Будь-який простий образ стає по-справжньому величним. В. Назарець зазначає про найпоширеніші образи-метафори, які можуть бути присутні в постмодерністському тексті, зокрема лабіринт, кентавр, бібліотека, божевілля, карнавал [57, с. 3].

Звичайно, що кожен літературознавець розуміє постмодернізм по-своєму, але Ю. Андрухович (представник постмодернізму) пише про це явище: «Постмодернізм – це там, де кожен із нас опинився сьогодні, це така обставина місця і часу, від якої нікуди нам не подітися, територія «поміж» і «всередині», нікому-не-належний міжцивілізаційний, але й понадцивілізаційний простір, центральна діра в Європі, тектонічний зсув, пропадня, втрачений коментар до Галичини, зрештою, це сама Галичина, ущелина між тисячоліттями, це сміття всіх наших середмість, наша пам'ять, наша надія, наша самотність... Тобі кажуть «це – постмодернізм», ти киваєш у відповідь і знову поринаєш в очікування – тобі не пощастило, це дуже вразлива територія, це сама дійсність, але вона твоя» [18, с. 13]. А ось відома дослідниця постмодернізму Т. Гундорова скаже: «Постмодернізм... розглядає нове, генерогенне за природою, внутрішньо динамізоване, не опозиційне мистецтво» [24, с. 80].

Отже, постмодернізм – це насамперед особливе світосприйняття, духовний стан, що характеризує кризову епоху доби. Для цього стану характерні відчуття розчарованості, розгубленості, відчаю, вичерпності буття. Світ у постмодерних творах відлякує своєю заплутаністю й невизначеністю,

глибиною кризи й безвиході. Тому не випадково у постмодерних творах стали знаковими такі просторові координати, як лабіринт, яма, прірва, глухий кут, стіна тощо.

Твір – це так званий умовний текст і умовний світ. І все у ньому підпорядковується правилам естетичної гри. Ігрове начало притаманне більшості творів постмодернізму. У читачів виникає враження, що герої не живуть, а граються у життя. І митець начебто не пише, а грається в літературу, грається з читачем. За законами гри в постмодерних творах можуть відбуватися різноманітні події на грані реального та ірреального. Гра дає можливість вільного переходу з одного часу в інший, з дійсності – у світ підсвідомості тощо. Провідними ознаками постмодерністської літератури є іронія, цитатне мислення, принцип гри, невизначеність, театральність. Численні постмодерністські художні твори характеризуються контамінацією різних жанрів, стилів, художніх течій. Він є засобом самовираження людини, яка перебуває в проблематичному ставленні до світу. Постмодернізм – це явище, яке періодично виникає в кризові моменти історії для відновлення порушеної гармонії у світі.

1.2. «Станіславський феномен»: ознаки, представники, хронологія

Характерною особливістю розвитку літературного процесу в Україні стала поява нових угруповань та об'єднань, різних естетичних платформ, стильових манер і способів образного втілення світосприймання людини постколоніального суспільства.

Н. Білоцерківець і В. Даниленко обстоюють територіальний (географічний) принцип класифікації таких угруповань. Так, В. Даниленко виділяє дві опозиційні, на його думку, літературні школи: житомирську (В. Медвідь, Є Пашковський, Ю. Гудзь тощо) та галицьку (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, Т. Прохасько, Ю. Винничук, В. Єшкілев тощо). Дослідник звертає увагу на те, що галицька школа «абсолютизує формалістичні пошуки,

стилізацію під уже існуючі літературні зразки» [52, с. 41]. У той же час житомирська «орієнтована на пошуки власних першооснов, на доторкання до екзистенційних глибин людини, на художню обсервацію людини, страху й смерті – трьох фундаментальних основ, які найбільше впливають на поведінку людини» [52, с. 41].

Н. Білоцерківець вирізняє «галицько-станіславівську» і «київсько-житомирську» школи, вказуючи на культивування цими школами різних типів героїв: рафінований інтелігент, схильний до споглядання («галицько-станіславівська» школа), маргінальна особистість, обтяжена паталогічною свідомістю («київсько-житомирська») [11, с. 28].

У статті «Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод?» Л. Лавринович зауважує, що героїв Ю. Андруховича чи Ю. Іздрика можна назвати інтелігентними з «великою долею умовності», адже в центрі постмодерної літератури знаходиться розщеплений, маргінальний індивід. Сучасна українська проза переважно є автобіографічною, тобто її визначає особа автора. У галицькій прозі особа автора є однозначно освіченішою, рафінованішою порівняно із києво-житомирською, хоча в обох випадках доводиться мати справу з особистістю маргінальною [85, с. 21].

90-ті роки минулого століття дали значний масив розвитку української культури, особливо на західній Україні. В Івано-Франківську була створена організація «станіславський феномен», яка розгорнулась та організаційно кристалізувалась у 1989-1996 роках. Але чому саме західна Україна знову стає осередком розвитку літератури? Відповімо на це питання далі.

Досліджуючи український постмодернізм, К. Баліна стверджує, що він виник з «пустки», утворюючи, зокрема на Галичині, свій специфічний тип культури, маргінальний, провінційний. Тому науковець вважає, що особливою рисою галичанського постмодернізму є те, що творився він в регіонах, на колишніх теренах Австро-Угорської імперії, де панувало чотири мови. Внаслідок переплетення різноманітних культур, існувало відчуття спільності та індивідуальності, комунікації «я/інший». Саме тому Ю. Андрухович та його

брати по постмодерністському перу стають ватажками українського постмодерну. Їхня галичанська сутність виявилася якнайкраще підготовленою до сприйняття еклектики. «Шаблонова література стає основним об'єктом пародіювання, а її читач – об'єктом глузування» [8, с. 41].

Досить доречною відповіддю на поставлене наше запитання є розлога відповідь поета А. Бондара: «Станіслав має одну цікаву особливість: його можна собі уявити островом. Звідки б ти не приїздив до цього міста, тобі щонайменше одного разу доводиться перетинати Бистриці – Солотвинську або Надвірнянську. Якщо шукати географічні асоціації для пояснення естетичного феномену під лейблом «Станіславський», не оминати також і ще однієї обставини: Станіслав – посередник між Україною рівнинною та гірською. Саме там – і більше ніде – могло сконцентруватись стільки різноманітних людей, сенсів, візій, фобій, філій і глюків. Обставина ця – беручи також до уваги важку й вузлувату історію українського Заходу у ХХ столітті – не могла не спричинитись до перетворення цього міста на своєрідну культурну батарею, яка впродовж останніх 30 років породила дуже насичене й цікаве художнє середовище. Андрухович, Іздрик, Прохасько, Єшкілев, Жураківський, Звіжинський, Фурдіяк, Шпук, «Перкалаба»... Цих імен вистачило б на половину обласних центрів України, але зосередились і реалізувались вони чомусь саме в одному Станіславі. Чи існує певний «геній місця»? Безперечно, так» [81].

А один із організаторів феномену – Ю. Андрухович у своїй статті «Станіслав і феномен ферментації» пише: «Я живу в місті, поза всяких сумнівів, не настільки відомому, до того ж не настільки обласканий історією, ніж сусідні Львів і Чернівці. Станіслав лежить якраз на півдорозі між ними, тим самим опинившись на території, де перетинаються їх тіні – королівська тінь Львова і герцогська Чернівців. І все-таки, судячи з архівних паперів або за старими поштовим листівкам, можемо зробити висновок, що на межі століть Станіслав був також вельми привабливим містом – зі своїми хасидами,

циганами, караїмами і вірменами, зі своїми театрами, готелями і віллами, зі своїми казино, біржами, пивними і винними підвалами, кондитерськими...» [5].

Ось такі думки і є відповіддю на наше питання. Станіслав (до 1939 р. – Станиславів (Станіславів), у 1939-1962 рр. – Станіслав) був одним із центрів культурного розвитку літератури, у якому проживали, навчались і просто відвідували майбутні письменники-постмодерністи. До речі, саме від назви міста пішла назва феномену, тому науковці вживають різні назви «станіславський» (більшість) та «станіславівський феномен» (Р. Харчук). Літературознавці також послуговуються термінами галицька школа (В. Даниленко) [52, с. 41], галицько-станіславська (Н. Білоцерківець), львівсько-івано-франківська (Л. Демська) [65, с. 37-38].

Група сформувалась з письменників та художників, які уможливили низку синтетичних проєктів. «Станіславський феномен» обіймає своєю плеромічністю список письменників та креаторів візуального терену, які волять себе у текстах через ситуацію постмодернізму: Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, Т. Прохасько, Г. Петросаняк, М. Микицей, Я. Довган та інші. Серед створених учасниками проєктів стрижневу позицію займали концептуальні часописи «Четвер», «Плерома», редакційні проєкти Ю. Андруховича під егідою часопису «Перевал». «Станіславський феномен» дав новий зміст поняттю «укрсучліт», тобто з'явилася нова українська література європейського гатунку і європейського ж сприйняття світу. «З погляду традиційного, в них не можна бачити нормальну (тобто ту, до якої ми звикли) літературу, хоча водночас не можна не визнати, що все-таки це – література» [24, с. 79].

У ширшому культурологічному аспекті «станіславський феномен» коректно розглядати як виникнення «специфічної соціокультурної ситуації» (Іздрик). Історичним тлом для формування групи став розпад СРСР та ситуація культурної «відкритості», котра обумовлювала зміну естетичних стандартів і мистецьких координат.

Сам термін «станіславський феномен» був уперше сформульований В. Єшкілевим під час мистецької дискурсії на гепенінзі «Руберойд» 13 червня

1992 року, який трактує його як «специфічне явище-гібрид», що виникло внаслідок запозичення постмодерном прийнятних елементів зі світової літератури й певною мірою «мічурінським» способом їх щеплення до неприйнятних українських реалій.

Р. Шпук зазначає, що «станіславський феномен» – це наче флешмоб «творчих» харизм, який полягає в тому, що в короткий період часу, в одному маргінальному місті з'явилася ціла плеяда молодих людей, які активно видавали мистецькі продукти дуже високого рівня, перш за все – у літературі, формуючи канон» «станіславського феномену» з їхніх опублікованих творів у часописі «Четвер». Це була інтелектуальна інтервенція, перехоплення загальноукраїнського літпроцесу, що врешті підняло планку для всього сучасного літературного життя» [81].

Можемо побачити закономірність між думками В. Єшкілева та Р. Шпука – вони пов'язують «станіславський феномен» безпосередньо з літературою, але Т. Прохасько, навпаки, наголошує на необхідності розділяти літературознавче поняття «станіславський феномен» і літературне життя, яке пов'язане з містом Станіславом як головним культурним центром «станіславського феномену», який несе нові теми ХХІ ст. та спосіб їх викладу, а також звернення до історичної пам'яті й міфології Галичини й Центральної Європи. Т. Прохасько зауважує, що розвиток літератури на початку 90-х років, названий згодом «станіславський феномен», вже належить історії літератури [81].

Достатньо повне та образне висвітлення історії появи «станіславського феномену» дано в концептуальній статті 1996 р. Юрія Іздрика «Станіслав: туга за несправжнім» [38]. Насамперед Іздрик визначає, що сутністю цього феномену є «несправжність», яка виявляється в карнавальних перформансах, ігровому імітуванні, у всьому тому, що було «прискореним курсом набути той досвід, який Європа набувала впродовж століття» [38, с. 28], «у готовності відмовитися від власного досвіду, відкинути всі раніше набуті критерії, принципи й поняття з однією тільки метою – перейняти досвід чужий,

ненабутий» [38, с. 29], «реформувати способи буття, реконструювати сутнісну природу особистості» [38, с. 29], тобто всі ті важливі фактори, або, як визначає Іздрик, експерименти, що вказують на процес детериторіалізації, який дав поштовх для появи «нових просторів, книг, полотен, музики, видовищ, пластики, кохань, журналів, жестів, слів, маршрутів, значень, аргю, знайомств, фактур, контактів, акцій, структур, прозрінь, взаємопроникнень тощо» [38, с. 29], тобто всього, що в своєму загалі дало можливість говорити про появу феномену.

У часописі «Плерома» (або «Малій українській енциклопедії актуальної літератури») його представники здійснюють схематичний акт ретериторіалізації, який В. Єшкілев декларує як «Повернення деміургів», а Ю. Андрухович – «Повернення літератури» – провокативно дискусійні статті, зміст яких передусім свідчить про утворення цільної території «станіславського феномену». Цей аспект доводить обґрунтованість визнання його існування, оскільки демонструє можливість переходу маргінального типу актуальної літератури в центр читацьких інтересів [53, с. 140-141].

К. Баліна зазначає, що «феномен Галичини» (він же «калуський», «івано-франківський», «станіславський»), що представляють в українському постмодернізмі Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, В. Неборак, О. Ірванець, Т. Прохасько, І. Андрусяк тощо, аналізують недостатньо, вбачаючи в ньому нашвидкуруч перетравлений досвід Заходу, що виплекав у нашій культурі «хіба що химерну ситуацію «постмодерну», характерну для більшості постколоніальних спільнот» (І. Бондар-Терещенко), явище нав'язане, несамодостатнє, а відтак десь неповноцінне, при цьому не зважаючи на той факт, що українські автори через тоталітарну систему перебували у певній ізоляції, варилися у власному соку, і це зіграло свою позитивну роль, бо вони «не стали епігонами, а створили самостійне відгалуження постмодерністської культури» (Ю. Горідько) [9, с. 15].

«Станіславський феномен», на думку В. Єшкілева, Т. Прохаська, Р. Харчук, – явище багатогране, тому конкретного визначення його рис та ознак немає. Проте, все-таки найголовніші ми спробуємо визначити.

Основними рисами творчості представників «станіславського феномену» є:

- новації тем і способи викладу;
- звернення до історичної пам'яті і міфології Галичини й Центральної Європи;
- серйозна іронія;
- інтертекстуальний перегук між текстами представників «станіславського феномену»;
- орієнтація на універсальну проблематику;
- західноукраїнська мовна стихія (мова є основним композиційним стрижнем їхніх творів);
- наближення до плеромічної теорії (спроба подолати апорії (глухі кути) постмодернізму та передбачити основні ознаки майбутніх літературних дискурсів, зокрема деміургійного).

Можна впевнено ствержувати, що саме ця творча ініціатива стала поштовхом для багатьох українських (переважно західних регіонів) письменників, які продовжують художньо-естетичні стратегії станіславівців. Саме завдяки ним була створена перша в Україні резиденція для молодих україномовних письменників в Івано-Франківську, де молоді таланти мають змогу показати себе через свої есеї. Завдяки «станіславському феномену» були відкриті імена таких молодих письменників, як Олена Герасим'юк, Євген Мехеда. Часопис «Четвер» став платформою для таких молодих авторів, як Любка Дереш, Ірена Карпа, Світлана Поваляєва, Тетяна Малярчук. Таким чином, феномен під назвою «станіславський» відкрив і утвердив нові естетичні, стильові перспективи української літератури, генетично пов'язані з постмодернізмом та постколоніалізмом.

Питання про сенс і призначення постмодернізму в Україні породило затяжну дискусію, яку дотепно підсумував один з її ініціаторів, представник «станіславського феномену» – Юрій Андрухович: «Настав той час, коли постмодернізму в нас не критикує тільки лінивий або мертвий» [3, с. 15]. Стосовно цього письменник прямо стверджував: «Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода. Постмодернізм – це така світова культурна ситуація, від якої нікуди не подітися, тому всі ми є постмодерністами» [4, с. 58].

У творчості представників «станіславського феномену» зустрічаємо елементи естетики бароко (найбільше у Ю. Андруховича) у сфері народної культури – на рівні вербальних засобів (фольклору, народних говірок, оповідей). Галичани намагалися вразити читача «мовною стихією», щоб вийти з «царства абсурду і рухатися до природних форм творення національної культури» (В. Неборак) [9, с. 42].

Отже, українська література наприкінці ХХ століття зіткнулась з такою новою течією як «станіславський феномен», що сформувався в Галичині. Саме цей феномен став головним чинником, який підняв культурний, безпосередньо, літературний рівень для всього українського письменства.

1.3. Рецепція «станіславського феномену» в літературно-критичній думці

Художній світ представників «станіславського феномену» протягом багатьох років привертав пильну увагу української літературознавчої науки. На сьогодні існує значна кількість ґрунтовних статей, у яких під різними кутами зору розглядається творчість письменників «станіславського феномену» (Н. Лихоманова, Т. Гундорова, Р. Харчук, Ю. Андрухович, Л. Лавринович та ін.). Усі ці праці подають загальне уявлення про прозу представників «станіславського феномену».

Цікавою є праця Ю. Андруховича «Станіслав і феномен ферментації», в якій він окреслив основні засади формування «станіславського феномену».

Письменник пише про те, що на межі 80-их і 90-их з'явилося покоління інших. «В першу чергу як абсолютно нове для нашої соціології виявлення якогось неперіоритетного андеграунду (якщо взагалі в наш час щось може бути неполітичним), деякого екзистенціального андеграунду, якщо поняття «екзистенція» буде дозволено мені в декількох відмінних від екзистенціалістських смислових кордонів. Так буває в певному місці та часі – енергетичний викид, ціпова реакція, взаємна залежність, рух назустріч, наслідування і супротив, комплекс учитель-адепт, конкуренція, любов, пиятики, ненависть, Божий перст – і ось вам остаточно «станіславський феномен» [5].

Далі автор розповідає нам про те, як всім письменникам вдалось зібратись і як вони утворили це угруповання. Ось що він напише про Іздрика: «У 1991 році ми з ним випадково разом розвантажували скульптуру, графіку та живопис, надіслані з декількох десятків країн на міжнародне Станіславське бієнале «Імпреза», і потім, запиваючи довгий трудовий день вином, раптово познайомилися. За день до цього в Москві якраз заглох путч, життя знайшла нескінченно можливий характер, а Іздрик вчинив радикальний вчинок – перестав бути інженером. Адже насправді він людина-журнал. Він створив «Четверг» – нерегулярний, незареєстрований «журнал тексту і візії», найгучнішу з легенд станіславського андеграунду» [5].

Іншу думку висловлює письменник про Тараса Прохаська: «Я також згадую про Тараса Прохаська, колись мандрівного філософа, біології, лідера екологічного студентського руху кінця 80-х, знавця рослин і карпатської топографії, пізніше барменом в найбільш культових міських місцях, ще пізніше – безробітного, нині нічного репортера. Його проза, неймовірно повільна, з фіксацією найменших – професійна схильність до мікроскопа? – деталей (так повільно, точно і красиво могли б писати рослини), його писання не існують поза його особистої емпірики, накопичення досвіду відбувається саме по собі, на рівні клітин і нервів, на рівні основних інстинктів, його речі («Некрополь», «Навколо озера», «Від чуття при сутності») діють іноді абсолютно

психоделічно, записані на аудіокасетах (звичайне авторське читання), вони створюють ефект «шаманізму», хоча я не впевнений, чи розуміють вони до такого визначення, що вони мають на увазі» [5]. Згадує автор також і Г. Петросаняк та В. Єшкілєва.

Досліджуючи «станіславський феномен» як найпомітніше явище українського постмодернізму, Р. Харчук вкаже: «Найповніше постмодернізм втілюється у творчості чільних авторів «станіславського феномену» (Ю. Андрухович, Ю. Іздрік, Т. Прохасько, Г. Петросаняк, М. Микицей, А. Серeda, В. Єшкілєв): «посткарнавальний синдром» Ю. Андруховича, «малий апокаліпсис» Ю. Іздрика, «рекомбінативність» Т. Прохаська (за Т. Гундоровою) [85, с. 126].

Науковець обґрунтовує всі грані літератури «станіславівців» і навіть робить порівняльну характеристику з творчістю інших представників: «У постмодерній інтерпретації література перетворюється на гепенінг, карнавал, який, наприклад, був стихією поетичного угруповання «Бу-Ба-Бу». У постмодерній літературі переважає іронія, гра, а не сатира, сарказм чи гротеск. Для цієї літератури, за Ю. Іздриком, характерна нульова мова порівняно зі «стюбом» – від'ємною мовою Л. Подерв'янського чи Б. Жолдака. У ній доводиться мати справу з відвертим автобіографізмом. Якщо неомодерніст Є. Пашковський, наприклад, використовує автобіографію для того, щоб подати соціальну картину через власне бачення, своє «Я», то у «станіславівців» соціальне є тлом, на якому розгортається особиста біографія, переважно внутрішня.

Усі «станіславівці», за Ю. Іздриком, могли б повторити: «бути українським письменником: це навіть не субкультура, це – аутсайдерство», тоді як неомодерністи намагаються, щоб літературна свідомість визначала свідомість суспільну, а та у свою чергу – буття, коли, за Є. Пашковським, «надриваючись від тривоги, мусиш мовчки іти в свою безвість». Хоча постмодернізм спричинив крах модерного проекту «високої» літератури й апелює до жанрів масової – детективу, трилера, анекдоту, інтерв'ю, це ще не

означає, що постмодерна література стала масовою у прямому сенсі цього слова. Звертаючись до масових жанрів, ця література намагається говорити про складні речі доступною мовою» [85, с. 126].

Важливою для нас є розвідка Н. Лихоманової «Простір та межі Станіславського феномену (до проблеми перебігу маргінальних станів культури)». Дослідниця зосереджує нашу увагу на аспектах маргінальної природи цього феномену. У статті йдеться про маргінальність не самого феномену, а його творчої позиції та специфіки простору, що його визначає. Н. Лихоманова досліджує основні моменти трансформації маргінальності «станіславського феномену» на прикладі творчості його окремих представників.

Супутньою ознакою будь-якого продукту постмодерністського типу творчості є його маргінальність, тобто «наявність низки естетичних показників, що вказують на присутність у тексті симптомів територіальної перехідності, контекстуальної межовості або позиційної розчленованості» [53, с. 134].

Питання маргінальної природи «станіславського феномену» ширше, оскільки стосується безпосередньо проблеми перебігу маргінальних станів культури взагалі. Письменники «станіславського феномену» є представниками наряду в літературі – постмодернізму. Поняття маргінальної природи творчості актуальне для будь-якого наряду, але у постмодерністському дискурсі надзвичайно актуалізується, оскільки стає декларованою ознакою такого типу творчості. Тому Н. Лихоманова в цьому контексті досліджує питання формування та розвитку «станіславського феномену».

Саме поняття «світового літературного метакешталту постмодерністського дискурсу» як художньо-естетичної системи творчості передбачає неодмінне використання суто маргінальних жанрів: поміток, коментарів, нотаток, рецензій, дописів, чорнових варіантів тексту, а також відмінних форм його видання, різного роду авторських деталізацій та доповнень, включаючи і симптоми присутності слів або їх відсутності, зразків візуальної поезії та будь-якого типу творчості, що відбувається на межі

зіткнення художніх практик і ін. Ці та подібні елементи художньої творчості широко репрезентовані у творах представників «станіславського феномену»: Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, В. Єшкілева, О. Гуцуляка, Т. Прохаська, Г. Петросаняк та інших [53, с. 136].

Так, у передмові від імені видавця до роману «Перверзія» Ю. Андрухович вказує, що книжка є викладом матеріалів із пакету, який був переданий незнайомим іноземцем, тим самим повністю заперечуючи власну причетність до роману як автора. Матеріали ж існували у вигляді: копій документів, нотатників, аудіокасет, роздрукованих екземплярів комп'ютерних текстів, запрошень, програмок, репортажів, газетних інтерв'ю, різномовних службових депеш, шматків оповіді невідомого автора, що також представлені різними мовами, і, врешті-решт, відеокасети. Подібна подача такого переліку маргінальної творчості як завершеного тексту є слідуванням настанові варта, що, розглядаючи суб'єкт із структурної (лінгвістичної) точки зору, як не певну особу, а лише функцію, приходить до висновку про недоцільність відведення цій функції певне центральне (нарцисичне) місце. Література як форма буття мови проголошує себе літературою без письменника [53, с. 137].

Дослідниця бере за приклад твори В. Єшкілева «Воццекургія Бет» та роман Іздрика «Воцтек», як ті, що констатують факт використання маргінальних жанрів у творчості авторів «станіславського феномену». Ці тексти вона відносить до тих, які свідомо творяться у постмодерністському дискурсі. Підтвердимо цю думку цитатою: «Твором, що виступає всупереч цій загально визнаній тенденції є «Воццекургія Бет» Володимира Єшкілева, що пропонується як коментар до «внутрішньої енциклопедії» роману Іздрика «Воцтек», але не містить суто академічного літературознавчого обґрунтування художньо-естетичних засад та деталей твору, натомість являє власне творче сприйняття «чужого» тексту та інтелектуально-чуттєвий аналіз викликаних асоціацій. У контексті нашого дослідження відмітимо насамперед метаоповідальний характер тексту, який ґрунтується на системі взаємодії

літературного буття Іздрика та його роману й суб'єктивних оціночних критеріїв автора «Воццекурґії Бет» [53, с. 137].

Аналізуючи прозу Т. Прохаська, дослідниця вкаже на те, що його твори є продовженням дослідження Фуко «Народження клініки» (1963). Тексти письменника описують перебіг станів, що відбуваються на межі просторових та мовних реалій. У книзі «Інші дні святої Анни» Т. Прохасько, як зазначає науковець, представляє свої клінічні дослідження ландшафту як фіксацію станів предметів на межі їх розпаду та зникнення в момент їх переходу до безсмертя, або, як визначає він сам, «життя поруч з хворобою» на території «досвіду-відмирання».

Зауважимо, що поліваріантні інтерпретації маргіналізму безумовно включають у свій контекст і власне маргінальні філософські пошуки героїв, які, як правило, є вихідцями з маргінальних зон суспільства. Найчастіше це чужоземці, вигнанці, переселенці, знедолені, перехожі, особи, що повертаються на батьківщину, мандрівники і т. п. Принагідно зазначимо, що саме мотив подорожі, як і мотив пошуку, є наскрізним у постмодерністській літературній практиці, оскільки вміщує в собі поняття території, межі, виходу та повернення – концептів, що репрезентують постмодерністський тип мислення. У прозі Юрія Андруховича ми можемо знайти всі вищевказані нами типи маргінальних героїв.

Визначимось, що ним можна вважати будь-яку особу, що співіснує з певним контекстом ззовні, поза його внутрішніми законами, або, користуючись визначенням маргінальності за позиційним принципом [53, с. 138].

Зазначимо, що всі головні герої романів Ю. Андруховича мають одну спільність, це їх позиційна відмежованість (соціальна або географічна). Велику увагу Н. Лихоманова приділяє процесу територіалізації простору у прозі представників «станіславського феномену». Наприклад, у контексті прози Тараса Прохаська подібне обмеження простору відбувається через отримання його героєм насолоди від життя, але врешті-решт відбувається облаштування особливого типу маргінального простору.

О. Тулузакова присвятила багато своїх наукових розвідок аналізу лексики західноукраїнського мовно-літературного варіанта на матеріалі текстів сучасних авторів, об'єднаних у літературне угруповання «станіславський феномен».

Процеси актуалізації науковець розглядає на матеріалі романів Ю. Андруховича, Ю. Винничука, Ю. Іздрика, оскільки сучасні художні твори є потужним популяризатором тієї лексики, яка донедавна перебувала на периферії.

Зокрема у дослідженні [83] науковець обмежилася аналізом мови романів Ю. Андруховича «Перверзія», «Московіада», «Дванадцять обручів», «Таємниця», Ю. Винничука «Мальва Ланда», «Весняні ігри в осінніх садах» та Ю. Іздрика «Воцтек».

Дослідивши на основі текстів службові частини мови, О. Тулузакова доходить висновку, що прийменники, які наявні в текстах авторів «станіславського феномена», зафіксовані 11-томним словником української мови без обмежувальних ремарок. Таким чином, можемо вважати, що переважну більшість прийменників галицького походження адаптовано до системи літературної мови [83]. Наприклад: у романі «Таємниця» Ю. Андрухович конструкцію на означення годин з прийменником *о* і назвою самої години в прикметниковій (порядково-числівниковій) формі в місцевому відмінку: *«Я так само не розповів йому про станційну будівлю в Кисаку і як там було зимно, посередині жовтня, **о сьомій ранку**, в очікуванні наступного vlaka – до Пряшева [6, с. 363-364]»*. Так само зустрічаємо конструкції на означення підстави з прийменником *за* з орудним відмінком іменника: *«То було цілком дивне відчуття: існує якийсь підвал, якась художня майстерня на Валах, у ній час до часу збирається кілька мало кому відомих типів, щиро кажучи, не надто респектабельних, а радше аутсайдерів і фантазерів, один з них поет-бубабіст, інший перекладає Шульца, ще хтось борсається в якійсь аспірантурі, такий собі клуб за інтересами... [6, с. 301]; «Про те, як вони розпізнають своїх за таємними знаками і виживають» [6, с. 422]*.

А на лексичному рівні представники «станіславського феномену» використовують слова з певним стилістичним маркуванням. Наприклад: «У нього **робітня** нагорі, до неї підіймаєшся такими децю карколомними сходами, особливо карколомними після чаю, коли спускаєшся» [6, с. 300]; «Справді, що я тут у біса роблю кожного дня за цим столом, перед цією чистою **карткою** паперу, з цим перфектно заточеним олівцем? [36, с. 61]»; «Він [Іздрик] час до часу продавав одну зі своїх картинок, грав на віолончелі і мав досвід роблення **часопису** «Четвер», до якого писав то вірші, то оповідання з циклу «Остання війна» [6, с. 334]».

Такий високий ступінь частотності вживання вказує на втрату колориту розмовності, застарілості тощо. З огляду на це, можемо припустити, що розглянуті лексеми, які ще засвідчено з певним стилістичним маркуванням, але активно вживаються сучасними авторами, мають потужний потенціал для нейтралізації стилістичних обмежень у словниках.

Постмодернізм – це образно-стильова система, що увібрала в себе художній досвід багатьох попередніх епох. Вона відрізняється потужним розвитком інтелектуальної тенденції і є черговою ланкою в ланцюгу історії. Для української літератури постмодернізм – це передовсім художній феномен, тобто реакція на естетичні, політичні заборони, коли був жорсткий контроль з боку тоталітарних держав.

«Станіславський феномен» можна розглядати з усіх кутів світобачення сучасної української літератури. У творчості цієї організації найбільш виразно проявляються риси українського постмодерністського дискурсу.

До цієї організації входять: Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, В. Неборак, О. Ірванець, Т. Прохасько, І. Андрусак та інші творчі люди.

Характерною рисою цього явища, як називає Іздрик, є несправжність, яка виявляється в карнавальних перформансах, ігровому імітуванні. Представники «станіславського феномену» досліджують новації тем, звертають у своїх творах до Західної частини України, її жителів, використовуючи мову галичан (на рівні діалектів). Інтертекстуальний перегук між текстами представників

«станіславського феномену» займає дуже вагоме місце, поряд із серйозною іронією.

Досліджуючи прозу представників «станіславського феномену» багато літературознавців і мовознавців скажуть про те, що це явище дійсно унікальне в сучасній українській літературі, бо піднімає ряд питань, що стосуються написання і способу викладу тексту.

РОЗДІЛ 2. АВТОБІОГРАФІЗМ ЯК ОСНОВНА ОЗНАКА РОМАНУ-ІНТЕРВ'Ю «ТАЄМНИЦЯ. ЗАМІСТЬ РОМАНУ» ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

2.1. Жанровий синкретизм прози Ю. Андруховича: роман-інтерв'ю «Таємниця. Замість роману»

Присутність Ю. Андруховича в Івано-Франківську стала вагомим чинником ферментації так званого «станіславського феномену» та формування місцевої мистецької еліти.

Юрій Андрухович – культовий український письменник і поет останніх десятиріч, творчість якого дозволяє зробити припущення, що «витоки ментальності українського постмодернізму – в традиціях українського бароко, бурлескно-гравестійній поезії, народних потіхах, гучних маланках, забавах українського вертепу. Недарма Ю. Андрухович отримав титул Патріарха відомого літературного угруповання «Бу-ба-бу» (Бурлеск – Балаган – Буфонада), яке першим в українській літературі у 80-х роках ХХ ст. почало відтворювати карнавальні та буфонадні традиції» [9, с. 15]. До речі, суть естетики «бубабізму» найчіткіше викладено в есеї Ю. Андруховича «Апологія блазенади» (Дванадцять тез до себе самих), де сказано, що «бубабісти» демократичні, ліберальні, відкриті й недогматичні, карнавальні, безсмертні, релігійні, синтетичні, тобто різнобічні, урбаністи, національні, філологічні, гетеросексуальні [85, с. 129].

За відгуками критиків, Ю. Андрухович – це класичний представник постмодернізму, адже насамперед його творам властиві карнавальність, схильність до демонстративності та гротеску. Р. Харчук головним принципом письма Ю. Андруховича визначила «повтори на рівні макроструктури, наприклад фабульні збіги чи аналогічні колізії, і мікроструктури (фонетичні повтори, гра слів, примхливі рими), також із розряду поетичних» [85, с. 130].

Творчість Ю. Андруховича є досить цікавою, тому що вона розширює масштаби українського літературного процесу, ламає стереотипи і сталі

естетичні канони. На думку К. Баліної, у творах письменника є «постійне долаття суперечностей між лінійністю письма і нелінійністю мислення на абсолютно усіх вимірах – від фабули, лексики і лексичної культури до інтонації, тональності та енергетики слова» [7, с. 34].

Ю. Андрухович писав як прозу, так і поезію. Ці дві лінії його життя і творчості неможливо не поєднувати, бо саме поезія 90-х визначила і сформувала риси постмодерністської поетики автора. Саме тому «поетичний струмінь, про що б не писав митець, пробивається крізь маски і ритуальність епатажності, що дозволяє літературним критикам не без підстав називати його художній світ і природу мислення глибоко ліричними» [7, с. 35].

Постмодерністська естетика прози Ю. Андруховича характеризується синтезом «масовості» та «елітарності». У творах спостерігається моделювання різноманітних реляцій між цими двома іпостасями. Письменник використовує різноманітні техніки стимуляції сприйняття масової культури.

Дослідниця творчості Ю. Андруховича К. Баліна зазначає: «Поліфонічність мови Андруховича в тому і полягає, що в ній міцно переплелися іронія, гротеск, містика і еротика, а «преманентні забави» з мовою на тлі авантюрно-детективних іроній стають сумішшю, що спричиняють читацький успіх його творів» [7, с. 37].

Притаманна творам Андруховича і музичність. У постмодерністській грі – це своєрідна метамова, яка несе інформаційну енергетику, а у творах Андруховича – це «другий актор» [8, с. 42].

Досліджуючи іронію та самотворення ідентичности в романах Юрія Андруховича, С. Борис вкаже на те, що «юність, молодість – це час ініціації й народження ідентичности, а в прозі Андруховича вони означають ще й особливий стан творчої свідомости, яка зосереджується на безпосередній теперішності, ототожнюючи час дії і мовлення, максимально наближаючи останнє до перформативу» [16, с. 144].

Основну характеристику своїх персонажів Ю. Андрухович передає через мовленнєвий апарат героїв. Зокрема, досліджуючи мовотворчість

автобіографічних персонажів Юрія Андруховича (майже всі вони поети, тобто винахідники мови) С. Борис вкаже, що така мова «заснована на органічному для іроніка нігілізмі – потребі переосмислити, переоцінити певні цінності, традицію, наявний стан культури» [16, с. 144].

Аналізуючи прозу Ю. Андруховича, В. Шевчук скаже про три особливості. По-перше, він пише про такі сфери життя, про які мало писали, або взагалі ніхто не писав. По-друге, Андрухович вільно і розкуто володіє не лише стилістичною, а й художньою культурою, що дозволяє йому творити блискучі художні форми. По-третє, він пише про все, що відбувається навколо, описуючи це правдиво, хоч якою жорстокою вона не є [91, с. 103].

Творчість Ю. Андруховича своєрідна. Окремий стиль у ній виявити неможливо. Цьому сприяє і те, що тексти Андруховича багато науковців співвідносять з прозою М. Павича, навіть І. Котляревського. Дослідниця О. Несисюк вказує на те, що «Енеїда» І. Котляревського та «Рекреації» Ю. Андруховича сигналізували про кінець цілої епохи не тільки в літературі, але й в історії української державності.

Але, незважаючи на це, Ю. Андрухович унікальний і всі твори його неперевершені. Найбільшою мірою це стосується роману «Таємниця. Замість роману». Цей твір письменник і досі називає найголовнішим у своїй творчості.

Мемуарний роман «Таємниця. Замість роману» написаний протягом 2005-2006 років у Берліні. Багато критиків зазначають, що автор нібито сам знищив цей роман. І замість нього запропонував читачем розлоге інтерв'ю з самим собою. Автор із таким твердженням не погоджується: «Ця книга починалася як фонограма – зі звуку. Цю книжку мала написати інша людина. Хоча, ні. Цю книжку міг написати тільки я. А написав я її тому, що у тієї іншої людини не вийшло завершити почату нею іншу роботу. У зв'язку з, мабуть, дуже поважною причиною. Її просто вже немає серед живих. І після певних роздумів, я вирішив, що замість тієї книжки буде інша, власне та, яку напишу я» – розповідає автор на прес-конференції з нагоди виходу цього «роману в інтерв'ю».

Досі немає чіткого визначення жанру художнього тексту Ю. Андруховича «Таємниця». Сам автор нечітко окреслив його – «замість роману». За жанровою природою цей твір ми відносимо і називаємо романом-інтерв'ю. Деякі вчені вважають, що Андрухович відкрив цим текстом таємницю ідеального інтерв'ю. Версії ж дослідників лише розширюють жанрові межі твору, але не вносять чіткості: це й звичайний автобіографічний роман, і мемуари, і роман-інтерв'ю, життє. Д. Дроздовський сповідь Андруховича під назвою «Таємниця» називає антироманом, або й новим романом. І. Бондар-Терещенко називає його «романом перевиховання».

Назва тексту письменника повністю відповідає обставинам його творення. «Новий твір Юрія Андруховича «Таємниця» (з жанровим додатком «замість роману») постає як автобіографічний катехізис, монодрама на сім днів, спроба пригадати все, що відбулося з людиною, і вмістити це в сакральний простір із старозавітних семи днів, які були в Бога [28, с. 355]. Текст цього «замість-роману» постав із розшифрованих записів на семи дисках, які надіслав Егон Альт, дивакуватий журналіст і шанувальник літературно-художніх портретів: *«Щодня ми проговорювали по 8-10 годин і між нами був його диктофон, – пише Андрухович у передмові. – Звичайно, сказати «проговорювали» буде неточністю: говорив переважно я, а він переважно ставив запитання. При цьому ми поступово спорожнювали від одної до двох з половиною пляшок котрогось із наших улюблених брендів. Кожного з цих днів ми проживали (я повторно) певний добрячий шматок мого життя. Остаточне розуміння всього, що зі мною насправді відбувалося в усі ті роки, далекі і ближчі, приходило, як і сп'яніння, щойно наприкінці дня, увечері. А на завтра ми, просвітлені й очищені, бралися за наступний шматок. І так було протягом усіх днів за винятком сьомого. На сьомий день ми домовилися поїздити Берліном»* [6, с. 8].

Бесіда між журналістом та Ю. Андруховичем отримує жанрове визначення «замість-роману» та назву «Таємниця», перш за все стосується творчості письменника Андруховича. Вона складається із безлічі спогадів,

алюзій і цитувань різних текстів письменника. Причому, Андрухович максимально самоусувається із цього процесу, віддаючи собі скромну роль стенографіста, адже він не є ані ініціатором розмови, ані одноосібним творцем всього сказаного. Він радше той, хто пережив історію, а це відверто провокує прочитання «Таємниці» як автобіографічного тексту [59, с. 166].

У передмові до твору письменник пише: *«Зауважу на всяк випадок: усі персонажі, всі дійові особи цього твору є вигаданими, а будь-які співпадіння в іменах чи схожість у ситуаціях – випадковими. Це тільки мені, одному з її співучасників, вони можуть помилково здаватись іншими, не випадковими і не вигаданими, а страшенно близькими і справжніми, ніби це, єдино можливе життя»* [6, с. 12]. К. Родик згодом напише, що це все схоже на «жанрову колаборацію лише на перший погляд – Ю. Андрухович крок-у-крок слідує за вказівкою Р. Барта, ступаючи в браму мітотворення. Він вибудовує апокриф, власне «житіє» за всіма канонами агіографії [71, с. 103].

«Читач не може знати, чи є написане в передмові – правдою щодо трагічної, фатальної, рокової загибелі журналіста (скоріше, це літературний прийом), але подібний хід формує містичну ауру таємниці навколо твору. Роман постає як таємниця, яка з кожним запитанням стає все меншою, але так ніколи й не вичерпається, бо таємниця – це саме життя... Таємниця створення за сім днів космосу однієї людини, яка належить до кількох історичних епох, кількох систем. Юрій Андрухович прагне бути відверто ширим у своєму тексті, і, скоріше, це йому вдалося. Роман вийшов сенсаційним, це літературне явище» [28, с. 356].

Досліджуючи жанрову природу інтерв'ю, скажемо, що це один із дискримінованих жанрів української журналістики. В інтерв'ю найлегше схалтурити – тобто якщо в тебе такий стан, що ти вже більше не можеш нічого, ти завжди можеш взяти інтерв'ю. Цей момент професійної втоми є відчутним і в «Таємниці»: навіть тоді, як я не можу вигадати (сюжет), мені є багато що розповісти (інтерв'ю). Найголовнішим сюжетом прози є той, який Андрухович у «Таємниці» формулює як безперервний ланцюг «якби не» або пізнання

таємниці власної хімії: *«Мене – такого, яким я є – просто не було б, якби мій прадід одного дня не прибився до Галичини з румунської Буковини, чи з Рахова коло Центру Європи, я навіть не знаю звідки. Якби інший мій прадід не примандрував туди ж із богемських Судетів, якби його дочка у двадцяті роки не викладала німецьку мову в мазурських селах у Польщі, якби її чоловік не загинув під кінець війни під обстрілом з радянського літака, якби його син по війні не був примусово репатрійований із дозволу союзників Сталіна десь аж із Австрії, якби під час дійсної служби в червоній армії він не почав писати вірші і чомусь по-російськи, якби його дружина не була молодшою за нього саме на десять років... Усе це – настільки нерозривне, це такий взаємно зумовлений ланцюг, що досить порушити його лише в одному місці – і все, і я не виник би з усієї цієї складної й делікатної, а часом і брутальної суміші, з усієї цієї хімії»* [6, с. 407-408].

Літературознавець Д. Дроздовський порівнює «Таємницю» з переформатованою Біблією, яку написала одна гріхозна Надлюдина. «Неможливо відірватися від процесу читання, оскільки форма сповіді або психологізованого монологу – річ дуже приваблива. І хоча твір постає як запитання, хоча, як на мене, саме запитання уявного героя і виказують той факт, що все ж таки цей «замість-роман» – не скромна фіксація пережитого, а химерна гра з текстом, нарцистичне загравання із собою. Занадто вже запитання пов'язані з відповідями, занадто, ще до почутого, прилаштовуються до тексту. Або ж навпаки навмисно суперечать голосу основного наратора, і в такому протистоянні голосів відбувається зворотній процес дієгезису – наративна контамінація, злиття воєдино учасника та ініціатора інтерв'ю. Можливо, подібне можна пояснити тим, що Андрухович літературно опрацював інтерв'ю, а можливо, це містифікація» [28, с. 357].

Досліджуючи прозу письменника, скажемо, що одним із елементів гри з читачем виступає містифікація. Іронічно змальовується у творі образ містифікатора. У романі «Таємниця» вона виступає подвійною. По-перше, автор називає «Таємницю» заміником того роману, що начебто писав у

Берліні протягом 2005-2006 років і потім же ж його і знищив. По-друге, Ю. Андрухович містифікує особу журналіста, який передав диски з награними розмовами письменнику, проте, згодом потрапив у автокатастрофу. І ось письменник береться сам за розшифрування дисків із розмовами, вирішуючи, що це буде найголовніша його книга. Коли дочитуються останні сторінки роману, найменше віриться саме в реальність цієї тижневої розмови... Люди не повірили Андруховичеві що й справді був такий журналіст, якому Андрухович зв'язав свою «Таємницю», що справді були ці кілька днів інтерв'ю, що був сам роман. Це питання залишається відкритим, бо скільки людей – стільки й думок.

Автор містифікує навіть персону читача. «Його місце може зайняти містифікована фігура слухача/співрозмовника, візуалізована в площині тексту й знищена в ньому ж – за романною традицією на самому початку оповіді: *«Остання фраза звучить, як останнє напучування. Цей написаний від руки лист виявився прощальним. За кілька днів перед моїм остаточним виїздом з Берліна, себто на самому початку травня 2006 року, я випадково довідався про його загибель в автокатастрофі»* [6, с. 9].

М. Ячменьова з цього приводу скаже, що й сам феномен таємниці, який драматизує «читацьке очікування», губиться у згаданому лабіринті подій, їх безпричинності, поверховості, стає «порожнім знаком», який неможливо розкодувати [95, с. 91]. Відтак, піддається сумніву сам факт існування таємниці, що цілком може бути черговою містифікацією автора.

К. Родик вважає, що уявний інтерв'юер потрібний як дозатор настрою і публікатор сумнівів, для того, щоб читач правильно зрозумів автора. Сам же ж письменник цього не приховує, наводячи компліменти самому собі, нахвалюючи свою творчість: *« – Я намагаюся ставити тобі запитання, яких ти сам собі не поставиш. – Дякую, це дуже мило з твого боку. Ти справжній товариш. За це треба випити»* [6, с. 448].

Стосовно особи журналіста-містифікатора висловить свою думку літературознавець Н. Якубчак: «Найбільшою таємницею в розмовах довкола книжки виявилася загадкова постать німецького журналіста і його не менш

загадкова смерть. Підстав для сумнівів багато: важко повірити в те, що німецький журналіст настільки обізнаний із творчістю Андруховича, що цитує з пам'яті його твори; що він так зацікавлений у цьому українському письменникові, текстах і контекстах його життєтворчості, що бере з ним таке велике інтерв'ю. Що він, маючи на думці оприлюднити цикл автобіографічних розмов, як і годиться, по авторській смерті, помирає раніше, встигнувши передати Андруховичеві диски із записами. Історія занадто гарна, щоби бути правдивою. Та питання містифікації, здається, є тільки приводом поговорити про текст» [94].

Р. Харчук вважає, що основною появою такого роману стала смерть батька Ю. Андруховича (образ якого змальований у творі). Це зумовлено тим, що він втратив слухача номер один. Тому, вважає дослідниця, таємничий журналіст може ототожнюватися з особою вже покійного батька поета. Але далі відкидає свою думку, тому що «таємничий журналіст виконує роль провідника поета до царства мертвих, де той обов'язково має зустрітися не тільки з батьком, а й з усіма, кого любив і втратив. Прикметно, що царство мервих починається у підвалі зруйнованої американської станції радіопрослуховування у Берліні на Тойфельсберзі, тобто на Чортовій горі в околицях Чортового озера» [85, с. 143].

Але, незважаючи на це, чи був у Андруховича інтерв'юер, чи то автор сам собі співрозмовника вигдав, цей герой книги є надзвичайно важливим. Врахуйте, що за кількістю розданих інтерв'ю Андрухович може вважатися професіоналом розмовного жанру, тож має право дати свій майстер-клас, яким насправду весь цей роман-нероман і є.

Судячи з композиційної точки зору, ідеальний інтерв'юер – не той хто ставить розумні запитання. Взагалі, радше не запитує, а вчасно перепитує, а перепитуючи – апелює не до власного досвіду, а до авторських цитат: *«Зараз я тобі заперечу. Для цього я сягаю по твоїй власний, вже згадуваний текст. Він називається «Мала інтимна урбаністика». Пам'ятаєш таку? І в ній читаємо...»* [6, с. 82]. Той, спілкування з яким найбільше нагадує діалог із

самим собою, проте присутність якого рятує від моторошного відчуття самотнього самовдоволення. Ідеальний інтерв'юер і є справжньою таємницею «Таємниці».

У романі спостерігаємо відверту автобіографічність. З такою рисою твору потрібно бути обережним. Раніше романістів, які вдавалися до автобіографізму критикували, але зараз він ввійшов у літературу як звичайне явище. Сьогодні відсутні знання про інших, бо життя стало надто насиченим, перевантаженим інформацією і подіями. Тому писати митець може тільки про себе.

Автобіографія вплітається в історичний часопростір і перебирає на себе повноваження біографії цілого покоління, тобто стає «романом перевиховання» цього покоління. Прозаїк розкладає час на тактильні, зорові, звукові відчуття і запахи, упізнавані його однолітками [71, с. 103].

На думку Н. Опришко, «автобіографізм у романі Андруховича є відвертим і вмотивованим, адже автор власною персоною перебуває на сторінках свого твору. До того ж у «Таємниці» Юрій Андрухович демонструє абсолютно унікальний, комбінований варіант стосунків автора та читача, де обидва однаково спів-присутні та взаємозалежні, причому читач не просто знає про події, що їх описує автор. Він мусить бути якщо не співучасником, то принаймні симпатиком усіх тих подій: історичних і псевдоісторичних, мистецьких, літературних, культурних, політичних – всього того, чим живе Андрухович-письменник і Андрухович-герой, що він хоче й прагне відкрити у своїх розмовах із журналістом Альтом... І саме читач мусить не лише ті нюанси побачити й відчути, він, подібно до Егона Альта, мусить перейматися кожним питанням, жваво цікавитися розвитком подій, перепитувати й акцентувати увагу, навіть мати в кишенях ті речі які були, є чи можуть бути знаковими для автора» [59, с. 167].

Н. Якубчак скаже, що «наситившись досвідом вплетення автобіографії у фікційний світ, Андрухович приходить до фікційної автобіографії (фікційної не в значенні несправжньої, а в сенсі вигаданої, наративізованої, реконструйованої та сконструйованої)» [94].

Отже, повернемося до сюжетної канви твору. Автор ділиться усім, що прожив і пережив у своєму житті. Розповідає про дитинство, про навчання в школі та університеті, про своє ставлення до праці, роздуми про вітчизну і місце радянської системи, про те, що він думає з приводу неблаганної старості і смерті, про свої родинні стосунки, і, звичайно, про літературу, поезію, різних митців слова: *«Щиро кажучи, це було пекло, жах. Мені здається, дитячі й підліткові роки – це перш усього пекло. Ці дорослі недоумки з відповідно затертими в пам'яті вибраними місцями зазвичай нав'язують собі самим фальшиве уявлення про якийсь утрачений рай дитинства. Можливо, це тягнеться ще з тих середньовічних часів, коли дитинство вважалося не віком, а своєрідним станом, блаженним психічним розладом, з якого виростають. Цей стереотип не лише хибний, він абсолютно жорстокий по відношенню до самих дітей – запитайте спершу їх про ті безодні розпачу, в які вони тільки й зазирають, щогодини і щодня. Дитинство – це і є суцільна безодня, це просто катастрофа, суцільний ланцюг катастроф, найгірше, що може трапитися»* [6, с. 55-56].

Композиційно ми виділяємо сім розділів книги, які написано у хронологічному порядку. Не менш цікавими є їхні назви: «1. Мій мертвий друг Радуга Теодор. 2. Сюїта для «Jethro Tull» з оркестром. 3. Пісенька про незнищенність матерії. 4. Нічні принади лінотипісток. 5. Суддя дає пограти. 6. Господи, дай мені донести цю ложку до рота. 7. Hottentottenpotentatentantenatentatentater». Інформацію про це все збирає і досліджує таємничий німецький журналіст, який, передавши Ю. Андруховичу диски з награними розмовами, потрапив у автокатастрофу. Вигаданий журналіст ніби сім днів поспіль бере інтерв'ю у письменника. К. Родик зазначає про символічність «сімки»: «...це і сім днів Творення, і сім буддійських реінкарнацій» [71, с. 103]. Всі свої «таємниці» автор розповідає не сам собі (тому що це було б дивно), а розмовляє з читачем-апологетом, якому надає перевагу у спілкуванні. З'являється довірливий зв'язок між ними двома, який приємний і тому, і тому.

Ю. Андрухович свідомо будує композицію «Таємниці», замикаючи розгалужену систему мотивів і підтем в кільце завдяки тому, що виносить у назву розділу найнесподіваніше відкриття дитячих років свого персонажа. Остання розмова у тексті про межі реальні та фіктивні, страхи, смерть і вічність. Вона вивершує цілий ряд історій, переказаних і доповнюваних автокоментарями з інших Андруховичевих текстів [88, с. 332].

Кінцівка роману є знаковою. Назва останнього підрозділу – повна нісенітниця. Відбувається остаточне сходження розмови у підсвідоме – готовий штамп у практиці «нового роману», коли для автора тексту вже не має значення різниця між дійсністю та маренням. Автор натякає, що це не кінець розмови, а лише тимчасова пауза. Відтак, у читача залишається певна розгубленість: чи вже розкрито обіцяну таємницю, чи це той роман, який анонсував письменник, чи інтерв'ю переросте далі на щось інше, ґрунтовніше.

Жанр роману-інтерв'ю дозволяє зводити до мінімуму дистанцію між автором і читачем. Другий дізнається про всі подробиці життя письменника. Андрухович подає всі події у хронологічному порядку. Р. Харчук зазначає: «Автор розповідає про своє дитинство, шкільні й студентські роки, навчання в Літературному інституті у Москві, армію і працю в друкарні, про свої мандрівки і своїх рідних, книжки, які вразили, Бу-Ба-Бу і те, що відбувалося після нього, про Франик, Львів, Берлін, але не лише з історичної перспективи, а і з поетичної. З розказаних історій постає історія поета з Божої ласки, причетного до таємниці. Ця богемна істота присутня в «Рекреаціях», «Московіаді», «Перверзії», «Дванадцяти обручах» [85, с. 144].

Роман побудований за особливостями творення жанру інтерв'ю. Журналіст ставить запитання письменнику і той просто і легко відповідає на них. Розповідь митця має різний характер. Історії пронизливі, жахливі, сумні, але є і світлі, радісні, щирі. Твір написаний людиною, яка любить себе і любить світ навколо себе, любить людей, котрі поруч. Йому непритаманна депресія.

Р. Харчук вважає, що стиль Андруховича пояснюють «його освіченістю, європеїзмом, богемністю, ліризмом. Секрет цього письма, здається, зумовлений

не тільки віртуозною вправністю чи інтелектом, а й особливим емоційним ореолом – випроміненням любові. Цьому навчитися не можна». Любов просвічується крізь його текст, особливо розповідями про близьких людей: *«Іноді я заставав його за підвечірком в їдальні, він сидів за одним столом з кількома іншими чоловіками в піжамах, і це було жахливо дико – бачити, як він їсть за одним столом з чужими людьми, так, наче він уже пішов з дому і навіки потрапив до якоїсь іншої спільноти. Якщо чесно, мене доводила до розпачу ця його несподівана втрата себе самого. До мене дійшло, що ми вже ніколи не побоксиємо собі на дозвіллі. І не підемо удвох поплавати в озері. Або, скажімо, на стадіон – дивитися, як «Ураган» учеше по самі помідори якому-небудь «Колхозчі» з Ашхабаду. Не кажучи вже про мотогонки на вертикальній стіні або мотокрос на Вовчинецьких горах»* [6, с. 116].

Спогади автора мають зацікавити передусім тих людей, які пережили розпад СРСР. Цю епоху автор описує з повним зневіренням, розпачем і жорстокістю: *«Ну так, у цьому й полягав сенс тодішньої Совденії – максимально звузити можливості твого вибору. Змусити тебе приймати те, що дають, не вибираючи. Нас – і Ніну, й мене – звідусіль просто виставляли за двері. Система диспонувала цілим набором пасток і пасточок на нас: прописка, стаж, військова повинність, тисяча й один облік, перший відділ, другий відділ, третій шмідділ. Скидалося на те, що методи боротьби за власне Я мусять бути ще більш партизанськими, ніж це уявлялося спочатку. Тобто окопатися проти Системи можна не у заздалегідь вибраному тобою місці, а винятково там, куди вона сама тебе пожбуристь. Так ми і погодилися з думкою, що будемо жити у Франику. Ми взагалі погодилися. Ми погодилися з думкою, що відтепер доведеться все частіше погоджуватися з думкою...»* [6, с. 138-139].

Цей роман, за словами К. Хижняк, подано у «формі діалогу-автобіографії письменника, а тоталітарний дискурс представлений у ньому в специфічній моделі згадок, порівнянь, власних думок [86, с. 82].

Мова відіграє велику роль в романі. За словами Н. Хомечої, «мова є головним героєм тексту, бо вона символізує буття персонажа, вона омовлює людину в просторі й часі, вона є наскрізною метафорою дому (за Гайдеггером), що її вибудовує письменник у кожному тексті» [88, с. 332]. Письменник вдається до пояснень ситуацій та емоційних станів, які породили конкретні художні тексти, образи, метафори. «Чутливі до змін основи мови стають елементами аналізу в діалогах, тому й досягає Ю. Андрухович максимальної відвертості з читачем через використання обсценної лексики. Гра в містифікацію, пов'язана із перекладом тексту з німецької на українську мову, пояснює ту емоційну напругу персонажа, який намагається відшукати найбільш точний відповідник конкретного слова, аналогу якого не виробила інша мова» [88, с. 332].

Ненормативна лексика присутня у творі Андруховича, але не присутня. В одному з інтерв'ю сам письменник скаже: «Любов до лихослів'я часом озивається в мені – саме в такі моменти я знаходжу найпотрібнішу формулу порозуміння зі світом». Стосовно цього П. Іванишин скаже: «Наприклад, з останнього під назвою «Таємниця» (справжня таємниця, чому ці подані у вигляді інтерв'ю мемуари названо романом, але то для кандидата філологічних наук, яким за сумісництвом є шановний Андрухович, не надто важливо) можна було б зацитувати уривки, де не завжди нігілістичну думку чи часті порнографічні описи виражають понад півтори сотні матів (чомусь переважно російських) та вульгаризмів. Колись, ще у вісімдесятих, згадується у тій самій «Таємниці», непоступливий щодо режиму автор зняв за порадою редакторів драстичну для атеїстичного вуха лексему «янгол», готуючи до друку збірку віршів. Складається враження, що тепер нонконформістська спрямованість автора дещо змінюється: замість вилучати нормативні слова, він вставляє не зовсім нормативні, щоправда, не відомо чи то за наказом на диво вихованих українолюбивих редакторів, чи то за покликом власної «центрально-східно-європейської» совісті» [33].

Отож, «Таємниця» – це спогади, подані у формі інтерв'ю. Ю. Андрухович свідомо обирає таке схрещення жанрів через їхню читабельність. Така форма стала цікавою для читачів.

2.2. Провідні мотиви та образи

На думку К. Хижняк, мотиви зради та жертвності є провідними у творчості Ю. Андруховича. Саме вони допомагають правильно вибудувати ідеологічну парадигму радянської системи та відтворити ці образи у тексті, а також представити тоталітарну модель світу в творі. Письменник використовує мотиви зради й жертвності як показники абсолютного впливу держави на особистість, досліджуючи вчинки персонажів та їхню внутрішню боротьбу.

У романі мотив зради часом переплітається, а іноді і взаємозаміняється мотивом жертвності. Автор не створює образів, він наче відтворює їх, примушуючи жити та функціонувати за правилами того часу, коли тоталітаризм ще був неодмінним елементом людського буття, а зрада і жертвність – неодмінними елементами тоталітаризму. Наприклад, коли головний герой, авторське «я», розповідає про свою службу в армії, про «дідівщину», що тотально там панувала, неодноразово підкреслюється думка, що молоді хлопці, які цілком могли б бути друзями у звичайних умовах цивільного містечка, перетворювалися на справжніх катів, лише отримавши якусь подобу влади над іншими солдатами. Заохочувалася агресія відносно до рівного або того, що є нижчим за положенням. Ті ж, хто завідомо жертвував собою задля виявлення усієї недосконалості та фальші СРСР, жорстоко карали. *«Байдуже, якими засобами він (порядок. – К. Х.) досягався і на яких кривавих шмарклях тримався. Загалом це лише зайве підтвердження тому, наскільки армія взорувалася на зоні. Біс його знає, зрештою – може, й навпаки? Може, це зона в Росії завжди взорувалася на армії?»* [6, с. 180]. І радянська система заохочувала такі дії, адже, як вже зазначалося, страх – це у ній головне, бо страх веде до слухняності.

Присутній у романі і мотив диявола. Зустрічаємо його у сьомому розділі, де Андрухович із журналістом йдуть до якогось підвалу. До нього ведуть двадцять сходинок, проте Андрухович зупиняється на останній (на відміну від Енея чи Данте до царства мертвих не потрапляє). Він не бачить ні пекла, ні раю, ні чистилища, але той момент – це вічність, яка триває вісім секунд. Вона здається безконечною, але головне в ній те, що згадувати за цю вічність, всі спогади – як приємні, так і не дуже: « ...*Чуєш, ти? Два! Ну, чого ти спинився? Ще тільки крок і – все, спалах! Зроби ще один крок, чуєш, ти?!*» [6, с. 474].

У романі ми досить чітко уявляємо образ журналіста, який веде розмову з письменником. В одному інтерв'ю Ю. Андрухович дає свою оцінку Егону Альту (журналісту): «...не завжди і не в усьому він такий уже й обізнаний. Часом мені доводилося дослівно розжовувати йому найелементарніші речі. У чому він справді обізнаний – то це в моїх текстах, але виключно тих, що виходили німецькою й англійською мовами. Не сумніваюся, що він і справді перечитував їх принаймні по кілька разів і обов'язково з олівцем у руках» [78]. А ось у романі Ю. Андрухович дає таку характеристику журналісту: «*Насправді ж Егон Альт виявився цілком притомним, прагматичним і не без іронічної дистанції чолов'ягою, моїм, як він слушно писав, однолітком і вельми стріляним горобцем. Уже на початку нашого знайомства ми легко перейшли «на ти», після третього ж бренді з'ясувалося, що наші з ним улюблені напої знаходились би приблизно в тих самих і сусідніх з ними клітинах періодичної алкогольної системи, якщо б така існувала*» [6, с. 7]. Він став другом для письменника, бо розмовляли вони про все. Згадували інститут, кохання, перший сексуальний досвід, армію, перші поетичні спроби. Не оминули знайомство зі знаковими в житті Андруховича людьми та історію з «Бу-Ба-Бу».

Присутній у романі і образ поета. Багато вчених вважають, що саме він є основним образом у творчості Ю. Андруховича, бо передає його внутрішню суть. Ось як про це сказано у творі: «– *У такому разі – про вірші. Ти писав їх і далі? – Фактично ні. Зміна ландшафту виявилася попервах паралізуючою. Однак я й далі жив з таємною думкою, що я поет. Записування віршів,*

зрештою, ніколи не є вирішальним. Важливіше їх прожити. До того ж я томився в передчутті і, напевно, через те тримав коло себе свій зошит – завжди на відстані витягнутої руки» [6, с. 100-101]; «Поезія – це завше неповторність. Жартую, звісно. Просто від усього того я зненацька усвідомив, що хочу записувати свої внутрішні стани у відмінний від звичайного мовлення спосіб, тобто поетично. Зараз мені важко реконструювати в усій повноті ефект від того старанно прихованого особистого відкриття. Однак я ще й досі пам'ятаю, що домінувала радість – було так, наче я раптом знайшов себе. Крім того, забивало дух від свободи – я міг писати що завгодно, позаяк усе одно не збирався цього не тільки публікувати, але й будь-кому на світі показувати. Восени я почав писати до невеличкого нотатника, котрий було заховано в надійному місці, таким чином я наче здобув ще одне життя – таємне і головне. Отже, поезія стала для мене закритим від усіх інших притулком, в якому й відбувалося це головне таємне життя. Російське слово убежище (тільки не переплутай його з російським же убище) тут як ніколи доречно – саме так, від утікати, це була справжнісінька втеча – на свободу. Українське сховок теж до якоїсь міри підходить, особливо в сенсі тієї ж таки свободи, матеріалізованої в переховуваному нотатнику. Як і в тому, що я ховав не лише нотатник, а й самого себе» [6, с. 68].

Р. Харчук у книзі «Сучасна українська проза. Постмодерний період» досліджує творчість Ю. Андруховича. «Таємницю» дослідниця зіставляє з романом С. Процюка «Жертвопринесення». За основу бере образ поета і його суспільну роль. Два твори є автобіографічними, але С. Процюк намагається уникнути автобіографічності. «Образ українського поета, який намагається пристосуватися до ринкових умов, звичайно, певною мірою є й автобіографічним» [85, с. 145]. Незважаючи на це, «Жертвопринесення», на відміну від «Таємниці», – це трагічна, депресивна історія, бо і любов, і поезія зазнають поразки. Дослідниця робить висновок: «Якщо Ю. Андрухович стверджує, що насправді на світі існують не нещасні, а щасливі поети, то С. Процюк, подаючи на сторінках роману історію поезії через призму реальних

нешасливих доль окремих поетів, шукає можливості для існування задоволеного собою і життям поета» [85, с. 146]. Отже, поет у романі С. Процюка приносить себе у жертву бездушному суспільству і він занадто любить гроші. А ось поет у Андруховича не є власником. «Хай йому подобаються красуні з довгими ногами, хай він навіть заздрить власникам особняків, але якимось так несистематично: позаздрив – і забув. Поет, за Ю. Андруховичем, взагалі не може опинитися у шкурі власника. Адже у життєвій лотереї він витягає щасливіший білет. Може, Ю. Андрухович натякає на те, що поет є деміургом, якому, на відміну від буржуа чи олігарха, належить увесь світ – видимий і невидимий, підземний і надхмарний, а може, про таємницю, яка стосується всіх нас. Свідком цієї таємниці є маленький хлопчик, який їде разом із батьками у потязі до Праги. В купе багато сонця, їм добре разом. Так виглядає щастя. А смерті не існує» [85, с. 147].

Для нашого дослідження важливою є наукова розвідка А. Галича «Асоціонічний світ романів Юрія Андруховича». Вся стаття науковця ґрунтується на двох романах Ю. Андруховича, а саме «Дванадцять обручів» і «Таємниця». Автор пише про розрив у цих творах постмодернізму з наявними в літературі традиціями, які притаманні класичній спадщині минулих століть. Говорячи про наявність у цих романах асоціонізмів, А. Галич зазначає, що вони «розкривають необмежені можливості художнього слова, гнучкість його образної будови, здатність творити нові смисли, а часом просто гратися у слова. Постмодерне бачення світу письменником дозволяє цим тропам набувати ознак абсурдності, іронічності, сатиричності – тобто зниження їхньої естетичної складової» [20, с. 54].

Досліджуючи асоціоніми в романі «Таємниця», А. Галич вказує на те, що їх використано майже 70, проте найчастіше зустрічається асоціонізм *Система* [20, с. 49]. Звичайно, що він пов'язаний із радянською політичною системою, яка призводила до занепаду країну. Такий асоціонізм з'являється ще на початку твору, де Андрухович розповідає про свої початкові 80-ті роки. Для письменника в той час така система здавалась вічною: «Передусім існувала

система, тобто навіть не система, а ціла тобі Система, яка навесні 1982-го здавалася вічною. Отже, я мусив прийняти як сувору даність те, що на поверхні мене не буде. Я не зможу публікувати своїх текстів, тому що вони абсолютно не влаштують Систему. Звісно, я можу почати писання під Систему, але це неприпустимо. Я ненавидів офіційну українську літературу тих днів і за жодних обставин не хотів ставати її черговою інтегральною частинкою» [6, с. 137].

Вже наприкінці 80-тих минулого століття Андрухович починає сумніватись, чи справді ця Система така міцна і сильна, як була до цього. Тогочасні мітинги, маніфестація, які відбувалися в Москві (а письменник тоді якраз навчався у Літературному інституті) призвели до падіння радянської влади: *«Саме в Москві як ніде відчувалося, що Система справді неминуче йде до кінця. Їхні мітинги завжди збирали від 100 до 300 тисяч народу, а стільки самвидаву й альтернативи ти б не побачив більше ніде на світі. І за це Москву не можна було не любити. Знаєш, востаннє я потрапив на єльцинський мітинг десь так у червні 91-го, ми були з Мартою, на Красній площі. Досі не знаю, як це сталося, що саме там – переважно влада не підпускала мітинги аж так близько до себе. Хоч Єльцин, здається, на той момент і став президентом, паралельним президентом, себто також владою, але владою без війська і міліції» [6, с. 309].*

Я. Поліщук вважає, що «історія звільнення Андруховичего героя од влади Системи досить повчальна. Сам він, пригадуючи минуле прагне вибудувати з окремих вражень та спостережень ланцюжок послідовної концепції. Від дитячих спогадів Праги через відкривання Львова та рідного Івана-Франківська (Франика) герой приходить до пізнання європейських міст, зокрема Берліна, який становить зовнішнє сюжетне тло» [67, с. 36].

Поряд із асоціонімом Система автор вживає тропи Державна Таємниця та Прекрасна Катастрофа. Стосовно першого, то існувала низка заборон, кожна з яких містила в собі державну таємницю, яку, в свою чергу, забезпечувала ціла система цензури. «Ю. Андрухович у романі «Таємниця»

згадує, як наприкінці існування радянської держави Система була розхитана до такого стану, що цензор не змінив у цьому творі жодного слова, але викинув цензорський шрифт як згадку про донедавна могутню Державну Таємницю [20, с. 52]: *«Так ці тексти проциркулювали туснею кілька років. Але кілька дуже динамічних років – перестройка і все таке інше. Ну, ти знаєш. Тобто я й незчувся, як улітку 89-го їх виявилось можливим надрукувати – чомусь у харківському журналі «Прапор». Я дуже тішився тою публікацією. Тим більше, що в моїх текстах абсолютно нічого не було змінено. От як далеко ми вже на той момент зайшли у нашої демократичній вседозволеності! Цензор не втрутився, уявляєш?! За винятком єдиного разу: він зняв з тексту про цензора цензорський шифр. З чого випливає, що це була найостанніша з останніх Державна Таємниця, яку не вільно розголошувати навіть за умов найрозпerezанішої гласності»* [6, с. 217].

У «Таємниці» зустрічається асоціонім *Якати Тияка*, утворений поєднанням двох слів за принципом паліндрома: *«І так ми їдемо хвилин десять – шум у вухах, іскри в очах, крик і шал, ти розумієш. «Ось яка ти, – повторюється в мені, – ось ти яка, ось яка ти, ось ти яка!»*. Це стало її іменем – *Якати Тияка*. Не знаю, навіщо я про це розповів» [6, с. 67]. Асоціонім *Якати Тияка* має прямий стосунок до асоціоніма *Невідома*: обидва вказують на особу жінки, яку бачив герой, але про яку не знав нічого, навіть імені: *«У рок-н-ролі я страшенно любив мінор – мені здавалося, всі ці пісні про мене, про мою самоту. Можна сказати, що я жив з роллінгівською «Angie» всередині. Я любив уявляти, як безмежно довго танцюю під неї так званий медляк. Звісно, максимально близько притискаючи до себе якусь Невідому з перламутровим волоссям»* [6, с. 59].

На нашу думку, у творі подаються більше колективні образи, аніж індивідуальні. Про другі маємо право говорити тоді, коли письменник згадує конкретного митця, чи просту людину. А ось колективні образи цікаві за своєю суттю. Одним із таких образів виступає образ радянської армії (зокрема і армійців). Великий пласт твору присвячений темі армії, яка раніше була

заборонена. Ну як заборонена, про неї можна було писати, але тільки все хороше. Але відвертість і правда Ю. Андруховича вражає. Він реально відтворює все те, що переживав молодий чоловік в армії. І ось на власному досвіді підтвердив факти: *«У лісі, де ми служили, зберігалося повно військової техніки, будівельної й саперної. Ми навіть носили інженерні емблеми на чорних петлицях. Я навіть мусив спороти геть свої червоні, піхотні. І пришити чорні. Хоч насправді ми таки були піхотою. Наша піхотність полягала в тому, що ми тупо займались одним і тим же – пильнували зі зброєю в руках усе те мертвоє залізо. Ми були сторожовими псами. Це така до смішного маленька військова частина, з якихось лише тридцяти бійців. Ну гаразд, тридцяти п'яти. Два відділення піхоти, котрі через день змінювали одне одного на варті – це були ми. Крім нас, піхоти, була мазута. Тобто всякі там шоферюги, техніки, ремонтники. Це вони називали нас сторожовими собаками»* [6, с. 184-185].

Досліджуючи поняття «смерті автора» та «воскресіння автора», Н. Опришко дійде висновку, що «Таємниця» не вкладається в традиційну для постмодернізму концепцію «смерті автора», запропоновану Р. Бартом. «...письменник Андрухович відбирає для свого тексту інтертекстуальні фрагменти, проте всі вони (або, принаймні, більша їх частина) були написані самим Андруховичем. За подібних умов потрібен вагомий критерій, що міг би виправдати підбір тих чи інших інтертекстуальних вкраплень, і таким критерієм стає любовно-еротичний дискурс. Дійсно, тільки по-справжньому близькі авторові речі, які «відгукуються» на емоційно-чуттєвому рівні, можуть бути задіяними у творенні нового тексту. Відтак любов як винятково осмотичне середовище одночасно перетворюється й на мембрану, що, забезпечуючи дифузію різних інтертекстів, керує процесом романного осмосу в «Таємниці». З одного боку, це цілком логічно, адже разом із розгортанням Роланом Бартом концепції насолоди/задоволення від тексту у фокус авторів-постмодерністів потрапляє не просто любовна історія, а сам процес творення любовного романного дискурсу, що сприймається тотожністю еротичного відчуття. З іншого ж повернення в текст автора-творця дистанціює роман «Таємниця» від

європейського постмодернізму та деконструктивізму, підкреслюючи національну специфіку української літератури взагалі та літературного доробку Андруховича зокрема, дозволяючи, в тому числі, й необмежений пошук нових текстових форм і жанрів» [59, с. 165].

У романі присутня інтертекстуальність, як одна з рис постмодернізму. За словами Н. Опришко, інтертекстуальна природа роману розкривається в українського автора саме шляхом кореляції феноменів «смерті автора» та «воскресіння автора» як головної таємниці романного мислення. «В тексті Юрія Андруховича це проявляється на рівні гри із собою в той же спосіб, в який автоматифікації презентують постмодерністську гру із читачем. Це можуть бути згадки про конкретні вже написані Андруховичем речі, як, наприклад, називання Егоном Альтом його творів у контексті розмови. Час від часу авто-інтертексти зринають у вигляді алюзій, рідше і в основному вустами Егона Альта (поціновувача та знавця творчості Андруховича) в текст «замість-роману» введено прямі цитати, які подаються, втім, без лапок і не завжди із авторськими коментарями, тобто розраховані на впізнання, перш за все, добре підготовленим читачем. Хоч і самоцитування та тяжіння до автобіографізму стають інструментами повернення автора в текст роману, воскресіння романного суб'єкта, всі вони (або принаймні більша їх частина) носять характер типової для постмодернізму гри-містифікації, в якій реанімований суб'єкт цілком може виявитися суб'єктом фіктивним, автобіографізм – удаваним, навіть самоцитування – інтенціонально неточним. Як бачимо, містифікуючи ситуацію створення «замість-роману», український постмодерніст не просто іронізує з приводу традиційного постулату про «смерть автора» та про автора як функцію тексту, а заперечує їх: цитуючи себе самотійно чи вустами свого романного співрозмовника Альта, Андрухович демонструє, що автор аж ніяк не помер, більш того, він цілком володіє власними текстами та власною біографією» [59, с. 167].

Літературознавець Д. Дроздовський залише своє враження про роман: «Так, роман апріорно – це розбурхане море уяви, потрощеного, розбитого на

багато голосів «Я», що постає як мультиплікатор масової культури, медіа, історії, суб'єктивного мікронаративу. У будь-якому разі роман «Таємниця» засвідчив низку нових для української літератури тенденцій. Це роман, який, як не дивно для нової української літератури, таки вписано в історичну геосинкліналь традиції. Вулканічні виверження вміщують у собі згадування текстів та імен української літератури (Є. Маланюк, Л. Костенко), що свідчить про перебування наративного «Я» в тілі української культури, це не гіперпростір, не гіперреальність, а система, в якій прописано операційні алгоритми «правди і нічого, крім правди» [28].

За своїми літературними вподобання Ю. Андрухович – поет і прозаїк, есеїст і перекладач. Ось це його найголовніші грані творчості. Ю. Андрухович творив у той час, коли риси постмодернізму почали проникати в українську культуру. І вже тоді письменник заявляв, що це не митці творили щось у цій культурі, а вона творила їх.

Основну сюжетну канву твору «Таємниця» становлять опрацьовані Юрієм Андруховичем записи семиденного інтерв'ю, яке взяв у нього загадковий німецький журналіст Егон Альт. Він їх взяв – і таємничо загинув через кілька днів у безглуздій автокатастрофі. Сюжет розгортається в Берліні навколо двох – журналіста Егона Альта та письменника Юрія Андруховича. Чи то пак навколо одного – лише Юрія Андруховича, бо Егон Альт з'являється в книзі нечасто й опосередковано – лише у вигляді своїх запитань. Ю. Андрухович відверто і з болем описав все, що пережив у своєму житті. Це були як радісні, так і сумні події, які натурально і глибоко йому заболіли.

Ю. Андрухович у книзі «Таємниця» вплив власну автобіографію у історичний часопростір, створивши «роман перевиховання» (І. Бондар-Терещенко) [15, с. 6] цілого покоління. Автор у «Таємниці» презентує власне розуміння того, яким йому бачиться сучасний роман.

«Цей роман-інтерв'ю – ментальна мапа часу, двох епох, режимів, світоглядів. Це зображення того, що за одним життям ховаються тисячі цікаво прожитих днів. Згадано у творі лише найяскравіше, а більшість відомостей про

історію повсякдення – під айсбергом тексту, і цю історію можна реконструювати, якщо вдається до психолінгвістичного аналізу. Але я би звернув увагу на те, що цей роман має неперевершену здатність формувати навколо себе, збирати і змушувати переживати кожен оповідану мить. А це вже багато про що говорить...» [28].

Ця книга – не просто історія життя Андруховича-людини, це історія хвороби епохи пізнього совка, історія життя цілого організму, який випорожняється віршами, відригує армією, дихає свободою і потіє страхами. Цей організм проростає щупальцями у гуртожитках, кнайпах, таємних помешканнях і літературних зборах, при цьому, встигаючи підтримувати внутрішню комунікацію за допомогою таємної переписки, і Андрухович є навіть не серцем, чи «правою рукою» його, а лише одною, як правило незначною, частиною. Ми бачимо автора в його минулому таким, як він насправді був, справжнім. І у правдивість тексту зовсім не тяжко повірити.

В Андруховича романна таємниця твориться через автопрезентацію, стратегію цілком характерну для письменника, котрий пише текст про самого себе. У романі актуальності набуває саме автоінтерстекстуальність, тобто цитування власних текстів, прозових, поетичних або публіцистичних.

Отже, письменник містифікує власну біографію, перетворюючи історію свого життя, начебто за задумом загиблого друга і журналіста Егона Альта, на книгу.

РОЗДІЛ 3

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ АСПЕКТИ ПОСТМОДЕРНОЇ ПРОЗИ

ЮРКА ІЗДРИКА

3.1. Новела «Острів КРК» як історія сновидінь

Юрій Романович Іздрик (так повністю звати письменника) – український постмодерний письменник, якого знають усі літератори нової генерації. В українській літературі з 90-х років ХХ століття.

Автор пише в автобіографії, опублікованій у журналі «Четвер»: «Іздрик (Дерибас) Юрко – це я... За часом народження – Шістдесятник. За місцем народження – хімік. За переконаннями – гігієніст. Вічний дилетант. Займаюся музикою, літературою, візуальним мистецтвом. У характері – парадоксальне поєднання демонстративності... і патологічної інтровертності. Мутант. Герой Чорнобильської битви».

Ю. Іздрик належить до «станіславівського феномену», сенс якого, на його думку, полягає у стихійному прагненні учасників групи увібрати в себе всю культуру останніх ста років, зачинені досі двері до якої раптом відчинилися. Як і Ю. Андрухович, він починав з віршів, але згодом перейшов виключно на прозу. Коли з'явилися друком перші його твори, дехто з критиків вважав, наче Іздрик – це фікція, псевдонім Ю. Андруховича. У всіх творах Ю. Іздрика можна знаходити алюзії й ремінісценції з Ю. Андруховича, а останній вірш з поетичного циклу «Станіслав і 11 його визволителів» називається «Юрій» [85, с. 155].

Український поет А. Бондар так характеризує письменника: «Іздрик – це Набоков, поранений стрілою галицького декадансу, це Селінджер в умовах поміркованого континентального клімату, це подобрілий Селін... Насправді Іздрик – це хворий ангел, що воплотився в жиловому чоловічому тілі. Він малює ангелів і грає на фортепіано, він уникає спілкування і живе у власних фантазіях» [12].

«Сам же ж автор говорить про те, що його тексти – це меседжі, певні послання себе й інших» [55, с. 38]. Р. Харчук додає: «У кожному своєму творі він досліджує власні вельми нестандартні рефлексії й переживання, без страху оголюючись перед публікою, притягуючи читачів своєю неординарністю» [85, с. 156].

Зрозуміти тексти Іздрика може не кожен читач. Така людина повинна бути інтелектуально багатою, емоційною та чуттєвою. Його твори про себе і про людей, які їх читають, просто потрібно це відчувати дуже глибоко. О. Маленко пише, що Іздрик про складні речі і поняття пише просто, але потрібно зрозуміти ці послання [55, с. 39].

Я. Голобородько говорить про те, що Іздрик канонічний автор, але не канонізований. Він пише приховану інтелектуальну прозу, а версійність і взаємозамінність текстуальних реалій – одна з його естетичних «фішок» [21, с. 102].

Ми досліджували всі тексти, які представлені у книзі «3:1». У ній зібрано три твори Ю. Іздрика – повість «Острів КРК» та романи «Воцтек» і «Подвійний Леон», – їх об'єднує неповторний стиль автора. Ці тексти схожі на інтелектуальну гру, просякнуті найрізноманітнішими й найнеочікуванішими настроями героїв, їхніми одкровеннями та неприкритим цинізмом, їхніми страхами та бажаннями, стражданнями та любов'ю.

Іздрик – один із творців «Станіславського феномену» – самобутнього мистецького об'єднання, що наприкінці минулого століття згуртувало багатьох івано-франківських письменників і художників (Ю. Андруховича, В. Єшкілева, Г. Петросаняк, М. Микицей, Я. Довгана та ін.). Окрім цього, Іздрик – це сучасний письменник, музикант, художник, автор і редактор часопису «Четвер». Як зазначає митець, «(...) в мені троє граються під однією ковдрою: музикант, художник і літератор. Літератор постійно перетягує ковдру на себе, але ті двоє теж не замерзають» [43, с. 97]. Г. Косарева стверджує, що творчість Ю. Іздрика – це «своєрідне поєднання вербальних і візуальних практик» [45, с. 120].

Постать письменника однозначно позиціонується із постмодернізмом. Існують різnorідні думки стосовно такої прози в сучасній українській літературі. «Постмодернізм як сучасний мистецький напрям заперечує відмінності між елітарним і масовим, стирає межі між «справжньою» та «комерційною» культурою. Він уперше визнав масову культуру, вдало поєднавши з елітарною» [49, с. 166].

Новелу «Острів КРК» Ю. Іздрика видали у 1998 році. Передмову до книги «3:1» написав Юрій Андрухович, який зазначає: «...я досі заздрю авторові за *«Острів»* [36, с. 5]. Письменника вабить і питання, який твір кращий: «Острів КРК» чи «Воццек». Проте він вказує, що перший кращий *«завдяки щасливій формальній стислості і настільки позірній необов'язковості, вгадуватися за якою могла винятково і лишень екстремальна й однозначна обов'язковість»* [36, с. 5]. Ця цитата може навіть стати певним правилом розуміння постмодернізму як сучасного напрямку у літературознавстві.

Варто звернути увагу на назву новели. Острів КРК реально існує (інша назва Кирк). Він розташований у північній частині Хорватії, біля далматинського узбережжя в затоці Кварнер.

В описі книги вказано, що «Острів КРК» – повість «про кохання як порятунок і свободу як прокляття». Можна сказати, що лейтмотивом цієї новели є тема кохання. Та потрібно відчувати глибше – це невзаємне кохання, певною мірою, трагічне. Оспівується воно чоловіком, а це зовсім інший ракурс опису кохання, аніж жінкою. Ю. Іздрик показує всі муки чоловіка, його відчай і страх втратити кохану. Письменник у новелі трактує кохання, як біль і щастя. І воно поєднується в одній людині.

Головний герой до безтями закоханий у жінку. Вона йому снилася щоденно, за нею він виплакував останні сльози: *«Лежав долілиць майже без руху, аж за якийсь час стало помітно, що він плаче, спазми душили йому горло, і він почав голосно схлипувати, кумедно здригаючись, чути було якісь слова, що промовляв їх поміж риданнями»* [36, с. 19].

Інтертекстуальний перегук між текстами сучасних письменників – доволі поширене явище. Він відображає безперервний процес взаємодії текстів та світоглядів у широкому контексті світової культури. Часто реалізується як включення до тексту або цілих інших текстів, або їх фрагментів у вигляді цитат, алюзій і ремінісценцій, або навіть інших мовних вкраплень, що контрастують за стилем із текстом-реципієнтом. Ю. Андрухович сприймає цю ситуацію доволі песимістично: «Забрела (запала) література в головних своїх тенденціях у ситуацію занепаду, «паразитування», суцільного цитування і творчого безсилля» [27, с. 12].

Зокрема «взаємообміни» Ю. Андруховича та Ю. Іздрика, коли імена персонажів «взаємоперетікають» у текстах письменників, а за діючими персонажами вгадуються самі автори. Наприклад, є співвіднесеність із новелою «Острів КРК». Пепа, герой «Дванадцяти обручів» Ю. Андруховича, спочатку з'явився у «Воццеку», згодом в «Острові КРК» Ю. Іздрика. Між названими авторами цей стилістичний «пінпонг» зумовлений, певною мірою, приналежністю до «станіславського феномену», представники якого відзначаються певною взаємопов'язаністю у специфіці стилетворення.

І. Дегтярьова говорить, що «внутрішня енциклопедія» кожного твору Іздрика визначає важливі для автора культурні координати, онтологічні цінності. Засобами інтертексту письменник виявляє свої думки, спогади, показує, хто і який естетичний вплив справив на формування його світогляду, мистецької свідомості (напр., М. Булгаков, В. Набоков, Х. Кортасар, Х. Борхес, Е. Хемінгуей, Дж. Селінджер, Ю. Андрухович та ін.) [27, с. 14]. До них Іздрик апелює у своїх текстах: *«Все, про що б ти з радістю хотів забути, про що вже майже забув, все воно з тобою. Візьми мене на своє свято, татусю Хеме»* [36, с. 29] – натяк на роман Е. Хемінгуея «Свято, що завжди з тобою».

Панівним настроєм повісті «Острів КРК» є кохання та переживання від його втрати, тому не випадково з'являються цитати з поезії Ю. Андруховича «Любовний хід по вулиці Радянській» та алюзії на роман М. Булгакова «Майстер і Маргарита». Останні реалізуються через символічно-іронічні імена

героїв – *Патріарх* і *Прокуратор* («був навіть **Прокуратор** з бляшанкою віденського пива»; «...я знов опинився в задушливій атмосфері **Прокураторового** дійства») [36, с. 10; 15]. На особливу увагу тут заслуговує також образ *Воланда*, який набуває статусу аксіологічного мовного знака – про це свідчить його написання з малої літери: «Смутний юний демон, майже **воланд**, у котрого, як і годиться, одне око зелене і божевільне, а інше – порожнє і зовсім мертво (далі – по всіх кутках сидів самотній **воланд** і мертво око його було мов живе, а те живе горіло смутком і тугою нетутешньою [36, с. 15-16].

І. Дегтярьова зазначає, що Іздрикова інтертекстуальність виходить за межі власне літератури: він любить використовувати кінематографічні назви, образи, сцени з фільмів. В автокоментарі до «Острова...» автор наголошує на суто мовній природі свого цитування, говорячи, що цитує він не фільми які подобаються, а назви, які подобаються. Так, впізнаваними є назви фільмів Б. Фосса «All that jazz» («Хрущ був за сценою, коли почався весь той джаз» [36, с. 9]; І. Бергмана «Viskningar och гор» (знятий за мотивами новели Х. Кортасара «Бабине літо»; «Las babas del Diablo» – дослівний переклад «Слина диявола») «піднімалися...шепотіння і крики» [36, с. 20].

Отже, інтертекстуальність – наскрізна текстотворча домінанта індивідуального стилю Ю. Іздрика, яка об'єднує його тексти. Кожна цитована фраза, слово, назва набувають нового звучання і змісту.

Однією з ознак постмодерністського тексту є поняття надмірності. Основна функція, яку виконує надмірність – це перенасиченість тексту певною сумою елементів, що несуть одну й ту ж інформацію. Надмірні елементи не варто розглядати, як непотрібні або зайві. У потоці мовлення надмірність допомагає виділити головне, концентрує увагу на власне інформації [41, с. 141].

Іздрік-письменник співпрацює з Іздриком-художником. Наприклад, у «Острові КРК» він супроводжує свій дивний синонімічний ряд малюнками, графікою, ескізами. Н. Тишківська характеризує прозу Ю. Іздрика, як таку, що суттєво вирізняється з-поміж творчого доробку інших представників

постмодерністського напрямку насамперед саме завдяки комплексу мовновиражальних засобів, серед яких графічний аспект текстотворення є засобом не тільки мовної експресії, але й ексклюзивним способом створення художнього тексту [79, с. 322].

Ю. Іздрик доволі часто вклинає в канву твору слова, фрази, а то й цілі тексти іноземною мовою – англійською, німецькою, польською, рідше російською, як правило, без перекладів чи коментарів, за винятком хіба що творів «Подвійний Леон» та «Острів Крк». Тобто, подаючи текст іноземною мовою, автор ніби випробовує читача, визначає рівень його ерудиції, дразнить і, ймовірно, спонукає до самовдосконалення.

Отже, шляхом аналізу новели «Острів КРК» Юрія Іздрика ми виявили характерні ознаки постмодернізму, які виявляються у вимірах інтертекстуальності, надмірності та графіки, що надають творові цілісного та емоційно-чуттєвого зображення.

3.2. Абсурдизм як вияв авторської свідомості в романі «Воццек»

Важливим етапом у житті Іздрика стало видання роману «Воццек» (1996-1997). І досі вважають, що йому присвячено найґрунтовнішу статтю М. Павлишина під заголовком «Воццек» Іздрика [61]. Головною в ній є теза: «Воццек – це елегантний, суверенний портрет постмодернізму, мальований зсередини автором, який віртуозно володіє його стилем мислення й мовлення» [61, с. 102].

Назва роману відбиває ім'я головного героя. За М. Павлишином, він виявляється четвертий за рахунком. «Йому передували: Йоган Христіян Войцек, який у 1812 р. убив з ревнощів свою коханку у місті Ляйпцігу, другим «Войцеком» став драматичний фрагмент німецького письменника, лікаря і публіциста Георга Бюхнера (1813-1836), який пропав і був віднайдений аж у 1878 р. У 1913 р. фрагмент уперше було поставлено на сцені в Мюнхені. У 1914 р. сюжет «Воццека», але вже у формі опери, почав втілювати австрійський

композитор, прибічник атональної музики Альбан Берг (1885-1935). З огляду на незвичність звучання прем'єра опери, що відбулася в Берліні у 1925 р., викликала гострі суперечки. У Празі наступного року на вимоги поліції оперу було знято з репертуару після того, як обурені нею слухачі влаштували масові заворушення» [85, с. 158]. Таким чином, Іздрик цитати і алюзіями втягує читача у приховані тексти, про які реципієнт навіть не здогадується. Він накладає шаблон існування європейського Воццека на українські реалії, але змінює трагічну кінцівку. Чоловік відпускає жінку, нічого не роблячи для того, щоб врятувати їхні стосунки.

Основною ознакою роману «Воцтек» є пародіювання. Ми вже писали про те, що це прийом постмодернізму. У романі зустрічаємо пародіювання на стиль Андруховича (бо він є прототипом Любанського), а саме ампліфікація, – його улюблений прийом: *«Любанський згадав би про саяво і морок, тіло і дух, про кір і про бух, про хліб і вино, покуту й вину, про «так» і про «ні», про інь і про янь, про тінь і про день, про ніч і про меч, про ще багато дечого, про цвіт і про тлін, про мед і полин, про простір і час, про кожного з нас, про вежі й вузів, божків і бомжів, про сон й забуття, буття й небуття, про пекло і рай, про рейв і про драйв, про кайф і облом, про велике в малому, про тишу і спів, про милість і гнів, про море і твердь, про мокре й сухе, про ерос і смерть, про те і про се, про плач і про сміх, про святість і гріх, скоромне й пісне, просторе й тісне, про джаз і про рок, на те він і пророк»* [36, с. 132]. З наведеної цитати видно, що важливу роль виконує антитеза і гра слів. Для прикладу наведемо подібну гру у словах на прикладі роману Юрія Іздрика «Воцтек»: *«Ворогів у мене не так вже й багато. Принаймні їх можна перелічити на пальцях руки. Якщо мати так багато пальців і так багато рук. Отож ворогів у мене рівно 32. Пом'янемо їх поіменно: А., Б., В., Г., Д., Е., Є., Ж., З., И., І., Ї., К., Л., М., Н., О., П., Р., С., Т., У., Ф., Х., Ц., Ч., Ш., Щ., Ю., Я., Ї. Або так: «а», «б», «в», «г», «д», «е», «є», «ж», «з», «и», «і», «ї», «й», «к», «л», «м», «н», «о», «п», «р», «с», «т», «у», «ф», «х», «ц», «ч», «ш», «щ», «ю», «я», «ь». Навіть поодинці вони становлять грізну силу. А разом вони просто непереможні. Або так: «Н., Е.,*

П., Е., Р., Е., М., О., Ж., Н., І». Або врешті так: «н», «е», «п», «е», «р», «е», «м», «о», «ж», «н», «і» [36, с. 130-131].

Р. Харчук говорить про мовний автоматизм, який практично не зауважується автором. Зокрема, коли автор говорить про внутрішній біль, то він послуговується ремінісценцією з Т. Шевченка: *«Сховати обличчя в долонях чи взяти голову у руки (дивуючись, чому не йде апостол)»* [36, с. 37].

Композицію роману молодий польський літературознавець А. Ельгарт називає «внутрішньою розмовою із зв'язаною шнурком свідомості героя» [29, с. 41]. Композиційно «Воцтек» складається з двох частин – «Ніч» і «День». Виходячи з самої назви розділів, вони один одному суперечать. Як такого сюжету там немає, особливо лінійного, є деякі штрихи, але вони не йдуть послідовно, чи навіть паралельно, подаються ретроспективно, частіше, як спогади, як фрагменти реальності, які спливають у свідомості Воцтека після ув'язнення. Орієнтовно ми можемо виділити дві сюжетні лінії: історію хвороби та історію кохання. Основним композиційним елементом твору слугує молитва «Отче наш». Дві молитви, що ними закінчується кожен з двох розділів роману, ніби замикають його в кільце і, разом з тим, підсумовують дві основні сюжетні лінії твору.

Перша лінія лише схематично окреслена. На початку роману читач зіштовхується з розв'язкою. Ми бачимо кінцевий результат і стан героя: свідомість його поглинута болем, що став вічним супутником Воцтека. *«Біль повернувся вночі. Знову, – з роздратуванням подумав він. І знову, і знову, і знову. Знову, отже, доведеться терпіти до ранку. А це – невідомо скільки. З тієї пори, коли час втратив свою однозначну розмірність, невідомість чекання зробилася звичною»* [36, с. 35].

Привертає увагу класифікація болю, що її пропонує наратор. Детально та прискіпливо герой аналізує свої стани, складаючи певний рейтинг больових відчуттів, залежно від їх тривалості та сили ураження. Тут вражає не лише скрупульозність класифікації та дивовижна відстороненість її автора (він уявляється нам стороннім спостерігачем, пильним, але байдужим до страждань

хворого), а й віртуозність у передачі засобами мови емоцій, які відчуває Воцтек. Критик М. Павлишин відзначає, що «особлива пікантність опису полягає в тому, що він унаочнює ефемерність зв'язку між «реальністю» нейрофізіологічних процесів, їхнім відбиттям у нашому самопочутті й можливостями точної передачі цього самопочуття мовою» [61, с. 102].

На думку В. Костюка, «Воцтек» за структурою і формою схожий на спробу щоденника, «але щоденника не подій, а намагань зафіксувати найпотаємніші спалахи свідомості, яка перебуває у процесі безупинної руйнації» [47, с. 30]. Констатуючи жанрову невизначеність «Воцтека» (повість, роман, цикл новел), дослідник пропонує називати його фрагментом, адже твір насичений «фіктивними переміщеннями», візіями, постійними змінами часопростору, перевтіленнями героя, котрий⁴² розпадається на кілька осіб. Іздрик вдало використовує прийом «нагромадження фікцій» [47, с. 30], нескінчений потік персонажів-привидів (розділ «Прихід героїв»), ряд алюзій на українських літераторів («Синдром Любанського») та ін.

На цьому тлі ми прощупуємо головну тему – кохання. У творі воно характеризується нещасливим, часом хворобою і діагнозом. Він у всьому і скрізь бачив свою А.: *«Він хотів володіти кожною хвилиною її життя. Це робилося обтяжливим. Він і гадки не мав якось ревнувати її до минулого, але теперішнє повинно б повністю належати йому. Він уже не без труду уникав нав'язливості. Він робився нестерпним. Нема нічого гіршого, ніж запізніле перше кохання – воно завжди видається останнім і справжнім, справжнім і останнім. Ну, але це так, між іншим»* [36, с. 119]. Якщо заглибитись у текст, то А. стала частиною єства Воцтека. Жінка вже давно живе з іншим чоловіком, в іншому місті, але продовжує віртуально існувати в його свідомості та думках.

Текст роману «Воцтек» твориться з уламків хворої свідомості героя, який розчиняється у власному болі. «Воцтек» – суб'єкт свідомості, й увесь текст ототожнюється з цією субстанцією, яка стає носієм душевного стану героя. Власне, цей персонаж репрезентує найповнішу квінтесенцію межі у свідомості» [52, с. 43]. Свідомість Воцтека дослідниця порівнює з нанизуванням складових,

які не можуть скласти єдиного цілого. Це біль пам'яті про кохану жінку, страх перед суспільством, уривки свідомості героєвих прототипів і сучасників.

У романі присутні багато мотивів, зокрема любові, божевілля, ревнощів, злочину, страху, смерті. Найбільше, що письменнику вдалось описати – це мотив болю і безсоння. Зневіра у сьогоднішньому дні, у любові, у всьому переростає у хворобу. Для Воццека хвороба – це найвища цінність. Вона руйнує його наскрізь і володіє ним. У творі головний герой ув'язнює у підвалі свою дружину і сина, намагаючись врятувати їх від жорстокого світу. Він вважає, що радість полягає в закритості й молитві за спасіння душі: *«Хвороба з її тишим набором інструментів та забав дає те, чого не дасть більше ніщо: сенс... У стражданні завжди є сенс... Це було справжнє життя, це було правильне життя, і воно було праведним»* [36, с. 43-44]. Мотив апокаліпсису має велике значення у творі. Саме кохання до А. слугує каталізатором апокаліптичного поступу в свідомості наратора.

На думку М. Павлишина, основне значення роману полягає в його високій професійній якості, завдяки чому він приносить читачеві насолоду. Читач відчуває, що має справу з розшифруванням складної інтелектуально-естетичної структури. Намагання читача становлять мету автора. Письменник творив свій твір поряд із течією екзистенціалізму, але більшість його поглядів не підтверджують це, а суперечать. Р. Харчук вважає, що Ю. Іздрик «піддає сумніву тезу екзистенціалістів про свободу й відповідальність індивідуума. У романі реальність віддзеркалюється у снах, в яких свободи вибору, свободи волі чи відповідальності взагалі не існує» [85, с. 160]. Таким чином, літературу і сни автор співставляє, бо вони обоє є ірреальністю, яка має здатність перетворюватися на дійсність, бо все сказане, написане, задумане збувається. Наприклад, Воцcek бачить сон про хлопчика і цуцика, в якому він рятує власне життя, прирікаючи на смерть їх обох: *«На цей раз маса ґрунту була такою значною, що дітвака засипало мало не по груди, а цуцик і зовсім зник під завалом. Бідака шибеник почав гарячково розгрібати докола, намагаючись якомога швидше вибратись і порятувати вовчєня, однак Той не дозволив йому*

цього зробити. Він знову попхав ногою, ще один пласт землі посунувся додола, і тепер тільки хлопчача голова залишалася стирчати на поверхні. Малий заверещав і, вигинаючись усім тілом (наскільки це було можливо й видно), силувався виборсатися нагору. Часу залишалося обмаль. Той, відчувши, що дерево втрачає стійкість і от-от упаде (розлоге коріння вже оголилося), все ще тримаючись стовбура, підскочив і з усієї сили обома ногами вдарив по землі... Вона залишала по собі пологий і відносно гладкий схил, з котрого лиш де-не-де стирчало обламане гілля, і масою своєю відсувала геть русло річки, котра, немов відчувши міць і силу тверді, почала зітхати, всихати і втихомирюватись. Ніщо вже не нагадувало про хлопчину й вовчєня, хоч на той момент вони обидвоє ще, мабуть, тільки починали задихатися не так від браку повітря, як від страхітливої клаустрофобії і усвідомлення неминучості свого безжалісно сповільненого кінця» [36, с. 74]. Всі сні Воццека глибоко символічні, швидше нагадують філософічні роздуми над проблемами сучасності.

Він замкнув у підвалі сім'ю, вважаючи, що робить для них добру справу і врятує їх від цього лихого світу. Тут бачимо деякі виміри екзистенціалізму. Як зазначає Р. Харчук, «заперечуючи екзистенціалістське переконання про вільну волю відповідального індивідуума, Ю. Іздрик нічого не пропонує натомість. З розпливчастим поняттям екзистенціалістів про світ, що не існує без особи, він взагалі не полемізує. У питанні «Іншого» повертається натомість до вихідних епістемологічних позицій Декарта і Канта (єдине, що мені відомо, це моя свідомість). У серці й свідомості Воццека живе кохана А., поза ним існує зовсім інша А.» [85, с. 161].

Воццек – егоїст, ідентифікація якого постає крізь призму його хвороби. Герой не намагається врятувати світ або хоча б змінити його на краще. Він свідомо замикає себе в «комфортній» мушлі, власному мікровимірі, що існує за його правилами і підпорядковується волі «творця». Хоч автор стисло, але змальовує життя героя. Воццек – дрібний співробітник якоїсь «паскудненької газетки», котрий ненавидить відрядження, вокзали та металеві камери-поїзди,

повернувшись після однієї з чергових подорожей, вимкнув телефон, викинув телевізор і радіо, повідносив у гараж усі книжки і насамкінець замкнув у підвалі власних дружину й сина. Протягом року їхнього ув'язнення Воцек справно ходив на службу, а вечорами регулярно напивався в кафе «Росинка». Тривала відсутність дружини і сина зацікавила допитливих сусідів, які й викликали міліцію. *«Щоправда, незаконне, на думку влади, ув'язнення сім'ї 44 в підвалі, на думку Воцєка, було єдино можливою спробою порятунку сина і дружини від загрози розтлінного, лихого, хтивого світу»* [36, с. 102]. Так Воцек опинився на лікарняному ліжку психіатричної клініки.

Звичайно, що весь твір пронизаний постмодерністською естетикою. Образ Воцєка цьому підтвердження. Йому притаманні загострене відчуття вичерпаності історії, мистецтва, деструкції та світового регресу, глибинне психологічне напруження та маргінальність у настроях і вчинках.

Найбільше образ Воцєка проявляється у стані закоханості. Саме тоді ми бачимо всі грані його почуттів. Світ для нього зосереджено в образі коханої, кожную хвилину життя герой присвячує А., досліджує її тіло і розум, розчиняється в ній: *«Він відшукав багато улюблених куточків, але чимраз більше пересвідчувався, що любить абсолютно все – і складку, що заповідалася укластися з роками в обрєзклість, і сіточку судин, котрі неодмінно набрякали б з народженням дитини, і недоречну родинку, чия недоречність відразу зникала і перетворювалась на гармонію симетрії»* [36, с. 110]. Почуття до А. стають патологічно хворобливими, героя сповнює егоїстичне бажання асимілювати, підкорити, підпорядкувати тіло й душу коханої власній волі.

Наприкінці твору Воцек залишається самотнім. Нещаслива любов ще раз переконує героя у безглузді світу, віддаляє від інших. Розлука з коханою, котра стала невід'ємною частиною Воцєка, стає для нього найбільшим болем у житті, для нього це сприймається як апокаліпсис. Його мозок працює: напружено збирає спогади й факти, зазирає в кожную шпаринку свідомості, щоб знову пережити це страждання, і біль.

3.3. «Подвійний Леон»: тема любові як історія хвороби

Роман має подвійну назву «Подвійний Леон. Історія хвороби», яка віддзеркалює історію хвороби головного героя протягом всього твору. Сам же автор цього роману дуже влучно сказав: «Я не повинен був писати цієї книги. Мені просто не потрібно було писати цієї книги. Мені в жодному разі не можна було її писати. Але я сяк-так протримався лише чотири роки. Один рік і кілька місяців, якщо говорити відверто. Однак весь цей час я носив її в собі – банальність неймовірна. Та вагітна голова гірша за неплідне лоно. Весь цей час, – коли вже послуговуватися гінекологічними аналогіями, – тривали затяжні пологи, а на кесарів розтин мозку я не погодився. Шкода, звичайно, що немовля виявилось мертвонародженим. Ця книга жила, поки не виявилася записаною. Тепер – це чергова маленька стосторінкова труна, яку доведеться, мабуть, разом із іншим мотлохом таргати на спині аж до Судного Дня. Сподіваюся, безкоштовний громадський адвокат, якщо й не виявиться фахівцем, то принаймні спроможеться на просте людське співчуття, навіть, коли воно не матиме жодного юриспрудентського обґрунтування. Приємних сновидінь».

Така розлога цитати є поясненням того, що Воцcek (герой попереднього роману) трансформується в Леона, який лікується в психоневрологічному диспансері від алкоголізму. Через це, на думку Р. Харчук, тема алкоголізму є важливою у цьому творі.

Характеризуючи Леона у творі, Р. Харчук вказує на те, що це порядна людина, якої не обходить власне здоров'я. «Леон-кіллер Ю. Іздрика – самогубець й естет в душі, якого мучать два неврози – гігієнічний, що виявляється у маніакальній любові до чистоти і води, які є антитезою бруду світу, і нелюбов до людей, спричинена їх захланністю й жадібністю у боротьбі за місце під сонцем. Леон, як і Воцcek, надміру чутлива людина. На запитання психотерапевта *«Що вас турбує, що вас не влаштовує в цьому світі?»* [36, с. 230], він відповідає: *«Сам цей світ. Бо він задуманий для боротьби й перфектно на боротьбу налаштований... В ньому постійно потрібно боротися*

– за кавалок хліба, за жінку, за місце під сонцем, за соціальний статус, за безпеку, за добробут, за життя попросту. Я ж не створений для боротьби. Я не вмію і не люблю боротися. Навіть за власне життя. Огідно» [36, с. 230]. Водночас Леон, як і Воцтек, егоїст, що обсмоктує власні почуття й любить власною надчутливістю» [85, с. 162-163]. Зокрема А. Ельгарт скаже, що Леон страждає з дитинства від неможливості зробити свій внутрішній світ доступним для інших. Він примиряється з тим, що його особисте відкриття не є зрозумілим людям і він вчиться це переживати наодинці зі своїм «Я» [29, с. 41].

Тема любові передається тут як історія хвороби, що зближує цей романом із «Воццеком». Героєві здається, що він вийде з цієї ситуації, а він ще більше втягується, що призводить до алкогольного психозу.

Роман Ю. Іздрика «Подвійний Леон» написано у дусі постмодернізму. Йому притаманні такі типові для постмодернізму риси, як 1) ремінісцентна організація тексту; 2) дифузія елементів жанрів «високої» та «масової» літератури; 3) пародія; 4) іронія; 5) гра; 6) фрагментарність; 7) ризоматичність структури [84, с. 35-36]. Цьому є декілька підтверджень. Наприклад, наявність «чорного гумору»: «О запах спирту, що без тебе я?!» [36, с. 189] (парафраз з Д. Павличка «О рідне слово, що без тебе я?»). Так само Іздрик обіграє пісню Земфіри у виконанні дружини Леона:

Хочеш, – каже вона, – яскравих апельсинів?

Хочеш – довгий лист від сина?

Хочеш – я підірву всі зорі, які заважають спати?

Хочеш, – прохоплюється вона зненацька,

– я повбиваю всіх сусідів, які заважають спати?

Хочеш, – знову каже дружина, – сонце замість лампи?

Хочеш – за вікном будуть Альпи?

Хочеш – я познімаю скальпи

з усіх, хто дратує тебе?» [36, с. 228]. Завершується роман також «чорним гумором» – комами, графічною та фізіологічною.

Весь твір перевантажений внутрішніми переживаннями, думками і почуття Леона. Вихідний пункт для його нарації – автобіографія, тому що у тексті найбільше зустрічаємо форму нарації «він-оповідач».

В. Єшкілев називає нарацію Ю. Іздрика «іронічно-смаковою» [17, с. 64]. «Іздрик руйнує не лише всі канонічні форми, а й змішує всі можливі і неможливі форми нарації [17, с. 64].

У своїй науковій розвідці «Форми нарації в романі Іздрика «Подвійний Леон» С. Бук здійснила аналіз «чистої форми» роману, майже не беручи самого змісту розділів. У творі переважає внутрішня перспектива. Дослідниця дійшла висновку, що такі трансформації форм нарації виправдені боротьбою головного героя з часом. «Леон перебуває в дійсності, невловимо паралельній до справжньої. Іноді їх площини зближаються, але якась дрібничка підказує героєві, що це знов лише сон. Він перебуває в такому «транквілізованому світі» не лише в лікарні під впливом ліків, а загалом протягом усього твору» [17, с. 66].

До власного тексту, до культурних традицій, до процесу творення, до власних персонажів у Іздрика є своє ігрове ставлення. Гра ця також відбувається на власне-лінгвістичному рівні. Саме мовні ігри диктують нові принципи побудови тексту. Слушно зауважує Л. Стефанівська, «Подвійний Леон» – це «роман з мовою» [75, с. 198]. Герой як цілісна особистість відсутній (смерть героя), він розчиняється в мові; автор як такий також відсутній (смерть автора), мова диктує йому свої правила, письменнику залишається лише підкоритися. Отже, творчим началом є саме мова, за умови «смерті» автора та героя. Це, в свою чергу, породжує нелінійність структур, «мовні взори», алюзії, ремінісценції, використання різних мов у одному тексті [84, с. 36].

А. Білозуб, досліджуючи використання англomовних слів та висловлювань-концептів у творі Ю. Іздрика, виділяє такі групи:

1. Назви торгівельних марок, товарів та подібне. Ю. Іздрик навмисне «виписує» їх великими літерами, в той час як імена головних героїв взагалі майже не називаються.: *«Тому на виході з оточеного зусібіч автобуса мене, як і*

решту, зупинив здоровенний амбал в спортивному костюмі NIKE...» [36, с. 203]; «Стефанія, на гору піднявшись, листи коханого палить, запальничку ZIPPO з пачки VOGUE добуваючи» [36, с. 192].

2. Назви установ, організацій, сект: NATO, INTELLIGENCE SERVICE, Green-Peace, KU-KLUX-KLAN. Такі слова овіяні загадковістю, недовірою для вітчизняної людини, оскільки уявлення про явища, представлені цими словами, сформоване не безпосередньо власним досвідом, а завдяки інформації, почерпнутій з новин, преси, фільмів і т.д.: *«Понтонним мостом ми перетнули Віслу, що текла якось незвично, ніби змінивши русло. Мабуть, це якось пов'язано зі вступом Польщі до Європейського Союзу, чи Ліги націй або й НАТО, подумалось мені. Точно! НАТО! Дурнуваті натівці із стратегічних міркувань змусили ляхів повернути ріку – від моря до моря» [36, с. 208].*

3. Слова на позначення різноманітної продукції масового (популярного) мистецтва. Серед них можна виокремити кілька лексичних груп: а) назви музичних гуртів, музичних творів, уривки пісень: PORTISHEAD, IRON MAIDEN, Beatles; PEARL; б) назви журналів, газет, телевізійних каналів: PLAYBOY, NEWSWEEK, MT; в) назва споруди, що є архітектурною пам'яткою Нью-Йорка: *«Палац культури й мистецтв нагадує звироднілий Кремль, а Центральний універмаг неухажений обсерватор цілком може прийняти за Empire State Building» [36, с. 208].*

4. Стійкі фразеологічні вислови: ROCK IS DEAD, NON STOP, Never Say Never Again, NO DRUGS, NO SEX, NO ROCK-N-ROLL.

5. Лайливі та ненормативні висловлення: FUCKING SHIT, fuck off, son of a bitch, get out, get out of my face. Вони також є переважно результатом невдалого засвоєння голівудської продукції [10].

Дослідниця доходить висновку, що таке функціонування у романі Ю. Іздрика «Подвійний Леон» концептів, виражених англійськими словами та висловленнями, дає нам підстави говорити про риси концептуалізму та поп-арту в творчості письменника [Білозуб].

Зустрічаємо у романі велику наявність графічних знаків. У дев'ятому розділі «Подвійного Леона» подано перелік сорока п'яти асоціативних пар: *«Отак він і складав: овнів – до овнів, раків – до раків, скорпіонів – до скорпіонів [...] франца – до йосипа, йосипа – до ... якова, якова – до ісака, ісака – до авраама, авраама – до лінкольна, лінкольна – до кеннеді ...»* [36, с. 289-290]. На думку Н. Тишківської, «мовна гра на рівні орфографічного оформлення слова, фрази в постмодерністській мовотворчості може доходити навіть до порушення меж між словами чи збільшення інтервалів між літерами: *«Не вдавалося позбутися якогось істеричного, верескливого подиву – що жага життя б у т и, в і д б у в а т и с я , з б у т и с я є такою непереборною і неперебірливою»* [36, с. 278]. Ім'я коханої героя «Подвійний Леон» Стефанія є об'єктом мовних ігор, різних структурних трансформацій: *«Стефан і я ...Ст ! Еф! Ан!..»* [36, с. 198]; написання в дзеркальному відображенні: *«СтефаніяінафетС»* [36, с. 197] чи й загалом чогось незрозумілого: *«Стефанія ихтегшихз»* [36, с. 197].

Роман «Подвійний Леон» Т. Гундорова схильна розглядати як останню частину трилогії (перші дві – повість «Острів КРК» і роман «Воццек»), оскільки їх об'єднують однотипний герой й однотипна подія – любовна історія, а також техніка плетення текстів-колажів [85, с. 165].

Проза Ю. Іздрика апелює передусім до відчуттів, вона, як і психотропні засоби, здатна впроваджувати читача у дивний емоційний стан зависання між реальністю й сновидінням. У творчості письменника спостерігаємо наскрізну інтертекстуальність, а також присутність у ній взірців, трафаретів, закладених культурою та соціумом.

Творчість Ю. Іздрика дає широкий ґрунт для інтерпретації із застосуванням психоаналізу. Однак літературу загалом, а творчість Іздрика зокрема не можна звести виключно до неврозу, ширше хвороби.

У повісті «Острів Крк» ми бачимо фантастичне дійство, яке відбувається у якійсь казково-реальній місцевості (за сценою, сходи над прірвою...), де виступають казково-реальні персонажі (Хрущ, пухнастий білий кіт...), що

створює містичну картину, подібну наприклад до творів Кафки. Написане є цілковитою вигадкою, але має реальне підґрунтя. До того ж автор хотів придумати свій незнайомий острів, та потім дізнався, що такий острів вже існує в Адріатичному морі біля берегів Хорватії.

Дебютний роман «Воццек» розповідає про історію життя й кохання героя. Вона подана у фрагментах снів і марень. Усю цю книгу співвідносять зі сном. Іздрік створив інтертекстуальний твір, зітканий з елементів чужих текстів, цитат. Самотність є найбільш прийнятним станом для Воццека. Потерпаючи від тілесного болю, блукаючи лабіринтами сновидінь, він завжди залишається наодинці з собою, заглиблений у перипетії свого симульованого всесвіту.

Роман «Подвійний Леон. Історія хвороби» має в основі гострий внутрішній конфлікт, який виник внаслідок шаленого кохання одруженого чоловіка до іншої жінки, герой розв'язує традиційно – за допомогою алкоголю. Суть роману – це історія його хвороби, що й зафіксовано у підзаголовку.

Воццек і Леон, певною мірою, – біографічні образи. Вони прагнуть бути собою, не лізуть з-під шкіри, ні перед ким не намагаються бути фальшивими. Вони – справжні, такі, як є.

У творах Іздрика ми простежує графічні засоби, особливо у романі «Воццек», де герой читає молитву «Отче наш». Вона виконує функцію опису нестерпної болі, яку переживає герой. Використовує автор і англізацію української мови, вульгаризацію, змінює будову речень на синтаксичному рівні тощо. Але це все надає лише неповторності та унікальності його творам.

РОЗДІЛ 4

ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧНІ ПАРАМЕТРИ КНИГИ «ЛЕКСИКОН ТАЄМНИХ ЗНАНЬ» ТАРАСА ПРОХАСЬКА

Одним із найталановитіших представників «станіславського феномену» є Тарас Прохасько. Прозу письменника не визначають іронія чи карнавал, проте, за своїми поглядами, дружніми стосунками письменник належить до «станіславського феномену». У деяких творах Іздрика, Андруховича, а також Прохаська перегукуються певні сюжети, герої та навіть фрази, що й об'єднує та вирізняє творців цього явища своєю оригінальністю.

Т. Гундорова вважає, що його творчість, як і Іздрика, засвідчує нову хвилю в українському постмодернізмі – післякарнавальний етап його розвитку. А ось Р. Харчук називає прозу Т. Прохаська «риторичним апокаліпсисом, в якому міститься дискурс про спасіння» [85, с. 169]. Персонажі Т. Прохаська і сам він пишуть хроніку, трактат, щоденник, тобто надають перевагу рефлексивним, асоціативним жанрам.

Досліджуючи прозу письменника, В. Трінчій наголосить на його розважливості і повільності висловлення думки. «Здатність читати Прохаська майже дорівнює здатності писати як Прохасько. У двох здатностях задіяно одну дисципліну дихання: повільнішого від повільного, завжди з кількома судомами посеред процесу, коли слова, що обережно шукали місця одне біля одного, потім іще довго прикипали одне до одного, вже починають м'яко пульсувати, переганяючи сік із початку в кінець речення, – це фізіологічний вимір синтаксичної самотності його текстів... Прохасько гіпноотично монотонний, розмірений, пише у напівпригодницьких жанрах і використовує не слова, а стани пошуку слова. Його манера «повільного письма» є, вочевидь, похідною від критичної манери «повільного читання»...» [82, с. 23].

Дуже часто автор у своїх творах медитує, тексти наповнені ботанікою, філософією та містикою. Це людина, яка наділена рослинною філософією. З мислителів найближчими по духові для Т. Прохаська є Франциск Асизький і

Св. Августин (Блаженний). Адже письменник, за власним зізнанням, безконечно вірить у Творця: все – Його творіння, все знаходиться під Його опікою, на все є воля Божа, тому щасливими є лише вдячні Богу люди [85, с. 171].

Методологією його «рослинної філософії» є все те, що автор узагальнює як «витворення відчуття присутності». В результаті ландшафт у тексті Прохаська наповнений рельєфними подряпинами, що залишаються від руху ріки, падіння листя, замерзання та розмерзання снігу, зсуву піску, звичних природних явищ, які автор зупиняє та фіксує у момент їх поєднання, переходу, на межі бачення та пізнання [53, с. 137-138].

Я. Карпець досліджував мову буття наратора у творах письменника. Літературознавець стверджує, що «однією з категорій мови й прози Прохаська є буття мови, як плинності. Концептуальною засадою мови Прохаська є саме оця розтягненість у часі, потік свідомості, в якому живуть предмети, речі, люди. В свідомості персонажів, дійсність ніби пливе, ніби на мить зупиняється час, і автор намагається якнайточніше описати структуру буття з усіх боків. Наче світ суб'єкта застигає, і він різними лінгвальними засобами намагається відтворити тонкощі світу, особливо це помітно в новелі «Довкола озера» [40].

Книга «Лексикон таємних знань» має передмову, взятую з першої книжки Прохаська «Інші дні Анни» й написану Іздриком, а також ґрунтовну післямову Лідії Стефановської.

До збірки увійшли повісті й оповідання: «Спалене літо», «Essai de deconstruction (Спроба деконструкції)», «Довкола озера», «Некрополь», «Відчуття при сутності», «Увібрати місто», «Лексикон таємних знань».

У передмові Іздрік характеризує прозу митця, називаючи її правдою, але «якщо тільки мати силу сприймати буття так, як сприймає його Прохасько» [37]. Характеризуючи героїв, Іздрік скаже, що вони «завжди опиняються в ситуації жорсткої детермінованості, хоча детермінованість цю визначають речі на перший погляд найнезначніші – запахи трав, шурхіт старих знімків, зміна тіней, малюнок тріщин, ритм загорання й згасання сигаретного вогника, смак

води чи шрифт газетного повідомлення» [37]. Герой у творчості Прохаська або взагалі відсутній, або він «потрібний лише для того, аби фіксувати стан довколишніх речей, аби фіксувати стан речей як такий, аби дати можливість автору зазирнути вглиб власного тексту» [37]. Його герої не знають, що таке добро і зло. Вони ніколи не постають перед проблемою вибору.

Даючи повну характеристику прози Т. Прохаська, Іздрик у передмові скаже: «Вона вкрай щільна, концентрована, насичена, мов екстракт. Отож в читанні найвагомим є темпоритм. Читати варто повільно, якомога повільніше, найкраще – в тому темпі й тому ритмі, в якому вона була написана. Читати, зрештою, потрібно так, як читають герої са мого Прохаська: це, здається, єдине, що пов'язує їх ще із життям, – вони читають» [37].

Читач, котрий бере до рук цю книгу повинен бути підготовленим. «Термінологічний апарат Прохаська, що містить його проза, на кожен сантиметр квадратний перебільшує норму у декілька разів. Така кількість «рекомбінацій», «рецепцій», «алюзій» та «рефлексій», до купи із засадами «екзистенційного буття», здатна викликати комплекс меншовартості в будь-якого читача, незалежно від кількості дипломів про вищу освіту та їхнього кольору» [73].

Твори, котрі ввійшли до збірки так і хочеться назвати філософськими есеями. Я. Голобородько такі тексти називає «різнополюсними за своєю естетико-знаковою природою» [22, с. 41].

Новели та повісті Тараса Прохаська, що ввійшли в цю збірку відрізняються своєю таємничістю. Значна кількість описів, які допомагають донести до читача рух за рухом, створюють своєрідну кінострічку в свідомості, в якій все розраховано наперед і можна підсвідомо вистроювати лінію передачі та сприйняття фактів, звертання до вічних проблем та постулатів законів природи, метафізики та філософії ускладнюють підхід до розуміння тексту. Тут нема конкретної сюжетної лінії, місцями – навіть сенсу, бо складається враження, що автор імітує та грає в асоціації. Неможливо конкретно визначити часовий проміжок, в якому живуть герої.

У цій збірці найбільшого місця займає когнітивний принцип. Р. Харчук наводить приклад, як він застосовується у самому тексті. «ФІЛОСОФІЯ. Завжди при тобі, як частина тіла. Коли більше нема нічого, вона є Всім». Цю сентенцію побудовано як антитезу до метафори – «хліб – усьому голова». Хлібові Прохасько протиставляє філософію як духовний харч, голову прирівнює до будь-якої іншої частини тіла, що, на його погляд, є не менш функціонально важливою. Нарешті, письменник вдається до парадокса: «Коли більше нема нічого, вона (філософія – Р. Х.) є Всім». Авторська енциклопедія «Лексикон таємних знань» складається з 25 гасел, претендуючи при цьому на універсальність: «Але щоразу я прагну охопити Все». Все у розумінні автора – це філософія і магічність, які не можуть втілюватися у послідовному ряді образів, тому в «Лексиконі» маємо досить несподіваний набір гасел: «Архітектура», «Бруківки», «Вікна», «Гармидер», «Дим» і т. д.» [85, с. 177]. Іншим принципом дослідниця називає випадковість. У ньому втілюється магічність і філософія.

Книга відкривається новелою «Спалене літо». Вона слугує експозицією до всієї динаміки розвитку сюжету, вказуючи, що основні події ще попереду. Твір окреслює романтичну історію кохання, які вклалися в розповідь у форматі восьми днів-нотаток. «Зі «Спаленого літа» стає відчутним і зрозумілим, що Прохасько сприймає світ у множинності. Він, так би мовити, образно-художній і мовностилістичний плюраліст, наснажено й концептуально версіює. Свої уявлення, здогади, спостереження, враження, відбитки цих вражень і відбитки відбитків цих вражень. Версіює слова, їхні оболонки, семантичні нюанси, відтінки і трансформації сутностей. Образні уявлення, асоціації, паралелі» [22, с. 41].

Ця лірична новела, що нагадує прозовий щоденник, оповідає історію чударнацької любові, де осінь стає одним із головних героїв, окрім двох інших – чоловіка та жінки відповідно.

У цій новелі виразно прослідковується мова-гра, яка є, за Я. Карпецем, компонентом мовного буття. Наприклад:

«День третій.

Мабуть, я б відчув зближення і вересня 1914 року, і вересня 1939 року. Бо чомусь настирливо передчуваю цей вересень.

Але тепер я маю роман з вулицею.

Або: вулиця фліртує зі мною.

Цілий день я провів з нею. Від холоду подошової порожнечі ранку до переповненого людьми відзеркалення мучивного, мало не осіннього сонця у блискучій від тисяч попередніх стежок бруківці.

У цієї вулиці натура латиноамериканки. Вона – авеніда. Вона лиш цілий день п'є каву. Вона так заповнює безсенсовність. Кава – її сенс.

Або: її сенс – кава.

Або: кава – засіб – мета, мета – кава.

Або: кава – кава – кава...» [69, с. 6].

Характеризуючи цей уривок, Я. Карпець вкаже на те, що «суб'єкт свідомості між цими: «або...або» розчиняється у своїх відчуттях, бажаннях, помислах. Герой не може визначити сенс справжньої дійсності в тій ситуації, якій опинилася його свідомість, і тому «або...або» – це намагання прийти до суті, якої можливо й не існує, або суть це – «або...або»! Сама мова визначає ситуацію, в якій опиняється герой, а ця ситуація лише можливості змісту, які обирає для себе герой і його мова-гра свідомості» [40].

Другою за рахунком у книзі іде повість «*Essai de deconstruction* (спроба деконструкції)». Аналізуючи цей твір, В. Костюк доводить, що географія повісті свідчить про перебування її автора в межах Австро-Угорщини Габсбургів: Прага, есеїстика з Відня, згадки про Рота, Рільке, Тракля, Бахман, Гандке [85, с. 169]. Наратор з «*Essai de deconstruction*» пояснює: «*Моя рослинна філософія – заперечення самовираження, тропізми, споглядання. Пробути, втриматися*» [69, с. 23]. Оповідач прагне вигадати такий світ, в якому не існує ані мотивів, ані причин; світ, у якому не було б еволюції, лиш нагромадження феноменів, властивостей, явищ, фактів і несподівана логіка [85, с. 170].

Ця повість є ідейним ключем розуміння всієї прози Тараса Прохаська. Іржі, один з героїв «*Essai de deconstruction*», – складна структура, він «жив прозово», «прозовість була його сутністю, а прозу він вважав ознакою живості», то автобіографічний наратор, друге «Я» автора, – це проза на рівні словосполучення. Сенс своєї творчості він убачає в тому, щоб «написати легко, з насолодою, щоб так само з насолодою читалося» [85, с. 173].

Цю повість Я. Голобородько називає «новелою-студією, новелою-розвідкою і водночас новелою-щоденником» [22, с. 41]. З цього тексту починається зав'язка динаміки усіх текстів. Дослідник дає широке тлумачення характеристики цієї новели: «*Essai de deconstruction* (спроба реконструкції)» майже наочно демонструє семантичні й формальні пріоритети Тараса Прохаська: вдивитися, вгледітися, вслухатися, вчутися, вдуматися в навколишній і внутрішній світ, у кожную його деталь, ризик, рисочку, в усі мислимі й немислимі дрібниці, яких, за його почуттєвою і сенсорною логікою, не існує і не може існувати. Його мета – зафіксувати, запам'ятати все: рухи й порухи, думки й подумки, чуття й почуття. Тому що абсолютно все для нього – знак, апокриф важливих сутностей і невимовних істин. Після «Спаленого літа», привабливо романтичного й тому неглибокого, з допомогою «*Essai de deconstruction* (спроба реконструкції)» окреслюється новий зоровий напрям – углиб, себто вихід на рівень мисленнєвої висоти» [22, с. 41].

У новелі «*Essai de deconstruction* (спроба деконструкції)» ми простежуємо ще одну рису мовного буття – деконструкцію. Її вдало охарактеризував літературознавець Я. Карпець. «Автор вдало користується цим прийомом, оскільки там помітно відчутний перегук та включення текстів Блаженного Августина («Сповідь»), Едмунда Гуссерля («Феноменологія внутрішньої свідомості») та Мартіна Гайдеггера («Буття і час»). Наратор розмірковує над питанням часу, часопросторової характеристики буття і вкладає свої думки в уста вигаданого героя Іржі. Другий розділ написаний в манері щоденника, де наратор розповідаючи про життя своє та Іржі описує це, як розпад свідомості свого героя. Автор пробує використовувати метод розкладання тексту на інші

тексти, недарма сама назва свідчить про це... Мова виступає тут руйнівником свідомості героя, бо розщиплює його індивідуальне «я» на певні конструкти, які непов'язані одні з одним. Цей щоденник це радше свідомість складена з інших свідомостей й творів вищеназваних авторів... Через пізнання мови автора, ми пізнаємо світ навколо та місце у цьому світі нашої свідомості й буття причасного до нього. Світ мови розширює не тільки естетичний діапазон відтінків (особливо світу рослин, бо Прохасько, як відомо за освітою біолог), але й світу природи й міста, й речей і людей» [40].

У третій повісті збірки «Лексикон таємних знань», яка має назву «Некрополь», головний герой Маркус Млинарський задумав написати роман про місто мертвих: невідомі, які все втратили у житті, купують з аукціону місця на ще не існуючому цвинтарі. Там вони організовують оркестр, але грають погано – усім їм не вистачає свободи. Млинарський мав намір впровадити до тексту свого роману власну особу як вірус, щоб отримати змогу перекидати бачення з – роману, у – роман, в – романі. Він прагне здійснити рекомбінацію, яка є сенсом буття: *«Витворення якогось тексту шляхом тривалих генетичних рекомбінацій-кроків. Рекомбінацій, які через безліч спроб, незліченність непевних зрушень повинні привести до конкретної задуманої кимось структури. Може, так має статися Поява (З'ява) Бога. А може бути, що найсуттєвіша рекомбінація – риторична. Може, і в кінці повинно бути слово. І ми підбираємо його, підбираємось до нього, промовляючи тексти – відкидаючи тексти, що не є ним»* [69, с. 31]. Захід Млинарського виявився дуже ризикованим: рекомбінації закишали самочинними рекомбінаціями, але всі варіанти виявилися летальними. Бо він, на думку Т. Прохаська, беручи на себе функції творця, втручаючись в реальність, змінюючи її, наближує чи, може, накликає смерть. Млинарський продовжував рекомбінації Некрополя доти, доки не створив мапу буття. На підставі цієї мапи театр Х. згодом реалізував пластичну композицію, про яку забули всі, крім одного віолончеліста-алкоголіка. Винник, автор біографії Млинарського, на підставі його спогадів начитав на магнітну плівку верлібри, що вибудували безсумнівний

«Некрополь». Однак без генотексту людського буття текст на плівці не існував [85, с. 174].

У цьому тексті Тарас Прохасько трансформує відому схему «роман у романі» у варіацію «роман у новелі». Тобто автор ретельно виписує новелу, що містить роман. Письменник робить це зі стилістичною та стильовою легкістю, захоплююче, з насолодою естета-гурмана, який тонко відчуває межу між природною та штучною естетичною грою [22, с. 42].

У четвертій повісті цієї збірки «Довкола озера» головну роль відіграють мандри та образно-суб'єктивні мантри хворої (та хворобливої) свідомості. Я. Голобородько скаже, що це «потокосвідомісний» текст, у якому «я»-свідомість головного персонажа (Северина) опиняється наодинці, віч-на-віч із рельєфними і примхливими мареннями, маревами й медитаціями. І погляд автора-оповідача спрямований «усередину» цих асоціативно-аномальних видінь, породжених хворобою (пухлиною мозку)» [22, с. 42]. Це безсюжетний текст, але він має фабульну основу.

Вважаючи лагідність основною цінністю для письменника, Р. Харчук наведе приклад із повісті «Довкола озера», в якому Птаха переконує смертельно хворого Северина (томограма його мозку свідчить про наявність пухлини), що «життя не буває замале, в будь-якій тривалості воно є повністю» [85, с. 170].

У творі «Довкола озера» Прохасько відтворює подібні маргінальні стани природи як результат медитації. Його герой виходить за межі власної свідомості і крізь примружені очі бачить все те, чого звичайні люди не мають наміру побачити [53, с. 138].

«Некрополь» і «Довкола озера» із сумлінною бездоганністю виконують роль передкульмінації збірки. Роль кульмінації взяла на себе повість «Від чуття при сутності». Саме вона найяскравіше відображає індивідуальний стиль митця.

Повість «Від чуття при сутності» є тим джерелом містичності прози Т. Прохаська, зокрема містична філософія Св. Августина й неоплатонізм. Герой

оповідання Памва (натяк на автора першого українського словника «Лексіконь словенороскій и ймень тлькованіє» Памви Беринди) збирається робити фільм про Святого Франциска, зокрема, він намагається написати музичну п'єсу до фільму і знайти відповідне для нього освітлення. Та ні музики, ні світла, які б зафіксувала відчуття присутності, Памві створити так і не вдається. Саме цій меті підпорядкована і проза Т. Прохаська, в якій домінує опис. Цей опис дуже детальний, він просякнутий чуттєвістю, іде, ніби сповільнений кадр у фільмі. Тому читач має бути спокійним, коли читає прозу Прохаська, тому що це ніби певна медитація [85, с. 176-177].

Ми рухаємось з головним героєм кругом, поряд з ним весь час. Читачі відчують, як він мерзне, як він зігрівається, як він біжить на потяг, як він чекає свою Анну, але чують у відповідь: *«Краще не намагатися бути присутнім насильно. Краще зачекати, коли знову буде насправді. Краще такі речі пережити проживаючи. І кожне проживання буде видаватися так, ніби між їм і попереднім нічого не відбувалося»* [69, с. 135].

У повісті «Від чуття при сутності» наратор констатує, що найважливіше пояснення цілого життя зводиться до того, що «треба пережити». Адже людина зазвичай живе всупереч обставинам, тобто людське існування подібне до рослинного: рослина зважається пережити посуху, трава – прорости крізь асфальт, а ялівець, як і решта рослин в субальпійській зоні, лягає під поривами вітру [85, с. 169].

Основними у цій повісті є дві основні категорії художнього світобачення – «відчуття / від чуття та «присутність / при сутності», що на них тримається вся будова, засновані всі конструкції, каркаси й естакади прози Тараса Прохаська. Лексичний ряд форм на кшталт «відчути», «відчуються», «почуття», «відчутність», «чуття», «невідчутний» пронизує всі його тексти. Лексичні варіації форми «присутність / при сутності / відсутність», утворені на фундаментальних для Прохаська поняттях «суть» і «сутність», також належать до найприкметніших і найчастотніших у його прозі» [22, с. 42].

Розв'язка цієї збірки відведена текстам «Увібрати місто» та «Лексикон таємних знань». У першому з них проступають натяки на сюжет. Можливо, це тому, що її написано у співавторстві з Олегом Гнатівим. Перед нами постають двоє закоханих. Автори до дрібниць передають їхній психологічний стан. З'являється у новелі кримінальний мотив, точніше мотив гангстерства.

Останній текст збірки – «Лексикон таємних знань» однойменний з назвою збірки. Новела становить собою постмодерну абетку, або ж абетку в постмодерному річищі, тому що «основні літери алфавіту стають відправними поштовхами для асоціативних медитацій. Задум, безумовно, цікавий, самобутній, як і більшість задумів Прохаська, який уміє знайти, побачити, придумати, виписати «родзинку», на якій (чи на яких) тримається весь текст. Текст під назвою «Лексикон таємних знань» виконано в одній з улюблених композиційних його манер – у фрагментах-мініатюрах, коли кожна сценка / картинка / медитація адресована черговій літері. Це своєрідна лірична проза, філософські нотатки / розмисли / «ключики» для себе, постмодерні поезії у прозі» [22, с. 43].

Досліджуючи прозу Тараса Прохаська, варто зазначити про її основні риси – це рослинність, філософічність, точність, чуттєвість. Всі ці характеристики присутні в новелах та оповіданнях збірки «Лексикон таємних знань».

У передмові до «Лексикону таємних знань» Ю. Іздрик, розмірковуючи про основні особливості прози Т. Прохаська, доходить висновку, що вона є неморальною, а героям Т. Прохаська невідома етика – їхній кодекс честі ґрунтується на естетичній доцільності. Крім того, ця проза містична, у ній особливу вагу має звучання слів, відтак її майже неможливо коментувати, а можна лише відчувати. Погоджуватися з Іздриком необов'язково, бо проза Т. Прохаська таки моральна. Мораль, яку приймають автор і більшість його героїв (Маркус Млинарський з «Некрополя», Северин із повісті «Довкола озера», Памва з «Від чуття при сутності»), подібна до моралі жебрацьких орденів, зокрема францисканців, які сповідують аскетизм: «фізіологія босих

ніг, дірявої одежі, недбалої їди, безвідповідальні мандрівки і самопевність молитви. Механіка доступності екстазу» [85, с. 174].

Отже, проза Прохаська зворушує кожного. Нею він хоче доказати всім українцям, що вони особливі і їхня країна, побут, думки теж такі. Деякі дослідники вважають його прозу галицькою, адже відображає на мовному колориті цю рису.

Увага до деталі, уміння помічати найдрібніші подробиці, наприклад, в міміці, жестах, інтонаціях і надає прозі Т. Прохаська особливого емоційного й семантичного ореолу.

ВИСНОВКИ

Українська література кінця XX – початку XXI ст. стала багатогранним, неоднорідним та значним явищем світової культури. У той час виникають незвичайні концепції, теорії, напрями, які стали результатом пошуку творчої генерації митців. Саме це сприяло появі нових угруповань та об'єднань, різних естетичних платформ, стильових манер і способів образного втілення світосприймання людини постколоніального суспільства.

Однією з таких груп стала, створена в Івано-Франківську, організація «станіславський феномен», хронологічні межі якої розгорнулись у 1989-1996 роках. Стильові перспективи представників цієї групи генетично пов'язані з постмодернізмом. Саме цей напрям став визначальним виразником у діяльності митців. Відповідно до цього, основними рисами прози представників «станіславського феномену» є: постмодерні новації тем, серйозна іронія, абсурдизм навколишнього світу, інтертекстуальний перегук між текстами представників «станіславського феномену», західноукраїнська мовна стихія тощо.

Досліджуючи творчість представників такого «явища-гібриду», низка науковців засвідчує, що проза цих письменників мала великий вплив не лише на українську, а й на світову літературу. Зокрема, літературознавці свій науковий кут зору зупинили на аспектах маргінальної природи цього феномену (Н. Лихоманова), аналізу лексики західноукраїнського мовно-літературного варіанта на матеріалі текстів сучасних авторів, об'єднаних у літературне угруповання «станіславський феномен» (О. Тулузакова) тощо.

У своєму дослідженні ми виокремили три письменника, які, на нашу думку, становлять ядро «станіславського феномену». Провідне місце у цьому ряді займає творчість Ю. Андруховича. Він є класичним представником постмодернізму, тому його творам властиві карнавальність, схильність до демонстративності та гротеску.

Найголовнішим у своїй творчості автор і досі називає роман «Таємниця». Перед нами постало завдання окреслити рису автобіографізму у цьому творі. Письменник виступає тим, хто пережив всі ці події наживо. Саме це визначає основну рису твору – містифікацію. Насамперед, піддається сумніву особа журналіста, який брав інтерв'ю у письменника. Незважаючи на це, автобіографізм у романі Андруховича є відвертим і вмотивованим. Читач є співучасником усіх подій, які відбуваються з персонажем. Автор розповідає про своє дитинство, про навчання в школі та університеті, про радянську систему, про сім'ю, про літературу, поезію. Зводити до мінімуму дистанцію між автором і читачем дозволяє жанр роману-інтерв'ю.

Помітне місце у романі відіграють мотиви зради, жертвності, диявола. У творі переважають колективні образи, ніж індивідуальні. Автор вдається до автоінтертекстуальності, тобто цитування власних текстів, прозових, поетичних або публіцистичних. Таким чином, Ю. Андрухович містифікує власну біографію, перетворюючи історію свого життя на книгу.

Іздрик – це письменник, якого треба досліджувати вздовж і впоперек. Він неординарний у своєму писанні. Ми характеризували твори, які представлені у книзі «3:1» – це повість «Острів КРК» та романи «Воцтек» і «Подвійний Леон». Тексти схожі на інтелектуальну гру, просякнуті найрізноманітнішими й найнеочікуванішими настроями героїв, їхніми одкровеннями та неприкритим цинізмом, їхніми страхами та бажаннями, стражданнями та любов'ю.

Повість «Острів КРК» виявляє характерні ознаки постмодернізму, які представлені у вимірах інтертекстуальності, надмірності та графіки, що надають творові цілісного та емоційно-чуттєвого зображення. У творі біль і щастя набувають одного сенсу. Вони ведуть головного героя крізь все його життя, що окреслюється лише одним бажанням – бути з коханою жінкою. Головним лейтмотивом повісті є невзаємне кохання.

Основною ознакою роману «Воцтек» є пародіювання. Сам текст твориться з уламків хворої свідомості героя. Ґрунтується твір на фрагментарній композиції. Воцтек закоханий, але ця любов розчиняється у власному болі. У

романі зображено історію хворобливого кохання, де через сни, марення, візії репрезентовано тілесні аспекти буття людини. Такий стан героя дозволяє авторові змалювати низку мотивів, зокрема любові, божевілля, ревнощів, злочину, страху, смерті, апокаліпсису. Саме у цьому романі нам вдалось найбільше проаналізувати сновидіння та абсурдизм, як основні риси творчості Іздрика.

У романі «Подвійний Леон» спостерігаємо споріднені риси з «Воццеком». Воцcek трансформується в Леона, який лікується в психоневрологічному диспансері від алкоголізму. Весь твір передає психологічний стан головного героя. У романі ми дослідили використання англomовних слів та висловлювань-концептів, а також графічні знаки.

Отож, однією з наскрізних проблем творів є філософія сновидіння. Світ сну, сфера позасвідомого, візійність мислення – прикметні риси стилю Іздрика. Деякі дослідники до цього ж відносять фрагментарність, колажність, відсутність лінійних сюжетів. Сюжет вибудовується здебільшого через потік свідомості героя.

Останнім письменником, творчість якого ми аналізували, став Тарас Прохасько, який вразив нас своєю рослинною філософією. За фахом він ботанік, але це не дозволило йому писати твори, сповнені медитації та містики. Ми проаналізувати образно-тематичні виміри збірки «Лексикон таємних знань», до якої входять повісті й оповідання: «Спалене літо», «Essai de deconstruction (спроба деконструкції)», «Довкола озера», «Некрополь», «Відчуття при сутності», «Увібрати місто», «Лексикон таємних знань». Кожен із названих творів відображає певний елемент сюжетної канви всієї збірки, що дозволяє говорити про її цілісність. Також ми проаналізували мову буття у творах, їхні теми, риси наратора тощо. Письменник змальовує все до дрібниць. Це дозволяє читачу перебувати поряд із персонажами.

На нашу думку, творчість кожного з учасників «станіславського феномену» є цілком оригінальним явищем, до якого критика виявляє підвищений інтерес, більше того – сучасна українська критика переважно

обертається довкола текстів «станіславівців». Це пов'язано з тим, що у творчості цієї організації найбільш рафіновано були інстальовані цінності знакового списку українського постмодерністського дискурсу в сучасній літературі.

Отже, українська література наприкінці ХХ століття зіткнулась з такою новою течією як «станіславський феномен», який сформувався в Галичині. Саме цей феномен став головним чинником, який підняв культурний, безпосередньо, літературний рівень для всього українського письменства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрухович Ю. «Праця письменника – це розповідання історій» : розмова з Ю. Андруховичем / Ю. Андрухович // Україна. – 2008. – № 1. – С. 106–107.
2. Андрухович Ю. «Я насправді успішно обманюю» : інтерв'ю брала Н. Сідельник / Ю. Андрухович // Друг читача. – 2009. – № 18. – С. 5.
3. Андрухович Ю. Повернення літератури? / Ю. Андрухович // Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – С. 15.
4. Андрухович Ю. Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода / Ю. Андрухович // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 56–66.
5. Андрухович Ю. Станислав и феномен ферментации / Ю. Андрухович // Южный акцент. Сборник русско-украинской критики. – Москва, 1999.
6. Андрухович Ю. Таємниця. Замість роману / Ю. Андрухович. – Харків : Фоліо, 2007. – 478 с.
7. Баліна К. Манливі лакуни прози Юрія Андруховича і Милорада Павича / К. Баліна // Зарубіжна література в школах України. – 2008. – № 6. – С. 34–37.
8. Баліна К. Постмодерністська естетика творчості Юрія Андруховича / К. Баліна // Зарубіжна література в школах України. – 2007. – № 9. – С. 40–44.
9. Баліна К. Постмодерністський дискурс Юрія Андруховича / К. Баліна // Зарубіжна література в школах України. – 2007. – № 9. – С. 14–18.
10. Білозуб А. Плюралізм мов у романі Ю. Іздрика «Подвійний Леон» [Електронний ресурс] / А. Білозуб. – Режим доступу : <http://litmisto.org.ua/?p=19952>
11. Білоцерківець Н. Література на роздоріжжі / Н. Білоцерківець // Критика. – 1997. – № 1. – С. 28–29.

12. Бондар А. Іздрик неканонічний / А. Бондар // Дзеркало тижня. – 2002. – № 32 (407). – 24-30 серпня. – С. 8.
13. Бондар-Терещенко І. Правила поведінки уві сні : Про один «роман для літературних гурманів» / І. Бондар-Терещенко // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – № 106 (жовтень). – С. 18–24.
14. Бондар-Терещенко І. Проста «метаісторія» «непростих». Про «белетризацію минулого» в романі Т. Прохаська / І. Бондар-Терещенко // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 58–60.
15. Бондар-Терещенко І. Скільцьований Андрухович / І. Бондар-Терещенко // Літературна Україна. – 2004. – 15 квітня. – С. 6.
16. Борис С. Іронія і самотворення ідентичности в романах Юрія Андруховича / С.Борис // Ї. – 2002. – № 26. – С. 141–154.
17. Бук С. Форми нарації в романі Іздрика «Подвійний Леон» / С. Бук // Слово і час. – 2006. – № 2. – С. 63–67.
18. Вега М. Карнавальне необароко Юрія Андруховича / М. Вега // Освіта. – 2005. – Берез. (№ 12). – С. 12–13.
19. Гаврилова Ю. Андруховича забагато не буває : Інтерв'ю з Ю. Андруховичем / Ю. Гаврилова // Без цензури. – 2006. – 23-29 берез. (№ 12). – С. 21.
20. Галич А. Асоціонічний світ романів Юрія Андруховича початку ХХІ століття / А. Галич // Слово і час. – 2008. – № 8. – С. 48–54.
21. Голобородько Я. Інсталяція жанру : роман-puzzle Іздрика / Я. Голобородько // Слово і час. – 2009. – № 6. – С. 102–105.
22. Голобородько Я. Образно-словесні мантри Тараса Прохаська / Я. Голобородько // Слово і час. – 2006. – № 7. – С. 41–43.
23. Гундорова Т. Літературний канон і міф / Т. Гундорова // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 15–24.
24. Гундорова Т. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання / Т. Гундорова // Сучасність. – № 91. – 1993. – С. 79–83.

25. Гундорова Т. Фенімістичний постмодерн / Т. Гундорова // Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. – Київ : Критика, 2005. – С. 39–43.
26. Даниленко В. Золота жила житомирської прози / В. Даниленко // Вечеря на дванадцять персон. – Київ : Генеза, 1997. – С. 10–11.
27. Дегтярьова І. Інтертекстуальність як спосіб індивідуального текстотворення Ю. Іздрика / І. Дегтярьова // Культура слова. – Київ : Інститут української мови НАН України, 2007. – Вип. 68–69. – С. 12–17.
28. Дроздовський Д. Ловець «Таємниці» Юрій Андрухович, або Сім днів, які змінили світ / Д. Дроздовський // Кур'єр Кривбасу. – 2007. – № 212 / 213. – С. 354–359.
29. Ельгарт А. Сучасна українська література. Юрій Андрухович, Юрко Іздрик [магістерська робота] / А. Ельгарт // Філософський факультет Паласського університету в Оломусі. Кафедра славістики. – 75 с.
30. Єшкілев В. Воццекурсія Бет / В. Єшкілев. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1997. – 180 с.
31. Зборовська Н. Завершальний карнавал Юрія Андруховича / Н. Зборовська // Українська мова та література. – 2001. – груд. (№ 48). – С. 3–4.
32. Зборовська Н. Завершення карнавалу «Перверзії» Юрія Андруховича / Н. Зборовська // Вітчизна. – 1997. – № 5–6. – С. 145–152.
33. Іванишин П. Постмодерний неоцинізм, його жерці, раби та жертви [Електронний ресурс] / П. Іванишин // День – 2008. – Режим доступу : <http://dontsov-nic.org.ua/index.php?m=content&d=view&cid=206>.
34. Іванова Н. Специфіка есею як жанру художньо-небелетристичної літератури / Н. Іванова // Слово і час. – 2007. – № 9. – С. 15–25.
35. Іздрик Ю. «Добра книжка змінює хід думок» – інтерв'ю (бесіду вела Наталія Коваль) / Ю. Іздрик // Українська мова та література. – 2014. – Жовтень (№ 19). – С. 5–7.

36. Іздрик Ю. 3:1. Острів Крк. Воцтек. Подвійний Леон [Текст] / передмова Ю. Андруховича / Ю. Іздрик. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2009. – 320 с.
37. Іздрик Ю. Про... За... Про. Передмова / Ю. Іздрик // Т. Прохасько. Лексикон таємних знань. Новели. – Львів : Кальварія, 2006.
38. Іздрик Ю. Станіслав: туга за несправжнім / Ю. Іздрик // Плерома. – Ч. 1–2. – 1996. – С.26.
39. Калинська Л. Синтез масового й елітарного (на матеріалі прози Юрія Андруховича) / Л. Калинська // Слово і час. – 1998. – № 2. – С. 18–22.
40. Карпець Я. Буття мови у «Лексиконі таємних знань» Тараса Прохаська (спроба наукового аналізу) [Електронний ресурс] / Я. Карпець. – Режим доступу : <http://ylevchyk.blogspot.com/2011/01/2004-200-c.htm>
41. Книш О. Надмірність як засіб організації постмодерністського тексту / О. Книш // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – 2012. – Вип. 30. – С. 140–143.
42. Кодак М. «Інакше...», або про «Енциклопедію постмодернізму» / М. Кодак // Слово і час. – 2005. – № 4. – С. 84–87.
43. Козачук Н. Роман «Воцтек» Ю. Іздрика : постмодерний чи інтелектуальний / Н. Козачук // Питання літературознавства. – 2008. – Вип. 75. – С. 97–102.
44. Козуб Г. Постмодернизм как явление современной культуры // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2002. – № 14. – С. 48–50.
45. Косарева Г. «Воцтек» Ю. Іздрика як літературний і віртуальний текст крізь призму постмодерністської тілесності / Г. Косарева // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Серія : Філологія. Літературознавство. – 2015. – Т. 259, Вип. 247. – С. 120–125.

46. Костюк В. Історія симуляції, або Іздрик forever / В. Костюк // Критика. – 2001. – № 5. – С. 39–46.
47. Костюк В. Фрагмент і пастиш / В. Костюк // Критика. – 1998. – № 2. – С. 30–31.
48. Котенко Н. Просто : Худпродукт Тараса Прохаська / Н. Котенко // Березіль. – 2004. – № 3–4. – С. 166–169.
49. Кривопишина А. Естетика й рецепція масової культури в сучасній українській літературі / А. Кривопишина // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Ужгород, 2011. – Вип. 15. – С. 166–168.
50. Купріян О. Відкривати чи не відкривати «Тасмніцю»? Ось у чім питання... [Електронний ресурс] / О. Купріян. – Режим доступу : <http://litakcent.com>
51. Кушкова С. Постмодернізм у літературі другої половини ХХ ст., його естетична парадигма / С. Кушкова // Зарубіжна література в школі. – 2008. – № 8. – С. 34–37.
52. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм – Напрямок? Стиль? Метод? / Л. Лавринович. – Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 39–46.
53. Лихоманова Н. Простір та межі Станіславського феномену (до проблеми перебігу маргінальних станів культури) / Н. Лихоманова // Питання літературознавства. – Випуск 6 (63). – Чернівці, 1999. – С. 134–141.
54. Лютий Р. Феномен постмодернізму / Р. Лютий // Вивчаймо українську мову та літературу. – 2005. – Черв. (№ 16). – С. 8–11.
55. Маленко О. Іздрик : життя і творчість (традиційний погляд на нетрадиційного письменника) / О. Маленко // Вивчаймо українську мову та літературу. – 2009. – № 34. – С. 38–41.
56. Михеда О. «ТАКЕ» Іздрика як «ВСЕ» Пелєвіна [Електронний ресурс] / О. Михеда. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2009/12/23/take-izdryka-jak-vse-pjeljevina/>

57. Назарець В. Постмодернізм як літературне явище / В. Назарець, Є. Васильєв // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2008. – № 2. – С. 2–6.
58. Несисюк О. «Енеїда» І. Котляревського та «Рекреації» Ю. Андруховича як знакові твори української літератури / О. Несисюк // Українська мова та література. – 2000. – Листоп. (№ 42). – С. 1–2.
59. Опришко Н. «Таємниця» Юрія Андруховича як територія взаємодії «смерті автора» та «воскресіння автора» / Н. Опришко // Молодий вчений. – 2015. – № 5 (2). – С. 165–168.
60. Осипенко С. «Я не навчу вас жити на землі...» : [Творчість Ю. Андруховича] / С. Осипенко // Українська мова та література. – 2001. – груд. (№ 48). – С. 5.
61. Павлишин М. «Воццек» Іздрика / М. Павлишин // Сучасність. – 1998. – № 9. – С. 101–113.
62. Павлишин М. «Дванадцять обручів» Юрія Андруховича або туга за серединою / М. Павлишин // Сучасність. – 2004. – № 7–8. – С. 69–85.
63. Пахаренко В. Постмодернізм / В. Пахаренко. Нарис української поетики. – Київ, 1997. – С. 68–73.
64. Пахаренко В. Постмодернізм у дзеркалі літературознавства / В. Пахаренко // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2002. – № 5–6. – С. 3–6.
65. Поліщук В. Вісімдесятники як літературне явище / В. Поліщук // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 37–45.
66. Поліщук Я. Випробовування постмодернізмом / Я. Поліщук // Критика. – 2002. – Бер. (№ 3). – С. 28–30.
67. Поліщук Я. Советське минуле з погляду сучасної української літератури / Я. Поліщук // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. – Вип. 27. – Ч. 2. – Київ, 2007. – 568 с.

68. Поліщук Я. Український постмодернізм : у пошуках самоідентичності // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2003. – № 3. – С. 63–71.

69. Прохасько Т. Лексикон таємних знань : новели / Т. Прохасько. – Харків : Фоліо. – 2011. – 185 с.

70. Прохасько Т. Пишу тільки те, що хотів би додати до світу інших книжок : інтерв'ю брав Коцарев О. / Т. Прохасько // День. – 2010. – 26-27 листопада (№ 217–218). – С. 23.

71. Родик К. Від реалізму містифікації до реалізму «життя» : [про книгу Юрія Андруховича «Таємниця»] / К. Родик // Сучасність. – 2008. – № 9. – С. 100–103.

72. Сапеляк С. Грант «постмодернізму» чи матриця денаціоналізації літератури / С. Сапеляк // Дзвін. – 2007. – № 10. – С. 150–152.

73. Синицька О. Тарас Прохасько «Лексикон таємних знань» (рецензія) [Електронний ресурс] / О. Синицька. – Режим доступу : <https://e-motion.tochka.net/ua/5578-taras-prokhasko/>

74. Скиба М. Про «З цього можна зробити кілька оповідань» Тараса Прохаська / М. Скиба // Київська Русь. – 2006. – № 1. – С. 239–242.

75. Стефанівська Л. Післямова / Л. Стефанівська // Іздрік Ю. Воцтек & воцтекурсія. – Львів : Кальварія – 2002. – С. 185–199.

76. Стусенко О. Постмодернізм : нестримна живучість міфу / О. Стусенко // Київ. – 2008. – № 2. – С. 160–165.

77. Тарасенко О. Роман «Воцтек» Ю. Іздрика: особливості постмодерної композиції [Електронний ресурс] / О. Тарасенко. – Режим доступу : <http://dspace.onu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/10903/1/249-259.pdf>

78. Терещенкова Т. (інтерв'ю з Ю. Андруховичем). Вийшло друком 7/8 число журналу «Березіль» / Т. Терещенкова [Електронний ресурс] // «Арт-Вертеп». – Режим доступу : <http://artvertep.com/print?cont=3907>

79. Тишківська Н. Графіка як засіб мовної гри (на матеріалі прози Юрія Іздрика) / Н. Тишківська // Актуальні проблеми синтаксису: сучасний стан і перспективи дослідження. Міжнародні наук. читання, присвячені пам'яті Н.В. Гуйванюк. – Чернівці, 2014. – С. 322–324.

80. Ткач К. Постмодернізм як літературне явище : розвиток і критика [Електронний ресурс] / К. Ткач, І. Міронова. – Режим доступу : <http://www.confcontact.com/20111118/postmodernizm-yak-literaturne-yavische.php>

81. Требуна В. «Станіславський феномен» : пригадуючи майбутнє / В. Требуна [Електронний ресурс] // Галицький кореспондент. – Режим доступу : <http://gk-press.if.ua/x1650/>

82. Трінчій В. Антигравітація : [Про письменника Тараса Прохаська] / В. Трінчій // Критика. – 2002. – січ-лют. (№ 1-2). – С. 23–24.

83. Тулузакова О. Функціонування службових частин мови західноукраїнського мовно-літературного варіанта у творах сучасних письменників / О. Тулузакова // Наукові праці. – 2009. – Том 98. – Випуск 85. – С. 119–124.

84. Тульчинский Г. Слово и тело постмодернизма. От феноменологии невменяемости к метафизике свободы / Г. Тульчинский // Вопросы философии. – 1999. – № 10. – С. 35–53.

85. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період / Р. Харчук. – Київ : Академія, 2008. – 248 с.

86. Хижняк К. Мотив зради як складник тоталітарного буття у прозі Юрія Андруховича / К. Хижняк // Українське літературознавство. – 2013. – Вип. 77. – С. 79–84.

87. Хомеча Н. Діалог епох: українське бароко і постмодернізм : «Екзотичні птахи і рослини» Ю. Андруховича / Н. Хомеча // Слово і час. – 2003. – № 11. – С. 59–64.

88. Хомеча Н. Топос міста у творчості Ю. Андруховича / Н. Хомеча // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і

літературознавство : Міжвуз. зб. наук. ст. – 2010. – Вип. XXIII. – Частина 1. – С. 330–339.

89. Христо В. Український постмодернізм в оцінці критики / В. Христо // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки. – 2014. – Вип. 4.14. – С. 189–193.

90. Чобанюк М. Рецепція українського постмодернізму на межі тисячоліть / М. Чобанюк // Література в контексті культури. – 2013. – Вип. 23 (2). – С. 136–140.

91. Шевчук В. З відкрити заборолом : Про прозу Ю. Андруховича / В. Шевчук // Прапор. – 1989. – № 7. – С. 101–103.

92. Шептицька Т. Європейський дискурс творчості Юрія Андруховича / Т. Шептицька // Сучасність. – 2005. – № 9. – С. 128–134.

93. Шерех Ю. Го – Гай – Го [Про прозу Юрія Андруховича і з приводу] / Ю. Шерех // Сучасність. – 1996. – № 10. – С. 123–128.

94. Якубчак Н. Юрій Андрухович. «Таємниця. Замість роману» (рецензія на книгу) [Електронний ресурс] / Н. Якубчак // Критика. – Режим доступу : <https://krytyka.com/ua/reviews/taiemnytsya-zamist-romanu>

95. Ячменьова М. Юрій Андрухович: гра з романною технікою / М. Ячменьова // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.nbuv.gov.ua/portal/Natural/nvvnu/filolog/.../Yachmen_eva.pdf