

Наталія Шавокишина (Київ)

ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ТОПОСІВ СВЯТА ТА МАСКИ В СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКОМУ ПОСТМОДЕРНІЗМІ (НА МАТЕРІАЛІ РОСІЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ)

Розвиток постмодерністської парадигми, і, більшою мірою, еволюція постмодерного літературно-критичного дискурсу, зумовлюють відхід від тенденції говорити про постмодернізм як про суворий набір догм і принципів, усе більше привертаючи увагу літературознавців до варіативності та національних особливостей постмодерної літератури. Це зумовлює поширення компаративних досліджень в галузі слов'янських постмодернізмів, яким приділяли увагу американський вчений Р. Хітніс, польська дослідниця Г. Янашек-Іванічкова, словацька – Л. Бабота, українські вчені Г. Сиваченко, Н. Бедзир, О. Палій, С. Яковенко, А. Татаренко, В. Моторний та інші.

Примітно, що для досліджень в галузі слов'янських літератур особливо актуальними стають проблеми карнавальності й карнавалізації. З одного боку, це можна пояснити певною близькістю між панівною сьогодні філософією постмодернізму і концепцією карнавалу М. Бахтіна. Нагадаймо, що для постмодернізму, так само як і для карнавалу, характерний момент відносності й амбівалентності. Вони обидва репрезентують кризу авторитетів, стираючи межі між грою і життям, завжди існуючи на перетині. Постмодернізм, подібно до карнавалу, виникає в кризові, переломні моменти в житті суспільства. Можливо, саме ці точки перетину змушують деяких учених (зокрема Д. Затонського) сприймати самого М. Бахтіна як одного з яскравих гуманітаріїв-постмодерністів, хоча, на наш погляд, це все ж таки перебільшення.

З другого боку, не можна обійти близькості до карнавальної культури саме слов'янських постмодерністських текстів [1, 7; 82, 15].

У запропонованій статті ми зосередимося на специфічному, східнослов'янському варіанті постмодернізму. Не зважаючи на існування у вітчизняній науці думки про принципову неможливість зближення російської та української літератур, бо вони є вираженням різних психоісторичних феноменів (представлену, зокрема, Н. Зборовською [12]), О. Веретюк говорить усе ж про існування східноєвропейської версії постмодернізму [17; 126]. Цю думку, слідом за нею, розвивають Н. Бедзир [7; 11]), Г. Мережинська [17; 10] та ін. Це дозволяє говорити про специфічний варіант східнослов'янського (за термінологією останніх двох дослідників) постмодернізму, представлений українськими та російськими, менше – білоруськими (через надмірну рецептивність і маргінальність білоруської постмодерністської літератури) текстами.

Ми не випадково обрали об'єктом дослідження топоси свята та маски, тому що відповідь на питання про особливості їхньої реалізації допоможе глибше осягнути природу карнавального в східнослов'янському постмодернізмі. Особливо актуальним це стає, зважаючи на той факт, що дуже часто застосування карнавальної концепції М. Бахтіна при дослідженні постмодерністських текстів наражається на певні складності. На цьому, зокрема, наголошує і російський дослідник О. Грінштейн, стверджуючи, що це є результатом зміни у «функціонуванні й змісті компонентів, що складають концепцію карнавалу» [8; 19]. Дана зміна пов'язана, на його думку, з принциповою відмінністю світосприйняття й світорозуміння сучасних митців від того світосприйняття, що живило карнавальну культуру Середньовіччя й Ренесансу.

Подібна відверта неузгодженість послугувала приводом для висунення й обґрунтування ним концепції маскарладу. Маскарадна культура, за О. Грінштейном, зароджується й розвивається в надрах карнавальної (але не тотожна їй). При цьому особливої ваги при розрізненні концептів карнавалу й маскарладу набувають важливі для нашого дослідження топоси свята й маски. Останній стає в маскарладі головним смислопороджуючим і структуруючим топосом, на відміну від карнавалу, де цю роль відіграє топос свята. Якщо в карнавалі маска, в першу чергу, була засобом отримання нової сутності, виражаючи ідею оновлення, то тут вона стає інструментом приховання власного обличчя [8; 30]. Однією з

найважливіших причин трансформації карнавалу в маскарад О. Грінштейн називає розвиток індивідуальної свідомості в новий час. Формально топос маскараду проявляється в тому, що карнавальні, святкові, гротескні образи в текстах сучасних письменників набувають зовсім іншої конотації.

Отже, дослідження особливостей реалізації святкових і маскарадних образів допоможе не лише виявити те, якою мірою в східнослов'янському постмодернізмі актуалізується саме бахтінський карнавал, але й дослідити національні варіанти та механізми можливої трансформації карнавалу в маскарад.

Мабуть, одним із головних чинників, що змушують дослідників говорити про спорідненість слов'янських постмодернізмів зі сміховою культурою, є святковість, яка актуалізується на сторінках російських та українських текстів. Причому, в українському постмодернізмі ця риса є більш акцентованою.

Про святковість, притаманну українській літературі, говорив ще Г. Грабович, це ж відмічає і Г. Мережинська, зазначаючи, що «загальний пафос української версії постмодернізму більш світлий та оптимістичний, ніж російської» [17; 96]. Про святковість української культури говорять навіть самі російські письменники-постмодерністи. Наприклад, персонаж роману Н. Ключкар'євої «Росія, загальний вагон» каже: «Правда, хохлы вообще веселее русских. Может, климат влияет? Ты посмотри, у них ведь даже мистика какая-то жизненная, сказочная: красная свитка да черт в мешке. А у нас что?! Недотыкомки всякие с куротрупами. Одно слово – выморочные!» [14].

В українському постмодернізмі мотив свята яскраво проявляється в усіх романах Ю. Андруховича: після гамірної атмосфери карнавалізованого Свята Воскресаючого Духу [5], гротескний маскарад у московських підземеллях із ляльками-політиками й покійниками [3] змінюється в наступному романі на правду святковою конференцією, яка закінчується феєричним «балом у Сатани», де в дусі М. Булгакова гроші перетворюються на непотріб, а містичний карнавал губить героя серед безлічі коридорів і дверей [4].

Романом-святом можна назвати й останній роман Ю. Іздрика «АМтм»; з певною часткою умовності, «святковими» постають сповнені безкінечних подорожей та алкогольних пригод життя оповідача новел С. Жадана або центрального персонажа з роману В. Діброви «Бурдик».

Не зважаючи на більшу святковість українського постмодернізму, порівняно з російським, топос свята яскраво проявляється, наприклад, в романі Т. Толстої «Кись», персонажі якого демонструють на правду карнавальне світовідчуття. Враження карнавальної єдності створюють і гучні народні гуляння, або дійсно гротескні описи застілля, порівнювані хіба що з раблезіанськими трапезами. Ці образи передають атмосферу свята та єднання, асоціюючись із фізичним здоров'ям і силою учасників дійства.

Важливою рисою карнавального світовідчуття, що несе з собою святковість, є сприяння ним подоланню страху. «Все те, – писав М. Бахтін, – що в звичайному світі було страшним і лякало, в світі карнавального обертається на веселі «смішні страховиська». Страх – це крайнє вираження односторонньої й гупої серйозності, яку долає сміх» [6].

У романі Т. Толстої такий страх спричинює невідома й лякаюча «Кись», про яку люди розповідають безліч жахливих історій. Яскраво описані свята й веселощі, власне, слугують засобом відмежування від тієї царини незвіданого, що, всупереч логіці карнавального єднання, залишає героїв сам на сам із собою. Недарма центральний персонаж роману каже, що «про Кись і думати годі, бо тоді ти один» [19]. Від карнавальної святковості роман віддаляє те, що подібне відмежування не виявляється успішним. Натомість герой все далі віддаляється від «карнавального» світу, зближуючись із «Колишніми», пізнаючи таємниці книжок і стаючи учасником політичних інтриг, що змушує його частіше сумувати й згадувати Кись.

Всупереч карнавальній логіці топос свята реалізується і в українському постмодернізмі. Вражаючи, часом надміру, святкові образи, часто слугують утвердженню прямо протилежних ідей, а саме, деконструкції карнавального міфу в українській літературі. Про це дуже промовисто свідчить «програмне» створення карнавального свята в тексті Ю. Іздрика «АМтм». За всіма «вказівками», що залишив М. Бахтін в книзі про Ф. Рабле, тут з'являються і зображення двох тіл в одному, і карнавальні пари, і мандрівний цирк із «сіамськими близнюками, ліліпутами, велетнями й бородатими красунями» [13; 154], відреконтованими

автором як «пістряво – ніби для карнавалу вбрана юрма» [13; 163]. Те саме відбувається і в романах Ю. Андруховича, персонажі якого, вдягаючи маски блазнів, розмірковують про «смерть як оновлення сутності» [2; 181] та «смерть як вічне оновлення» [2; 236].

Тобто, так само, як, на думку Г. Мережинської, пізні російські постмодерністи використовують прийом естетизації постмодерністських принципів з метою розхитування самої постмодерністської системи [17; 194], українські постмодерністи естетизують основні засади карнавалу з метою деміфологізації, постмодерністського висміювання й заперечення карнавальної української традиції. Це засвідчує і Т. Гундорова, кажучи, зокрема, про романи Ю. Андруховича, який у своїй подальшій [Після періоду Бу-ба-бу – Н. Ш.] творчості демістифікує карнавал, показуючи, що «радість об'єднання тут ілюзорна, а колективне тіло, яке владарює на ньому, присипляє та стирає індивідуальне бажання» [9; 86].

Цікавим у цьому сенсі було б здійснити компаративний аналіз характерних для російського й українського постмодернізмів образів персонажів, яким в українських текстах постає блазень, а в російських – юродивий.

Таким персонажем у російській літературі є оповідач поеми Вен.Єрофеева «Москва-Петушки». Він відверто блюзнірствує, проте відома трагедійність його постаті наближує героя до традиції «юродствування Христа ради», про яку пише російський дослідник О.Панченко [16]. Сам Венічка говорить: «Теперь вы поняли, отчего я грустнее всех забулдыг? Отчего я легчевеснее всех идиотов, но и мрачнее всякого дерьма? Отчего я и дурак, и демон, и пустомеля разом?» [11]. Очікування ним завтрашнього дня виявляється для героя святковим і піднесеним, тон оповіді разом із цим стає майже урочистим. Проте, з другого боку, топос свята не реалізується при цьому повною мірою, бо святковість очікування постійно затьмарюється передчуттям неминучої біди. («Но почему же смущаются ангелы, чуть только ты заговоришь о радостях на петушинском перроне и после?» [11]) Так само і фантазмагорична кульмінація поеми, в межах якої герой зустрічається із сатаною, Сфінксом, графінею в чорному, полчищами Ерінї, понтійським царем Мітридатом і безліччю інших персонажів, постає святковою феєрією, проте феєрією, скоріше, маскарадною, ніж карнавальною, бо єдине, що вона несе героєві – це страх і смерть.

Загалом, дослідники відмічають близькість моделей героїв В. Діброви чи Ю. Андруховича до створених Вен.Єрофеевим, С. Довлатовим, В. П'єцухом та іншими російськими письменниками [7; 150]. Різниця полягає в тому, що в українській постмодерній традиції карнавальне блюзнірство розкривається крізь призму постаті орфічного героя. Сповідуючи орфізм як спосіб національного мислення, герої вдягають маски блазнів, що підсумовує «семантику колоніального способу виживання» [12; 39]. Натомість у російському постмодернізмі постать юродивого найперше проявляє себе крізь архетипну модель страждання: страждає Венічка Вен.Єрофеева, страждають і волають герої С. Соколова («Так кричите же вы – способнейший из способных, кричите за себя и за меня, и за всех нас, обманутых, оболганных, обесчещенных и оглуленных, за нас, идиотов и юродивых, дефективных и шизоидов, за воспитателей и воспитанников, за всех, кому не дано и кому уже заткнули их слюнявые рты, и кому скоро заткнут их, за всех без вины онемевших, немеющих, обезьязыченных – кричите, пьяня и пьянея: бациллы, бациллы, бациллы» [18]).

При цьому постать українського блазня може бути згалом не менш трагічною: це поет незрозумілий і придушений у В. Діброви, або поет із яскраво вираженим комплексом національної меншовартості у Ю. Андруховича. Але український постмодерний блазень, стаючи пародією на самого себе – як поета й Орфея, – намагається цього не помічати. На відміну від нього, образ юродивого в російському постмодернізмі тісно переплітається з поняттям каяття та ідеєю спасіння.

Так, у романі Д. Ліпскерова «Руське стаккато британської матері» святкові мотиви, елементи зниження, гротескні образи й відверто карнавальне перевертання світу з ніг на голову (взяти хоча б епізоди, коли потворний горбун перетворюється на символ тілесної любові й задоволення, «висока» класична музика «доповнюється» низькими тілесними звуками з черевів слухачів, а обличчя матері героя міняється в його свідомості місцями з її задом) вдало вплетені автором у канву роману, який насправді уособлює шлях до спасіння душі (або його постмодерністським варіантом, адже у фіналі герої так і не зрушають з «мертвої точки»). Два

герої-антиподи, росіянин Микола й англієць Роджер, кожен у свій спосіб шукають зцілення. Якщо Микола шукає способів заповнення величезної, патологічної пустки всередині, то Роджер прагне виходу такої ж патологічної наповненості, нерозв'язності, синкретичного, майже звіриного відчуття єдності любові й ненависті, ніжності й жорстокості. Це ще раз підтверджує слова М. Ліповецького про «трагедійну карнавальність» російського постмодернізму [15; 159].

Отже, хоча як у російському, так і в українському постмодернізмах реалізація топосу свята відбувається в характерній для маскарадної культури манері, і загалом суперечить святковості карнавальній, способи цієї реалізації в двох літературах великою мірою залежать від способів національного мислення, зберігаючи при цьому, як стверджує Н. Бедзір, національні архетипні орієнтири [7; 10]. В українських текстах наявна яскрава тенденція до навмисної карнавалізації, що, з певною часткою умовності, пов'язується з колоніальною традицією в українській культурі, в російських натомість актуалізується т. з. «трагедійна карнавальність», тісно пов'язана з проблемами каяття і самопожертви.

Цікаво, що коли в українському постмодернізмі актуалізується тема кохання, й часто кохання-як-спасіння (згадати хоча б «Воццек» Ю. Іздрика, «Бурдик» В. Діброви, романи Ю. Андруховича, Л. Дереша, новели Б. Жолдака тощо), то в російських текстах проявляється тема самопожертви-як-спасіння. (Тут варто згадати фінальну сцену з роману В. Сорокіна «Серця чотирьох», долю відносин персонажів роману Н. Ключкарьової «Росія, загальний вагон» Ясі та Микити, або числені епізоди з «Я/або пекло» Є. Радова).

З топосом свята пов'язаний і топос маски, який, згідно з концепцією М. Бахтіна, є засобом отримання нової сутності, символізуючи ідею нового народження та вічного оновлення, що виражає карнавальне світовідчуття. Маска пов'язана, за М. Бахтіним, з «радістю змін і перетворень, веселою відносністю <...>, переходами, метаморфозами, порушенням природних меж, з висміюванням ...» [6] тощо.

Натомість у маскарадній культурі мотив маски набуває принципово іншого значення, стаючи одним із основних. Функції маски стають інакшими, ніж в карнавалі, через що видозмінюється і сама маска [8; 30], яка стає інструментом і засобом приховування істинної сутності.

Дуже яскраво подібна тенденція проявляється в російському постмодернізмі. Герої постійно змінюють іпостасі, які в даному випадку є нічим іншим, як масками реальності. Так, одночасне існування в кількох іпостасях не лише центрального оповідача, а, фактично, всіх героїв роману С. Соколова «Школа для дурнів», відмічене М. Ліповецьким [15; 180], не є шляхом до відродження їх у нових сутностях, а, радше, слугує засобом створення відчуття плинності, нетривкості, або навіть нереальності кожної з них. Те саме відбувається в романі Є. Радова «Я/або пекло», центральний персонаж якого постійно прокидається в новій іпостасі, отримуючи разом нові ім'я, біографію й долю, показова абсурдність яких із кожним перевтіленням підводить читача до усвідомлення їх як масок буття. При цьому постійна зміна цих масок покликана підтвердити думку про те, що істинної реальності насправді не існує, а весь світ є індивідуальною свідомістю. Сповідувана автором філософія релятивізму та відкрите проголошення відчуження відверто суперечать карнавальній логіці єднання, висловленій в концепції М. Бахтіна.

З цього боку цікавий і згадуваний вже роман Д. Ліпскерова. Герой «Руського стаккато» Миколай заповнює пустку всередині, щоразу вдягаючи нову маску і випробовуючи себе в новій ролі. З «чудесної» обдарованої дитини він перетворюється на учасника вуличної банди, аби потім випробувати себе в ролі відомого футболіста, в'язня, схимника тощо. Таким чином він постійно приміряє на себе нову сутність. Це – з одного боку, – може розглядатися як карнавальний мотив відродження в новому образі, який проте в трагіфарсовій манері розвінчується самим автором, адже у випадку героя ці перевтілення ні до чого не приводять. З другого боку, О. Грінштейн окремо наголошує на тому, що мотив пошуків власного «я», який в такий спосіб реалізується в романі Д. Ліпскерова, є варіантом функціонування образу й мотиву маски в художніх текстах, що мають відношення до маскарадної культури [8; 31]. Тут можна також додати, що цей мотив характерний для всієї постмодерністської прози другої половини ХХ століття, яскраво проявляючись у текстах не лише європейських, а й американських (Т. Пінчона, Дж. Барта, Д. Бартельмі та ін.) постмодерністів.

Мотив заповнення пустки у Д. Ліпскерова цікавим чином перетинається зі «створенням наповнених хвилин» у романі українського письменника Т. Прохаська «НепрОсті» або з мотивом заповнення пустки в «Школі для дурнів» С. Соколова. Герой останнього відверто говорить: «я ніколи не брошу кричати в бочки и буду заполнять криком своим пустоту пустых помещений, куда не заполню их все, чтобы не было мучительно больно» [18]. Проте, тоді як герою Т. Прохаська Францові таки вдається щоразу здійснювати цей задум, зробивши його своїм життєвим кредо, на персонажів Д. Ліпскерова й С. Соколова чекає фіаско (що ще раз свідчить на користь більшої світлості й оптимістичності українського постмодернізму). В будь-якому разі, така близькість мотивів є ще одним аргументом на користь спорідненості двох літератур.

В українському постмодернізмі маскарадна функція маски як засобу приховання власного обличчя яскраво втілена в «Бурдику» В. Діброви, де не герой змінює маски-сутності, а уособлення єдиної та незмінної системи (всюдишуща Бороводянка) з'являється спочатку під маскою шкільної вчительки, потім – викладача університету, колег по службі, й, нарешті, слідуючи логіці постмодерної іронії, в образі Духовної матері Деві-Йоні [10]. Приховуючи свою істину сутність і вводячи героя в оману, система-Бороводянка знаходить його будь-де й будь-коли з єдиною лише метою знищити його як особистість, підпорядкувавши його існування власним абсурдним законам. Таке маскування виявляється, вочевидь, плідним, адже це й же мотив маски автор використовує, змальовуючи українського емігранта пана Бринчака, який, вже довгий час живучи в США, продовжує ховатися під різними масками-іменами.

Це також промовисто перегукується з сорока іменами Андруховичевого Стаха Перфецького, власне, як і з постійною зміною одного, найбільш уживаного з цих імен. Втім, у випадку Ю. Андруховича ми, скоріше, маємо справу з проявом комплексу національної меншовартості. Тоді як у В. Діброви маска слугує інструментом розкриття сутності відносин «Україна – радянська система», у Ю. Андруховича це – іронічне обігрування відносин «Україна – Захід». Той факт, що західні колеги називають пана Перфецького Перфемським, Парф'янським, а то й узагалі Персицьким, красномовно свідчить про те, наскільки мало його постать важить для інших учасників конференції, і, – що примітніше, – наскільки подібна неухвага вразлива для самого автора. З другого боку, згадувані сорок імен Перфецького піддають сумніву його реальне існування. В романі він з'являється невідомо звідки (тут варто згадати історію знайомства оповідача з майже міфом про цього персонажа) і зникає невідомо куди, з тим, аби його тіло так і не було знайдено. І тоді, як для карнавальної маски принципове значення має мотив нового народження, маски героя «Перверзії» межують із мотивом неіснування взагалі.

Отже, неважко побачити, по-перше, наскільки принципове значення відіграє топос маски в російських та українських постмодерних текстах, і, по-друге, як він трансформується порівняно з топосом маски в карнавальній культурі. До речі, О. Грінштейн відмічає, що в маскарадній культурі топос маски значною мірою перетинається з топосом гри, який має важливе значення для всієї культури ХХ сторіччя [8; 31]. Тут цікаво було б згадати характерні для поетики постмодернізму авторську та стилістичну маски, прийом подвійного кодування та техніку пастішу, якими майстерно оволоділи російські та українські автори, про що промовисто свідчать тексти В. Пелевіна, Т. Толстої, Вік. Єрофєєва, Ю. Андруховича та інших постмодерністів. Це лише підтверджує думку про те, що в цих текстах топос маски реалізується в характерній для маскараду манері.

Отже, підіб'ємо деякі підсумки. В російському та українському постмодернізмах, широко використовуються елементи святкової карнавальної образності, розмаїття яких дозволяє говорити про актуалізацію в східнослов'янському постмодернізмі карнавальної традиції. З другого боку, така актуалізація є неповною, адже вона слугує утвердженню інших, порівняно з карнавалом, цінностей та світоглядних позицій.

Надмірна естетизація карнавальної поетики в українських текстах є, здебільшого, способом деконструкції карнавального міфу у вітчизняній літературі. Втім, більша святковість і життєрадісність українських текстів, порівняно з російськими, не підлягає сумніву. Реалізація топосу свята в російському постмодернізмі відбувається через актуалізацію архетипних моделей страждання та каяття. Показовим у цьому плані є зіставлення характерних для української та російської літератур святкових персонажів, якими в них виступають, відповідно,

блазень та юродивий. Семантично вони дуже близькі один одному і загалом постають як персонажі трагічні. Різниця полягає в тому, що український блазень органічно поєднує в своїй постаті природний орфізм і знижену блазеніаду, являючи, таким чином, архетипну модель українського національного героя, яка, в межах постмодерністської поетики та семантики, іронічно розвінчується, стаючи разом об'єктом і суб'єктом нищівної самопародії. Натомість російський юродивий (постать якого апріорі передбачає приниження й осміяння власної особи) страждає й кається, аби подолати душевний біль і внутрішню невлаштованість. У випадку цього героя самопародія є, в першу чергу, актом самопожертви. Отже, можна припустити, що характерна для українського постмодернізму постать блазня ближча до західної постмодерністської моделі, а образ російського юродивого більше пов'язаний з національною культурною традицією.

Реалізація топосу маски в східнослов'янському постмодернізмі свідчить про принципову відмінність її значення й функції від традиції маски карнавальної. В українській літературі вона слугує засобом приховання істинного обличчя або фактором, що ставить під сумнів *істинність* обличчя, тоді як у російській – мотив маски пов'язаний з пошуками власного «я» та утвердженням примарності, нереальності буття.

Такі висновки дозволяють говорити про трансформацію в східнослов'янському постмодернізмі концепту карнавалу в концепт маскараду.

Література:

1. Janaszek-Ivanickova H. Postmodernism in westslavonic literature in the context of Euro-Atlantic changes of the postmodern paradigms [Electronic resource] / H. Janaszek-Ivanickova // Available at : src-home.slav.hokudai.ac.jp/publicn/64/pdf/jana1.pdf
2. Андрухович Ю. Дванадцять обручів / Юрій Андрухович – К. : Критика, 2006. – 274 с.
3. Андрухович Ю. Московіяда [Електронний ресурс] / Ю. І. Андрухович. – Режим доступу : www.ukrcenter.com/library/read.asp?id=5465&read=true
4. Андрухович Ю. Перверзія / Юрій Андрухович. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2000. – 290 с.
5. Андрухович Ю. Рекреації. Романи / Юрій Андрухович – К. : Вид-во «Час», 1997. – 287 с.
6. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса [Електронний ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступу : www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html
7. Бедзир Н. Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском литературном контексте. / Н. Бедзир – Ужгород : Изд-во «Александры Гаркуши», 2007. – 471 с.
8. Гринштейн А. Карнавал и маскарад в художественной литературе : [учеб. пособие для вузов культуры и искусств] / Гринштейн А. Л. / Самарская гос. академия культуры и искусств. Кафедра литературы. – Самара : Издательство СГАКИ, 1999. – 120 с.
9. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова – К. : Критика, 2005. – 263 с.
10. Діброва В. Бурдик [Електронний ресурс] / В. Г. Діброва. – Режим доступу : www.ukrcenter.com/library/read.asp?id=1877
11. Ерофеев В. Москва–Петушки [Електронний ресурс] / В. В. Ерофеев. – Режим доступу : www.serann.ru/t/t292_0.html
12. Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
13. Издрик Ю. АМТм / Издрик. – Львів : Кальварія, 2005. – 260 с.
14. Ключкарёва Н. Россия, общий вагон [Електронний ресурс] / Н. Л. Ключкарева // Режим доступу : lib.aldebaran.ru/author/klyuchareva_natalya/klyuchareva_natalya_rossiya_obshii_vagon
15. Липовецкий М. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Монография / Н. М. Липовецкий – Екатеринбург : Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. – 317 с.
16. Лихачев Д. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. Л. : Наука, 1984. – 295 с.
17. Мережинская А. Русская постмодернистская литература / А. Ю. Мережинская – К. : ИПЦ «Киевский Университет», 2007. – 335 с.
18. Соколов А. Школа для дураков [Електронний ресурс] / А. В. Соколов. – Режим доступу : lib.ru/PROZA/SOKOLOV/shkola.txt
19. Толстая Т. Кысь [Електронний ресурс] / Т. Н. Толстая. – Режим доступу : lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/kys.txt

**Mask and Feast Concepts Realization in West Slavonic Postmodernism
(Based on Russian and Ukrainian Prose)**

Sharing the ideas of close relations between Russian and Ukrainian postmodern literatures, which stipulate for the possibility to be viewed as the specific West Slavonic variant of postmodernism, the author investigates the differences in the ways of carnival tradition actualization in these literatures by analyzing the means of structuring carnival concepts of feast and mask realization in Russian and Ukrainian postmodernist prose.

Анна Деревецька (Ольштин)

**КАТЕГОРІЇ АВТОРА І ЧИТАЧА
У СВІТЛІ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ
«ДВАНADЦЯТЬ ОБРУЧІВ» ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА**

Основна схема художнього твору в системі мовної комунікації розподіляє особові реляції у творі в площині інстанцій відправницьких на внутрішньотекстовому рівні поміж героєм, який говорить, наратором та підметом твору. На рівні зовнішньотекстовому можна говорити про відправника (підмет творчих діянь) та автора – конкретну особу, яка започатковує кожну комунікаційну ситуацію. Роль автора особливо експонується, не тільки з огляду на невід’ємність і присутність у кожній комунікаційній ситуації, але також тому, що від нього залежать ролі героя та отримувача – читача [8; 101–116].

Вихідною точкою для моїх роздумів про функцію автора в тексті стали постструктуралістські міркування Мішеля Фуко, для котрого письмо є полем гри знаків, що невпинно балансує на межі експерименту і постійно виходить поза свої рамки назовні, в необмежений простір, в якому суб’єкт мовлення постійно пропадає [7; 201]. Не можна також не взяти до уваги проголошеної Роланом Бартом тези про «смерть автора». Проте перед тим, як перейти до пояснення функції автора у тексті, хочу звернути увагу на функцію самого тексту, яка у випадку з романом Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» зумовлює поставлене у роботі питання про автора.

Невже в основі кожного художнього експерименту закладена функція жертви, складеної з життя? У тому сенсі можна говорити про новий вигляд, який культура за допомогою літератури надає спробам долання смерті. Фуко на прикладі оповідань Шехерезади «Казки тисяча і одної ночі» доводить, що метою розповіді раніше було протистояння смерті: «тому розповідалося до світання, щоб уникнути смерті, щоб відволікти момент, в якому вуста наратора замовкнуть назавжди» [7; 201]. Співзвучний момент знаходимо в романі «Дванадцять обручів», коли наратор говорить про свого героя Артура Пепу, «скажімо, він міг свідомо відтягувати мить матеріалізації романного тексту, навівши собі, що цей роман мусить бути остаточним, себто він вичерпає його теперішнє призначення, а отже, як тільки все це напишеться, шляхи для смерті буде розчищено згори. Тому він вигадував якнайбільше перешкод, щоб якомога довше не починати» [1; 102].

Знаємо, що задум виникнення роману «Дванадцять обручів» спричинила смерть близьких авторові осіб. Андрухович говорить, що «роман мав стати шуканням меж у нерозмежованій єдності і їх доланням. Кажучи по-іншому авторові забаглося знайти територію, де *ми* – ті, котрі пішли, зникли з видимої поверхні світу, і ті, котрі все ще на ній залишаються, – мають шанси перетнутися» [1; 323]. Адаже автор намагається створити у романі простір, у якому могло б прозвучати неказане, а траєкторії трансгресії могли б перетнутися, бо «власне кажучи, йшлося про зіткнення двох найбільших таємниць існування – смерті з Я» [1; 297]. Як зізнається Андрухович в інтерв’ю з Прохаськом, література – тільки засіб, а мета – порозуміння [2; 2]. Спілкування для нього основна потреба, яку забезпечує йому література. Андрухович здійснює