

## **ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ОПОВІДАННЯ МИЛОРАДА ПАВИЧА "СКЛЯНИЙ РАВЛИК" У КОНТЕКСТІ ОСМИСЛЕННЯ ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИХ ПРОБЛЕМ ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

**Олена БУРЯК (Кіровоград)**

*У статті зацентовано коло проблем наукового осмислення постмодерністських творів. На прикладі аналізу оповідання М. Павича запропоновано можливі варіанти уточнення окремих літературознавчих дефініцій у визначеному методологічному контексті.*

*Ключові слова: постмодернізм, методологія аналізу, інтертекстуальність, автор, читач.*

*The article presents a range of the problems of scientific comprehension of the post-modernistic works. With the help of the analysis of M. Pavych's work the possible variants of closer definition of some definite literal definitions have been offered in the determined methodological context.*

*Key words: post-modernism, the methodology of analysis, the intertextual conception, the author, a reader.*

Творчість сербського прозаїка Милорада Павича – одного з найяскравіших представників європейського постмодернізму – стала об'єктом пильного зацікавлення критиків починаючи з 1984 року, коли вийшов у світ його роман-лексикон „Хозарський словник”. Дослідники здебільшого обмежувалися констатацією появи у світовій літературі неординарного таланту, наділяючи його низкою компліментарних епітетів: „майбутній нобелівський лауреат”, „комп'ютерний письменник”, „геній ХХІ століття” [Цитую за: 3]. Тільки окремі сміливці наважувалися на аналітичні коментарі чи ґрунтовне наукове осмислення химерних творів, що важко піддаються інтерпретації через застосування як традиційних, так і новітніх методологій.

Цікаві гіпотези про історико-культурні джерела образів Павича знаходимо в літературознавця, перекладача, поета, автора післямов до львівських видань романів „Хозарський словник” [6] та „Остання любов у Царгороді” І. Лучука [8]. У статті „Ігор Римарук та генеза українського видання” [7] він аналізує естетичні функції ремінісценцій із „Хозарського словника” у збірці „Діва Обида”. Компаративістський підхід застосовує й І. Старовойт, порівнюючи оповідну манеру Милорада Павича та Івана Андрусика [12]. Міфічний вимір роману-лексикона – предмет наукової рецепції Н. Федорака [13]. Оригінальністю вирізняється погляд В. Мельника, який тлумачить феномен сербського митця в контексті сучасної політичної ситуації, стверджуючи, що письменник знайшов найбільш адекватну форму, зінтерпретувавши Балканську проблему в „концепції постмодерну” [9].

Як бачимо, увага дослідників зосереджена в основному на романах, і тільки В. Айнц [1] побіжно згадує про розмаїття малих жанрових форм у творчому доробку Павича.

Осягнення надбань талановитого сербського прозаїка лише розпочалося в сучасному вітчизняному літературознавстві і, безперечно, матиме успішне продовження, зокрема за умови вироблення методології адекватної природі постмодернізму.

Мета нашої розвідки – акцентувати теоретико-методологічні проблеми, актуальні для наукового вивчення явищ постмодернізму, та запропонувати варіанти розв'язання цих проблем через уточнення окремих ключових літературознавчих дефініцій, апробувавши їх застосування в процесі аналізу оповідання М. Павича „Скляний равлик”.

Серед студій, присвячених висвітленню специфіки творчості Павича, виділяється своєю ґрунтовністю, глибиною стаття Ю. Ковбасенка „Архіпелаг Павич” [3]: науковець окреслив оптимальну стратегію вивчення феномена, визначаючи обрані автором способи зацікавлення читача (а відтак, і риси художнього стилю Павича). Дослідження Ю. Ковбасенка особливо цінне акцентуацією важливих теоретичних положень, які можуть бути покладені в основу аналізу постмодерністського твору.

Учений визначає три ключові позиції.

1. Кардинально змінилася теоретико-методологічна основа аналізу парадигми „автор-читач”: якщо під час осмислення допостмодерністської літератури аксіоматичним уважалося твердження про головну роль письменника в народженні твору, то в постмодернізмі, хоча й не заперечується його (митця) первинність, проте вважається, що домінуючу позицію займає читач. У такий спосіб виявляється інтерактивність – іманентна властивість постмодерністського твору. Сам М. Павич дошкульно іронізував з цього приводу: „У світі набагато більше талановитих читачів, ніж талановитих письменників чи літературних критиків” [2]. Діалог М. Євтича [2] та інтерв'ю А. Тататаренко з М. Павичем із промовистою назвою „Література веде у майбутнє читач, а не письменник” [5] ескізно окреслюють естетичну позицію митця, зокрема його бачення перспектив розвитку літератури. Порушується важлива проблема взаємин письменника й читача, котрі, на думку М. Павича, роблять „справу спільного витворення твору” [5]: митець „пропонує способи читання, а читач – обираючи їх” [5]. Така співтворчість має філософське підґрунтя й породжена бажанням Павича „змінити спосіб читання, а не спосіб писання прози. Щоби принаймні в літературі, якщо нам цього не дано в житті, трохи звернути з тієї фатальної стежини, яка веде нас прямою дорогою до смерті” [5].

Таким чином, поняття „авторська концепція” потребує уточнень під час аналізу художніх зразків постмодернізму. Доцільніше говорити про читацьке варіювання художньої концепції, ніж про концепцію письменника як автора твору. Пропонуємо, на рівні апробації, робочий термін „читацька концепція” – індивідуальний варіант вибудовування читачем системи ідейно-тематичних смислів через творче комбінування запропонованих

письменником блоків тексту. Звідси випливає ще один висновок: текст набуває іпостасі твору лише у сфері читацької рецепції. Внаслідок цього змінюється й змістове наповнення традиційного терміна „автор”.

Отже, категорія „авторська концепція” в застосуванні до постмодерністського твору розширює свої межі, уводячи крім традиційного значення, ще й окреслену нами читацьку концепцію як смислотворчу домінанту. Закономірно змінюється змістове наповнення понять „автор”, „письменник”, котрі виступали раніш як синоніми. Поняття „автор” позначає бінарну пару творців „письменник – читач”.

Роль реципієнта, його участь в актуалізації змісту твору – тема, що здавна цікавила як науковців, так і літераторів. Витоки цих пошуків сягають античних часів і пов’язані з аристотелівською ідеєю катарсису. Продуктивна в цьому плані літературна практика Г. Ібсена з його відкритими фіналами п’єс, котрі спонукали реципієнта самостійно домислювати розв’язку. І безперечно, вагомий внесок в урізноманітнення спектру засобів активізації читача (глядача) зробив основоположник раціонального театру Б. Брехт, апробуючи поряд із відкритими фіналами п’єс „ефект очуження”, звертання акторів до залу, кінематографічні ефекти тощо. Важливий етап у зміні стратегії взаємодії письменника і читача – застосування „принципу айсберга” Е. Хемінгуейм, що пізніше блискуче використовував у своїх новелах Дж. Селінджер. Очевидно, варто згадати й епатажних представників „театру абсурду” Е. Йонеско, С. Беккета, адже вони провокували реципієнта на створення свого власного конструктивного варіанта змісту їхніх драм.

Як бачимо, прийом активізації реципієнта неновий, постмодерністи лише максималізували його функціональне використання, – це продовження світової культурної традиції, момент переходу кількості в якість, а не локальне, симптоматичне явище.

Творчість М.Павича – яскрава ілюстрація цієї тенденції, одного із векторів розвитку сучасної літератури.

2. Друге важливе твердження у статті Ю. Ковбасенка ґрунтується на теорії Дж.Ландоу й стосується інтерпретації твору критиком: нескінченна варіативність прочитань „робить неможливим традиційний критичний підхід: гіпертекст розчиняє фіксованість тексту, що є фундаментом теорії і практики нашої критики... це *”непрочитаний текст”* [Цитую за: 3]. Погоджуємося тільки з першою частиною силогізму. Варіативність прочитань, звичайно, ускладнює можливість критичного осмислення твору, але не знімає її. Позиція Дж. Ландоу породжена канонізованим догматом розуміння письменницької концепції як вихідного, іманентного первня будь-якого твору. Осмислити концепцію митця, справді, складно або й неможливо, коли письменник, як, наприклад, М. Павич, пропонує в одному творі кілька протилежних релігійно-історичних містифікаційних версій („Хозарський словник”), версії опозиційні в морально-етичному плані

(„Скляний равлик”), в гендерному вимірі („Внутрішня сторона вітру”) або просто блефує, грається з читачем, презентуючи два майже стовідсотково ідентичні варіанти й водночас заявляючи про їхні суттєві відмінності (чоловіча й жіноча версії „Хозарського словника”). Та саме в такий спосіб і виявляється онтологічна й гносеологічна сутність постмодернізму: письменник заперечує існування будь-яких констант світоустрою, абсолютної істини, натомість продукує еклектичну суміш ідей, демонструє небажання, неспроможність (чи їхню імітацію?) вибору остаточної версії розвитку подій, одного варіанта розв’язання проблеми.

Через реалізацію постмодерністської світоглядно-естетичної парадигми розкрито кризовий стан буття сучасної людини, яка залишається наодинці у своєму ізольованому, автономному часопросторовому „гнізді”. Чи не це причина появи популярного в постмодерністів гіпертексту? Одна з його ознак – так звана „гніздова” структура: упорядкування інформації у вигляді окремих самостійних блоків-„гнізд”, а відповідно, текст має ще й такі ознаки, як дисперсійність: можна увійти в текст, розпочавши з будь-якої ланки, і нелінійність: текст читається в довільному порядку, а не у звичній лінійній послідовності – з початку до кінця (через відсутність останніх). На нашу думку, дослідження зв’язку соціокультурного буття індивіда з виникненням і функціонуванням жанрів та їхніх модифікацій, а ширше, – видів мистецтв, – перспективний напрям у літературознавстві та культурології. Поява форми гіпертексту – це результат метафоричного відображення в постмодернізмі сучасної глобальної проблеми людства: відчуження й самовідчуження особистості, мутації її біосоціального ества, зокрема в результаті руйнації різнорівневих соціальних зв’язків. Якщо екзистенціалізм відтворив породжений людською самотністю страх, відчай як первинну рефлексію запрограмованої природою суспільної істоти, то постмодернізм розкриває цей стан як узвичаєний, прийнятий понівеченим індивідом. Це вже не екзистенціалістська тотальна, пронизливо драматична „космічна” самотність, а притлумлений буденністю автентичний спосіб існування сучасної людини.

Критична рецепція творчості М. Павича не випадково найчастіше пов’язана з аналізом жанрової форми, адже саме вона презентує авторські шляхи художньої обсервації дійсності, нові моделі віртуальної реальності, а тому виконує функції своєрідного ключа до прочитання твору.

Оригінальні авторські дефініції жанрових різновидів творів: роман-клепсидра „Внутрішня сторона вітру”, роман-кросворд „Пейзаж намальований чаєм”, роман-довідник для ворожіння картами таро „Остання любов у Царгороді”, роман-астрологічний довідник „Зоряна мантия” – спрямовують дослідників на вивчення жанрово-композиційних особливостей романів.

Поza увагою літературознавців лишилися малі жанри в літературному доробку М. Павича, наприклад, оповідання „Російський хорт”, „Корсет”,

”Капелюх з риб’ячої шкіри”, „Туніська біла клітка у формі пагоди”, „Коні святого Марка”, оповідання для комп’ютера і циркуля „Дамаскин”, „Скляний равлик” та ін. Детальніше зупинимось на останньому творі, що може слугувати яскравою ілюстрацією пошуків та стильових особливостей прози самотнього митця.

Авторське визначення жанру твору – оповідання для комп’ютера й циркуля – претензійна заявка про принципово новаторську письменницьку стратегію: „Скляний равлик” має вигляд нелінійної системи, гіпертексту, для прочитання якої необхідно використовувати комп’ютер. Ю. Ковбасенко вбачає в цьому передусім бажання митця заінтригувати читача. Хотілося б розгорнути цю думку, наголошуючи, що це не єдина й далеко не основна функція нетрадиційної жанроформи. На наш погляд, вона має важливе значення для вербалізації авторської позиції: задається алгоритм прочитання оповідання й водночас асоціативно вводиться образ кола як концепту циклічності й замкнутості, що актуалізується на різних формально-змістових рівнях. Таким чином М. Павич акцентує провідну в його творчості ідею циклічності, яка ґрунтується на філософській тезі: сутність світу, принципи буття незмінні, усе повторюється, змінюються лише актори. Не менш потужно звучить і популярна в екзистенціалістів ідея замкнутості, ізоляваності, самотності – постмодерністська рефлексія світовідчуття сучасної людини.

У традиціях постмодернізму автор активізує ігрове начало: абсолютно однаковий – через проекцію на природу – опис відчуття самотності, що переживає головна героїня твору панна Хатчепсут і колишня дружина іншого головного героя Сетмута: „*Насамперед поглянула на річки. Хмари були несилі накрити воду, пливли проти течії вздовж правого берега Дунаю й перепиняли вітри біля гирла Сави*” [11, с. 18 або 20]. У такий спосіб М. Павич провокує читача на парадоксальний висновок: саме самотність робить людей схожими один на одного, а значить, зближує, духовно споріднює їх. Ідея людської самотності увиразнюється й через циклічність розгортання сюжету: твір розпочинається й завершується зустріччю панни Хатчепсут і Девіда Сетмута, а крадені речі (запальничка й свічка) повертаються до своїх нових господарів, які поцупили їх в інших. Пройшовши життєве коло, змінюються герої, а отже, і світ, проте його ознака – прагматизм лишається непорушною. Амбівалентна ідея цим не вичерпується: у першому варіанті, меркантильний, егоїстичний світ приречений, він не має права на існування, а тому гине від вибуху. Актуалізується метафоричний сенс розв’язки: вибух спричиняє взаємодія крадених речей, використаних як подарунки, – свічки й запальнички (імпліцитний фройдівський тандем), а тому взаємини між людьми не повинні ґрунтуватися на засадах прагматизму, інакше вони приречені на загибель. Якщо читач обирає *happy end*, увиразнюється інший смисл: декоративна свічка-равлик, палаючи, долає свою замкнутість, – у любові

людина набуває нової якості, здатна перемогти самотність, зробити дійсністю сон панни Хатчепсут про „дзбан із двома шийками”, коли „вино зв’язалося вузлом і двома струменями наповнило водночас два келихи” [11, с. 18].

Важливу функціональну роль в оповіданні відіграє художня деталь – скляний равлик – метафоричне втілення концепції людини: індивід ізольований, замкнутий, як равлик у мушлі, і разом із тим дуже вразливий, йому легко завдати шкоди, як склу. Але скляний равлик – це свічка: людина розриває коло власного „его” через „горіння”, існування за принципом самовіддачі.

Таким чином, дві версії фіналу нелінійного оповідання являють собою характерну для постмодерністів полярну варіативність розв’язання проблеми, активізуючи читача, ставлячи його перед вибором двох можливих морально-етичних орієнтирів. Таке художнє вирішення, незважаючи на його новаторське забарвлення, – творче продовження світової літературної традиції, зокрема експлуатація відкритих фіналів драм уже згадуваних Г. Ібсена, Б. Брехта.

На особливу увагу в осмисленні теоретико-методологічних проблем постмодернізму заслуговує поняття „інтертекст”, „інтертекстуальність”. Цілком прийнятне його усталене змістове наповнення: „Інтертекстуальність – міжтекстові співвідношення літературних творів. Полягає у : 1) відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та ін.; 2) явному наслідуванні чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямів) – тут мають місце всі різновиди стилізації” [4, с. 317–318]. На нашу думку, варто виділити два види інтертексту – внутрішній і зовнішній.

Внутрішній інтертекст виявляє себе в контексті творчості окремого митця, що виступає основним об’єктом дослідження, тобто виникають свідомо запрограмовані літератором або спонтанні різнорівневі зв’язки між його творами.

Зовнішній інтертекст виявляє себе в культурно-історичному континуумі, продукованому людством за час його існування.

Ознайомлення з постмодерністською художньою практикою спонукає до виокремлення різновидів зовнішнього інтертексту. Гра як іманентна властивість постмодернізму інколи провокує імітацію інтертексту: письменники апелюють до творів, що не існують, псевдофактів, тому доречно говорити про реальний (справжній) та імітований інтертексти як різновиди зовнішнього інтертексту.

Для творчості Милорада Павича характерна наявність обох різновидів інтертексту: внутрішнього й зовнішнього.

У „Скляному равлику” створення зовнішніх інтертекстуальних зв’язків відбувається в іронічно-пародійному ключі. В оповіданні М. Павича легко

вгадуються алюзії з популярної новели О'Генрі „Дари волхвів” та відчутні перегуки з іншими творами цього видатного прозаїка. Насамперед, використано схему побудови сюжету: певна штучна заданість розвитку, дивовижний збіг випадковостей і, звичайно, разюча пуант-розв'язка. За принципом постмодернізму спародійовано й основні елементи змісту – коло персонажів, подій, а також коло проблем та ідей шедевр. Якщо в О'Генрі представлено альтруїстичні типи головних героїв: самовіддана дружина Делла й благородний Джим, котрі жертвують найдорожчим – розкішним волоссям і годинником, щоб порадувати різдвяним подарунком один одного, то в Павича натрапляємо на виразно егоїстичних героїв – панну Хатчепсут і Девіда Сетмута, які стурбовані забезпеченням лише власного душевного комфорту. Алюзії із „Дарів волхвів” у павичевському творі з підзаголовком „Передсвяткова історія” звучать разюче. О'Генрівська сюжетна схема (передріздвяні клопоти, перипетії з подарунками) наповнюється зовсім іншим, протилежним за ідейною спрямованістю змістом. Герої позбавлені щирості в почуттях, мудрості й благородства – тих якостей, що визначають сутність людини, вирізняючи її з-поміж інших істот. Замість щасливої, хоч і бідної сім'ї, маємо роз'єднаних, загублених у своїй самотності нещасних. Їхнє випадкове знайомство – шанс змінити себе, а разом із тим і світ. Але як буде використано цю можливість, залежить від читацької стратегії. Якщо реципієнт обере першу версію прочитання твору, то героям не вдасться вийти із кола власного „его”: навіть у свято вони нездатні виявити справжню щедрість. У прекрасній своєю наївністю новелі О'Генрі закохані „дурні діти” [10, с. 5] жертвують найдорожчим, щоб принести бодай краплину щастя іншому. У Павича герої – дріб'язкові егоїсти: найбільше, на що вони спроможні, – віддати крадене як різдвяний подарунок. Панна Хатчепсут „дарує” вкрадену в Девіда свічку-равлика, а гість повертає їй запальничку. Здавалося б, світопорядок відновлено – справедливість перемогла... Але яка їдка іронія звучить у цьому фіналі! Адже речі повернулися не до справжніх господарів, а до злодіїв. Обмін подарунками в о'генрівській новелі спровокував блискучу мажорну-мінорну розв'язку: ремінець і гребені виявилися непотрібними, бо немає вже ні дорогого Джимового годинника, ні розкішного Делиного волосся. Але герої, утративши „найбільші скарби” [10, с. 5], здобули безцінне – переконалися в безмежній любові один одного. У М. Павича спектр забарвлення героїв не вичерпується пародійністю, а подекуди й карикатурністю. В атмосфері різдвяної ночі подарунки, які вони не були б, усе одно наснажені доброю енергією, адже сам жест „подарувати” – вияв бажання зробити приємне іншому, а значить, порушення принципу егоїзму.

Панна Хатчепсут – продавчиня (перегук із улюбленим типом героїв О'Генрі: згадаймо, Делі і Седі „Незакінчене оповідання”, Ненсі „Світильник, що горить”, Мейду і Грейс „Багряне плаття”, Марту Мічем

„Чародійні хлібці” та ін.), пересічна жінка намагається розірвати коло самотності дивним, але мотивованим із позицій прагматизму способом: *„Як завжди, коли почувалась самотньою, вона відразу здогадалася, що треба зробити... панна помітила вишуканого незнайомця в зимовому пальті кольору чорного лаку, стала поруч із ним, простягла однією рукою газетяреві гроші, а другою з панової лівої кишені поцупила річ, яку там намацала”* [11, с. 18]. *„Почуття самотності зникло, як і завжди, коли вона так діяла. Завжди однаково. Одну річ украсти в когось, іншу – комусь підсунути”* [11, с. 18].

Отже, у цій особі однаковою мірою живе потреба привласнювати чуже й віддавати здобуте. Таким чином виявляється спотворене природне, іманентне жіноче начало – альтруїзм, запрограмований на рівні материнського інстинкту, натомість виникає алогійна, чудернацька форма зв'язку з іншими людьми. Оскільки жінка – мабуть, найчутливіший резонатор будь-яких змін у суспільній свідомості, то саме вона найбільш повно виражає сутність сучасного індивіда. З одного боку, спостерігаємо несвідоме намагання керуватися законами прагматизму як вияв духовного регресу, адже це наближає людину до світу тварин, з іншого – прагнення самовіддачі як вияв інстинкту духовного самозбереження. Таке самодолання головної героїні – індивідуальна спроба розв'язати проблему сучасного тотального прагматизму.

Оповідання М. Павича органічно вписується у світовий літературний інтертекст, письменник і читач вступають у своєрідний діалог з попередниками, котрих також хвилювала ця проблема, – росіянином Ф. Достоєвським („Ідіот”), австрійцем Ф. Кафкою („Перевтілення”), швейцарцем Ф. Дюренматтом („Візит старої дами”), американцем Дж. Селінджером („Вдалий день для рибки-бананки”) та ін. В іронічному вимірі М. Павич відобразив метання сучасника, який нездатен перейти на вищий, духовний рівень пошуків, а тому обмежується матеріальною буттєвою сферою, хоча відчуває при цьому дискомфорт, бо власне людський потенціал лишається не зреалізованим. Спроби встановлення зв'язку з іншими людьми набувають форми клінічних розладів, споріднених із kleptomaniєю: красти й підкидати речі. Для налагодження контакту в прагматичному світі необхідний фетиш як утілення ідеї матеріальності (предметності) – Річ, ланка, що поєднує (?) індивідів. Читач може зафіксувати ще один ідейний відтінок: у прагматичному суспільстві зі спотвореною аксіологічною системою безкорисливі вчинки такі ж безглузді, як і крадіжка, саме тому вони приховуються.

На збагачення художньої ідеї продуктивно працює й внутрішній інтертекст, що виникає в результаті взаємозв'язків між творами, об'єднаними самим митцем, – оповідання для комп'ютера і циркуля „Дамаскин”, „Скляний равлик”. Інтертекстуальні зв'язки між ними актуалізуються зокрема через художню деталь – циркуль. У „Дамаскині”



один із концептуально важливих епізодів – розмірковування головної героїні Атилії над задумом будівельника Іонна Дамаскина. Ця ідея утілена в композиції її кімнати. Атилія приходиться до висновку, що ключ до розкриття таємниці – використання майстром у проекті будинку принципу циркуля: стає зрозумілим сенс сферичної форми кімнати, а, найголовніше, визначення її центру (лоно жінки, яка лежить на ліжку). Нові смисли породжуються у свідомості реципієнта через установлення зв'язків цього змістового компонента з образною системою „Скляного равлика”.

Серед героїв твору – два центральні активні: панна Хатчепсут й Девід Сетмут та два другорядні пасивні: колишня дружина Девіда й ефемерна (не існує чи існувала дуже давно – так заявлено в тексті) донька Неферуре та випадковий перехожий (єдиний персонаж, що порушує симетрію образної системи, але потрібний для зображення головної героїні в соціумі, а також відтворення специфічного – через крадіжку – способу встановлення взаємозв'язку людей). Функціональна значущість героїв посилюється ще й тим, що їхніми іменами названо розділи оповідання, причому авторський коментар-вказівник опосередковано визначає роль кожного з них у художньому світі. Якщо образи панни Хатчепсут і Девіда Сетмута – основні конструктивні, змістотворчі елементи, то образ доньки Неферуре особливо важливий, за словами автора, – „центральна клавіша”. Ця авторська номінація проектується на жанроформу оповідання й водночас провокує виникнення інтертекстуальних зв'язків. Можна вважати образ доньки Неферуре таким, що перебуває в центрі кола (а, як відомо, це місце, яке проколює голка циркуля). Отже, образ доньки – символ найголовнішого в житті, що ми знищуємо в гонитві по колу, яке окреслює циркуль наших цілей, за фальшивими, периферійними цінностями. Образ доньки концентрує в собі потенційний, загублений перспективний шлях розвитку стосунків між чоловіком і жінкою. Але цим не обмежуються його функції. Коли спробуємо використати авторську вказівку (чи, точніше, підказку?) – „центральна клавіша” – як алгоритмічний крок прочитання твору на комп'ютері, то відкриємо новий вимір семантичних ідейних відтінків. Увиразнюється гірка іронія: центральна клавіша застосовується для створення пропуску – можливість подолати самотність найадекватнішим людській природі способом – через створення сім'ї, народження дитини – лишилася невикористаною.

Отже, М. Павич, використовуючи різні художні засоби (самобутня жанроформа, внутрішній та зовнішній інтертексти) збагачує художню ідею новими нюансами: ствердження запрограмованої взаємодоповнюваності („пазловості”) компонентів світобудови, драматизму існування зруйнованої цілісності.

Як бачимо, своєрідність оповідання зумовлюється насамперед оригінальністю жанрової форми та структури: невеликі розділи і так звані „перехрестя”, які містять указівки автора щодо можливих варіантів

послідовності прочитання тексту. Така форма – закономірний наслідок переосмислення функцій бінарної опозиційної пари „автор-читач” у постмодерністському вимірі. Зміна домінанти – закріплення провідної ролі читача у творенні художньої концепції – звела функції письменника до відбору „будівельного” матеріалу в той час, як будинок зводить сам читач.

Таким чином, на сьогодні формування теоретико-методологічного підґрунтя постмодернізму – надзвичайно актуальна проблема, що потребує свого розв’язання. Адже постмодернізм остаточно утвердився як самобутній літературний напрям із кардинально новою онтологічною й естетичною парадигмою, явивши світу оригінальні, часто шокувальні, але, безперечно, цікаві для літературознавця зразки такі, як, наприклад, твори М. Павича. Виникла нагальна потреба у вдосконаленні й збагаченні теоретичного інструментарію, яким обходилися науковці на початковій стадії розвитку постмодернізму. Передусім необхідно переглянути засадничі категорії й принципи: взаємодія письменника й читача, їхній статус та функціональна роль у творенні художньої концепції (звідси нове змістове наповнення терміна автор), поняття „інтерпретація” для з’ясування її меж, й відповідно, розглянути на предмет доцільності використання термін „гіперрозуміння”, з’ясувати природу художнього образу в постмодерністському творі, визначитися зі сферою вживання понять „симулякр” та „художня деталь” і т.д.

Одним із ефективних способів розв’язання теоретико-методологічних проблем постмодернізму може бути опрацювання теоретичних студій самих постмодерністів, які зазвичай, за словами Ю. Ковбасенка, „дворемісничі люди” [3]: творчий потенціал Милорада Павича, Умберто Еко, Патріка Зюскінда розкривається не лише в царині художньої літератури, а й у філології.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Айнц В. Літературна арифметика, або Книги люблять рахунок // Поступ. – 2000. – 31 березня.
2. Євтич Мілош. Розмови з Павичем. – Незалежний культурологічний часопис „Ї”. – 1999. – №15.
3. Ковбасенко Ю. Архіпелаг „Павич”, острів „Дамаскин”. – Тема, 2002. – №4. – С. 80–126.
4. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром’як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: Видавничий центр „Академія”, 1997. – 752 с.
5. Літературу веде у майбутнє читач, а не письменник: Інтерв’ю А. Тататаренко з М.Павичем. – Поступ. – 2000. – №212.
6. Лучук І. Додаток до Післямови // Павич М. Хозарський словник: роман-лексикон на 100 000 слів. – Львів: Класика, 1998. – С. 14.
7. Лучук І. Ігор Римарук і генеза українського видання „Хозарського словника” // Поступ. – 2000. – 7 травня.
8. Лучук І. Карти і доля, таро і роман // Павич М. Остання любов у Царгороді. – Львів: Класика, 1999. – С. 115.

9. Мельник В. На перехресті вічності й сьогодні // Незалежний культурологічний часопис „І” – 2000. – №19.
10. О’Генри. Из любви к искусству. – Москва: Художественная литература, 1984. – С. 3–5.
11. Павич М. Скляний равлик. – Всесвіт. – 2002. – №7–8. – С.18–26.
12. Старовойт І. Метафорика історії у постмодерній прозі // Наукові записки Національного університету „Києво-Могилянська Академія”. – Т. 4: Філологія. – 1998. – С. 31–33.
13. Федорак Н. Танок слов’янського Мінотавра” // Поступ. – 1999. – 22 квітня.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Буряк Олена Федорівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

*Наукові інтереси:* методологія аналізу художнього твору, історико-літературний процес ХХ–ХХІ століття.

## **ЛЮДИНА І ВІЧНІСТЬ: ЕСТЕТИЧНЕ Й ЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ В ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО**

**Олена БАРАВА (Кіровоград)**

*Досліджується концепт вічності (безсмертя) як складова художньої концепції людини Ліни Костенко. Через взаємини героїв з часом актуалізуються опозиції життя / смерть, Божественне / інфернальне, свобода / несвобода, любов / ненависть.*

*Ключові слова:* вічність, безсмертя, час, сакральність, концепція людини.

*As a constituent part of Lina Kostenko’s artistic human conception the eternity (immortality) concept is being investigated in the article. The oppositions life / death, Divine / infernal, freedom / non-freedom, love / hatred are being actualized through the interface of the heroes and the time.*

*Key words:* the faithfulness, the immortality, the time, the sacrality, the human conception.

У художньому світі Ліни Костенко категорія «час» несе чи не найбільшу смислоутворювальну роль. Вивченню цього концепту у творчості поетеси присвячено чимало праць. С. Барабаш, Г. Гордасевич і С. Антонішин аналізують образи сфінксів, скіфської баби, старого годинникаря, фенікса як втілення часу; В. Панченко й О. Логвиненко розглядають образ Хмельницького («Берестечко») з позиції взаємин героя з часом; М. Кудрявцев досліджує драматичну поему «Сніг у Флоренції» через призму проблеми «митець і час»; Л. Тарнашинська інтерпретує час як темпоральний код структури людського досвіду. Автори актуалізують переважно «соціокультурний образ часу» (Тарнашинська), тлумачать його в семантичній площині «історичний час», «епоха», «сучасність», «минуле / теперішнє / майбутнє». Поняття «вічність» розглядається дослідниками як частина вісі-антитези «мить – вічність», як синонім майбутнього (концепт «час-суддя»), як незмінність основних етичних принципів у часі (Г. Кошарська) чи як можливість ліричного героя бути одночасно