Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ШУЛЬГУН МАДЛЕНА ЕДУАРДІВНА

УДК 821 (100)-9.09:910.4

ДИСЕРТАЦІЯ

МЕТАЖАНР ПОДОРОЖІ В КОНТЕКСТІ ПЕРЕХІДНОГО ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ (кінець XX – поч. XXI ст.)

10.01.06 – теорія літератури
10.01.05 – порівняльне літературознавство

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
Результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ М. Е. Шульгун

Науковий консультант Мережинська Ганна Юріївна, доктор філологічних наук, професор

Київ – 2017

АНОТАЦІЯ

Шульгун М. Е. Метажанр подорожі в контексті перехідного художнього мислення (кінець XX – поч. XXI ст.). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальностями 10.01.06 – теорія літератури; 10.01.05 – порівняльне літературознавство. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України, Київ, 2017.

Дисертація присвячена дослідженню жанру сучасної літератури подорожей як універсальної форми рефлексії літературою культурної кризи, моделювання нової картини світу, втілення перехідного художнього мислення, перегляду ідейних та естетичних орієнтирів, іміджів «свого» та «чужого», Іншого та реалізації культурного діалогу. У дисертації на матеріалі творів українських, польських, французьких, німецьких, американських, російських письменників досліджено жанр сучасної подорожі. Доведено, що метажанрова природа сучасної подорожі, сформована спільними способами моделювання картини світу, домінантними дискурсами, образом сучасника, структурно-семантичною єдністю творів, їх межовою природою, інтенціями до жанрового та міжродового синтезу.

Окреслено специфіку, векторність динаміки подорожі в національних літературах та формування нових домінантних типів творів.

Простежено суттєві зміни в системі метажанру, трансформацію певних типів, актуалізацію «архаїчних» зразків та їх модифікацію (новітні паломництва), перегляд традицій, створення нових форм на основі жанрового і міжродового синтезу, появу моделі «антиподорожі» як втілення іронічної авторефлексії літератури, спрямованої на оновлення метажанру й мистецтва слова загалом. Зроблено висновок, що в межах подорожі створюється код і художні моделі інтерпретації кризових зсувів культури.

Підсумовано, що наприкінці XX – на початку XXI століття письменники обирають метажанр подорожі як адекватну форму художньої інтерпретації кризової картини світу, рефлексії перехідного мислення: переоцінки культурних, історичних орієнтирів, глобальних зсувів, визначення національної ідентичності, перегляду образів «свого» і

«чужого», Іншого, встановлення культурного діалогу, знайдення особистісних екзистенційних орієнтирів, увиразнення поля спільних змістів.

У науковій праці виокремлено домінантні дискурси, які визначають і модифікують форми метажанру. Зокрема, це культурологічний (в аспектах самовизначення, імагології, створення метаконцепцій сучасного світу), філософський та релігійний.

На широкому матеріалі досліджено і виявлено вектори переосмислення традиційних національних образів, особливості рецепції та зворотної рецепції, новаторські особливості образів «свого», «чужого», Іншого.

Виявлено домінантні моделі подорожей в українській, польській, французькій, американській російській сучасних літературах; здійснено порівняння векторів художнього пошуку на рівні провідного дискурсу, картини світу, моделі персонажа, культурних та літературних орієнтирів, діалогічних інтенцій.

Вперше на широкому художньому матеріалі проаналізовано літературу подорожей як особливий метажанр, що має свої варіанти у кожній національній літературі, відображає перехідний тип художнього мислення. Причинами актуалізації саме подорожі як репрезентативного метажанру сьогоднішньої перехідної епохи можуть бути глобальні геополітичні зміни, які відкрили країнам нові вектори розвитку, історичні потрясіння, загострення в сучасній культурі проблеми діалогу, перегляду іміджів «свого» і «чужого», «інакшого», розквіт культури туризму, формування особливої «транзитної» культури, яка проникнута ідеєю переходу, актуалізує символи шляху і перехрестя, осілості і кочування, дому і дороги й часто кодує свої сентенції знаками саме подорожі.

Доведено, що метажанрова природа сучасної подорожі, сформована спільними способами моделювання картини світу, домінантними дискурсами, образом сучасника, структурно-семантичною єдністю творів, їх межовою природою, інтенціями до жанрового та міжродового синтезу.

Представлено подорож як поле широкого художнього експерименту, націленого на створення нової моделі світу й оновлення літератури в умовах культурної кризи і зміни естетичних парадигм.

Виокремлено особливі риси метажанру у різних національних літературах кінця XX – поч. XXI ст., зокрема естетичні та ідеологічні складові. Запропоновано типологію

сучасної подорожі й охарактеризовано її домінантні типи – культурологічна, філософська, релігійна; а також проаналізовано особливості їх синтезування, реалізації у певних художніх формах та зв'язок із субкультурними орієнтирами.

Виявлено домінантні моделі подорожей в українській, польській, французькій, американській російській сучасних літературах; здійснено порівняння векторів художнього пошуку на рівні провідного дискурсу, картини світу, моделі персонажа, культурних та літературних орієнтирів, діалогічних інтенцій. Доведено, що єдність дискурсу забезпечує моделювання універсальної картини світу, зображення її зсувів, застосування специфічного символічного коду із домінантним знаком шляху.

Підкреслено семантизацію дискурсу мандрів, його здатність легко взаємодіяти з іншими типами дискурсів. Науковій рецепції властива надмірна увага до статусу подорожі, визнання її виняткової ролі у пошуках національної ідентичності та у процесі міжкультурного діалогу.

Доведено, що оновлення форми йде шляхом жанрового синтезу травелогу, есе, авантюрного роману, симфонії, літературного портрету, нелінійного роману-коментаря і рефлексії цього явища.

Особливої ваги в сучасних подорожах набуває імагологічний аспект. Збіг інтенцій письменників, які належать до різних національних літератур, свідчить про наявність загальної тенденції – осмислення літературою глобальних змін, моделювання нової картини світу, рефлексії в метагеографічній і метаісторичній площинах. Образи «свого» і «чужого» випадають з-під влади кліше, панівних теорій (капіталізм, комунізм, постколоніалізм), із параметрів євроцентризму, постколоніалізму (Ю. Андрухович) і постколоніальних студій (В. Бюшер). Образи переходять в інший план – «ми» / «вони», де «ми» увиразнює різне потрактування культурної спільноти – національне, соціальне, світову співдружність митців. Проаналізовано традиційні національні образи, особливості їхньої рецепції та зворотної рецепції.

Практичне значення дисертації полягає у тому, що її результати можуть бути використані при розробці таких курсів, як теорія літератури, порівняльне літературознавство, курсів зарубіжної літератури, підготовці спецкурсів, присвячених генологічним питанням, зокрема, помежовим жанрам; написанні курсових, бакалаврських і

магістерських робіт. Робота може стати концептуальним підґрунтям для наукових досліджень, присвячених жанротворенню, особливостям і руху стильових систем, авторефлексії літератури, імагологічного аспекту мистецтва слова. Розглянуті проблеми з огляду на універсальність, можуть бути використані для проведення фахових та міжфахових (мультидисциплінарних) спецсемінарів, круглих столів тощо.

Ключові слова: *подорож, жанр, метажанр, національний образ, картина світу, модель персонажа, модернізм, постмодернізм, перехідне мислення.*

SUMMARY

Shylhun M. Ed. Metagenre of travel literature in the context of the transitional artistic consciousness (the end of the 20th – beginning of the 21st century). – Manuscript.

Dissertation for a Doctoral Degree in Philology: specialties 10.01.06 – Literary Theory, 10.01.05 – Comparative Literature. – Kyiv National University named after Taras Shevchenko Ministry of Education and Science of Ukraine. Kyiv National University named after Taras Shevchenko Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2017.

The doctoral thesis is devoted to the analysis of the genre of contemporary travel literature as a universal form for the embodiment of nowadays cultural crisis, the modeling of the new world's picture, the expression of the transitional artistic consciousness, the revision of ideological and aesthetic orientations, the reconsideration of the images of "us" and "them", "otherness", and the ways of realization of the cultural dialogue. The research is based upon the oeuvre of Ukrainian, Polish, French, German, American, and Russian writers. The author argues that the metagenre of contemporary travel literature has been constructed with the help of different ways of modeling the world's pictures, dominant discourses, the images of contemporary individuals, structural and semantic unity of fictional works, their border nature, and intentions to genre synthesis.

The peculiarities and dynamics of the national travel literature have been emphasized as well as the formation of new dominant types.

The author has studied paramount changes in the system of metagenre, the transformation of some types, actualization of the "archaic" patterns and their modification (new pilgrimages), the revision of traditions, the formation of the new forms on the basis of genre synthesis, the

emergence of the new type of travel writings (“antitravelogue”) as the embodiment of the ironic self-reflection of fiction that aims to renew metagenre and literature in general. It is concluded that within the metagenre of travel literature emerges a code and artistic models for the interpretation of the cultural crisis.

It has been figured out that at the end of the 20th – the beginning of the 21st century the writers choose the metagenre of travel fiction as the most adequate form for the artistic representation of the world’s crisis and the reflection of transitional thinking. The metagenre of travel fiction provides the reevaluation of cultural, historical orientations, global changes, the definition of national identity, the revision of images of “us” and “them”, Otherness, construction of cultural dialogue, finding personal existential orientations, and emphasizing the field of common contents.

Dominant discourses that define and modify forms of metagenre have been analyzed, in particular, cultural (self-definition, image studies, metaconceptions of contemporary world), philosophical and religious discourses.

The author has proposed the typology of contemporary travel literature and characterized its dominant types – cultural, philosophical, religious; as well as analyzed peculiarities of their synthesis, realization in specific fictional forms, and connection with subcultural trends.

Using a broad fictional material, the author has figured out the main currents of the reconsideration of traditional national images, peculiarities of their reception and reversed reception, innovative features of the images of “us”, “them” and “Other”.

The particular attention has been given to the dominant models of travel literature in Ukrainian, Polish, German, French, American, and Russian contemporary literatures. The comparative analysis has been done on the level of the main discourse, pictures of the world, characters, cultural and fictional orientations, and dialogical intentions.

For the first time contemporary travel literature has been studied as a specific metagenre that has its own variations in each national literature, reflects transitional artistic thinking of fin de siècle, concentrates on the experiment and finding out ways for the renewal of art in the context of global cultural changes. The actuality of such theoretical perspective has been justified by the fact that the metagenre of travel literature has undergone serious transformations nowadays. These transformations have been caused by the global geopolitical changes that allow new perspectives

for the development of fiction. Besides such changes have sharpened the problems of understanding between different cultures, stimulated the revision of the images of "us", "them" and "Other", encouraged the culture of tourism, formulated semantics of "transitive" culture that embraces the idea of transition, actualizes the symbols of road and crossroads, sedentary and mobility, home and route. Contemporary epistemological changes have been codified with the signs of travelling.

During the research the author has formulated and explained metagenre nature of contemporary travel literature that is based on the different ways of world's mapping, dominant discourses, images of a contemporary individual, structural and semantic unity of the artistic works, their border nature, intentions to genre syncretism.

The author has specified parameters of metagenre definitions, figured out peculiarities of functioning of travel literature metagenre under the conditions of changing artistic paradigms and outlook.

The specific features of metagenre in different national literatures of the end of 20th and the beginning of the 21st century have been underlined in the research. In particular their aesthetic and ideological constituents have been emphasized. The author proposes her own typology of contemporary travel literature that embraces cultural, philosophical, religious contexts, and the ways of their synthesis, realization in specific artistic forms and relation to subcultural marks.

Dominant models of travel literature have been specified in Ukrainian, Polish, French, American, and Russian contemporary literatures. The author has compared vectors of artistic search on the level of the dominant discourse, world's maps, characters models, cultural and fictional vectors, dialogical intentions. It has been accentuated that the unity of discourse provides grounds for modeling universal world's map, depicting the shifts of the contemporary world, usage of specific symbolic code in its unity with the sign of a road.

Semantization of travelling discourse has been defined as well as its ability to interact easily with other types of discourses. Intense attention has been paid to the concept of travelling in the scientific discourse, its exclusive role in the process of searching national identity and intercultural dialogue.

It has been proved that the renewal of the literary form has been done through the synthesis of different genres such as a travelogue, an essay, an adventure novel, a symphony, a literary portrait, and a non-linear novel-commentary.

It has been figured out that changes in the system of metagenre are the following: overturning of the center and the periphery, the modification of classical patterns, the formation of new forms, and the emergence of the model of "antitravelogue".

The author has proved that metagenre of travel fiction forms not only the new map of the world, but also the concept of a human being. Travelogue and the travel novel are understood as probes of artistic experiment. The works by Z. Bauman, D. Clifford, J. Baudrillard, J. Culler, Ed. Said have been studied. It is argued that transition from modern to postmodern thinking has been codified by the symbols of travelling («pilgrimage», «travel without aim», «travel-exile», «displacement») as well as by diverse images of travellers («pilgrim», «tourist» «flaneur», «wanderer», «player», «pilgrim-tourist»). It has been proved that the model "tourist" in travelogues and novels is tested, enlarged, negotiated, accentuated in the specific national variants of postmodernism.

The literary and cultural works that deal with the parameters of transitional consciousness have been analyzed. Special attention has been paid to the ways of realization of the transitional thinking during different cultural epochs. The author argues that the study of genre and metagenre is perspective. The genre of travel literature is considered as a metagenre where the distinctive function plays plot of the travel and the symbol of road. The sufficient role plays space orientations (real, mythical, virtual), world's maps have been problematized within different parameters (universalism, stability, transformation, utopianism, and idyllic), a character that functions as a traveler in different images (a cultural hero, a pilgrim, a "tourist", existential consciousness, and soul that suffers). The main intention of this narrative is the autoreflexivity on the processes of cultural changes. It has been proved that travel literature is actualized and renewed during the periods of cultural crises, in particular in the 20th century (transition for modernism to postmodernism to postpostmodernism). The author has specified the grounds for mythmaking and demythologizing in contemporary travel literature, strategies for formation and vectors for revision of the images of "us" and "them".

The fictional travel is considered as a field of broad aesthetic experiment that aims to create a new world's map and renewal of fiction under the conditions of cultural crisis and changing of aesthetic paradigms. Peculiarities of interpenetration, mutual enrichment of travel and novel, story, drama, and other "mixed" genres have been studied.

The imagological aspect is of paramount importance for the research. In particular the author revises of the images of "Other" and "Different" through writers' subjective visions. The author underlines the mutual intentions for the dialogue, searching for new territories in contemporary travel literature. The imagological aspect is dramatized in the context of cultural crisis. Fictional images are renovated. They escape different ideological systems (capitalism, communism, postcolonialism). The parameters of eurocentrism, postcolonialism (Y. Andrukhovych), and historical trauma (V. Busher) are actualized in contemporary travel literature. Images are situated in a different context – "us"/"them", where "us" specifies different understandings of cultural community that is perceived as a field of mutual contexts, universal humanity, and world's community of writers. The traditional national images, peculiarities of their reception and reversed reception have been analyzed in the dissertation.

The practical part of the dissertation's results can be implemented during teaching such courses as literary theory, comparative literature, world literature, as well as different specific courses that deal with the questions of genre and genre synthesis. The theoretical material will be useful for the writing of bachelor and master theses. Moreover the results of the dissertation can be integrated in the research that study formation of genre, peculiarities of stylistic systems, autoreflexivity of literature, and imagological aspects of belle lettres. The problems of universalism are actual for professional seminars and roundtable discussions.

Key words: *travel literature, genre, metagenre, national image, picture of the world, model of a character, modernism, postmodernism, transitional thinking.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографії

1. Шульгун М. Е. Современная литература путешествий в контексте переходного художественного мышления (аспект традиций и новаторства) : / Шульгун М. Э. – Киев, 2013. – 140 с.
2. Шульгун М. Е. Сучасна література подорожей: метажанр, типологія, імагологічний аспект : монографія / Шульгун М. Е. – К. : Талком, 2016. – 416 с.

Публікації у наукових фахових виданнях

3. Шульгун М. Е. Проблема жанровой и метажанровой специфики путешествий // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. / Киев нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ред. кол. : А. Ю. Мережинская (гл. ред.) и др. – К. : Логос, 2012. – Вып. 16. – С. 141-159.
4. Шульгун М. Е. Современная литература путешествий: актуальные проблемы исследования // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Сер. Літературознавство. – Харків, 2013. – 3. Ч.1 – С. 166-173.
5. Шульгун М. Е. Проблеми типології літературних подорожей // Сучасні літературознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 10. – Київ: Вид. центр КНЛУ, 2013. – С. 493-505.
6. Шульгун М. Е. К проблеме наследования принципов религиозного хождения в современной литературе // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Сер. Філологія. №1078. – Вип. 68. – 2013. – С. 150-154.
7. Шульгун М. Е. Модификация канона религиозного хождения в современном травелоге (В. Щербаков «Иерусалим. Три дня без гида») // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. / Киев нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ред. кол. : А. Ю. Мережинская (гл. ред.) и др. – К. : Логос. – Вып. 17. – 2013. – С. 118-130.
8. Шульгун М. Е. Актуализация и переосмысление канона хождения в современном травелоге (А. Ильинская «Соловки» и «Пинега») // Літературознавчі студії. Киев нац. ун-т им. Тараса Шевченко – Вип. 40. – Ч 2. – 2013. – С. 361-368.
9. Шульгун М. Е. Знаковый код современного «хождения» («Наблюдение Стамбула» А. Балдин) // Сучасні літературознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 11. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2014. – С. 578-594.
10. Шульгун М. Е. К проблеме традиций в современном травелоге («Наблюдение Стамбула» А. Балдина) // Русская литература. Исследования: сб. науч. тр. / Киев нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ред. кол. : А. Ю. Мережинская (гл. ред.) и др. – К. : Логос, 2014. – Вып. XVIII. – С. 116-122.
11. Шульгун М. Е. Структурные особенности современного «антипутешествия» (на материале романа Д. Данилова «Описание города») // Мова і культура. Наукове видання. – Вип. 17. том VII (175). – Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – С. 415-423.
12. Шульгун М. Е. «Антипутешествие» Дмитрия Данилова «Описание города»: векторы жанрового моделирования // Сучасні літературознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 12. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2015. – С. 623-632.
13. Шульгун М. Е. Жанровий синтез і експеримент в творі «Корабельний щоденник» Анджея Стасюка // Київські полоністичні студії. Том XXVII. – К. : Університет К38 «Україна», 2016. – С. 265-274.
14. Шульгун М. Е. Карнавалізація і гра як стратегії оновлення травелогу в творі М. Гіголашвілі «Червоний озноб Тінгітани. Записки про Марокко» // Слово і час. – №4. – 2016. – С. 65-69.

15. Шульгун М. Е. Ментальні мандри в романі-подорожі Еріка Емманюеля Шмітта «Улісс із Багдада» // Сучасні літературознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 13. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2016. – С. 644-652.
16. Шульгун М. Е. Ідентичність постмодерної людини: «Фланер» у сучасному травелозі та романі-подорожі (Патрік Модіано «Одного разу вночі», Ольга Токарчук «Бігуни») // Слово і час. – №12. – 2016. – С. 83-89.
17. Шульгун М. Е. Художні стратегії «Корабельного щоденника» Анджея Стасюка // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. – Вип. 24. – Ч. 2. – 2016. – С. 172-178.
18. Шульгун М. Е. Современная литература путешествий: специфика метажанра // Русский язык и литература: научно-методический журнал. – Минск «Издательство “Адукацыя і выхаванне”» № 3 (186). – 2015. – С. 61-64.
19. Шульгун М. Е. «Антипутешествие»: особенности формы и стратегии обновления травелога (на материале пьесы Е. Гришковца «Записки русского путешественника») // Антимардонг: сб. науч. статей, посвященный 70-летию профессора И. С. Скоропановой. – Минск, 2015. – С. 347-359.

Статті у наукових періодичних виданнях інших держав

20. Шульгун М. Е. The Artistic Objective and Genre Originality in Vasil Golovanov’s Travelogue «Gyarb, The Wind From The East» / Madlen Shulgun // IntellectualArchive. – 2016. – Volume 5. – No.1(January). – Toronto : Shiny Word Corp., Canada. – PP. 82-92.
21. Шульгун М. Е. Andrzej Stasiuk’s Logbook: Symbolic Code of Travel // Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin SPHERES OF CULTURE Volume XIII Lublin, 2016. – PP. 256-262.
22. Шульгун М. Е. Genre dynamics: method of study (Based on the «The City Description» by D. Danilov) // Economics, management, law: socio-economic aspects of development: Collection of scientific articles. Volume 2. – Edizioni Magi, Roma, Italy, 2016. – P. 262-265.
23. Шульгун М. Е. The Images of «East» and «West»: Originality, Hybridity, Field of Shared Concepts (Based on Michael Gigolashvili’s Travelogue red Chills of Tingitana. Moroccan Notes) // Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin SPHERES OF CULTURE Volume XIV Lublin, 2016. – PP. 282-290.
24. Madlen Szułgun. “Чужий”, “інакший” та поле спільних культурних смислів у травелозі В. Голованова “Гярб, Вітер зі Сходу” / Szułgun Madlen // Bibliotekarz Podlaski. –NR 2/2017 (XXXV). – Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego: Białystok, 2017 – S. 93-107.
25. Шульгун М. Е. «Центральна Європа» в подорожі Анджея Стасюка: концепція, утопія, міф // International Scientific and Practical Conference «WORLD SCIENCE» (Proceedings of the II nd International Scientific and Practical Conference «Topical Problems of Modern Science and Possible Solutions (September 24-25, 2015, Dubai, UAE)»). – 2015. – С. 102-107.

ЗМІСТ

ВСТУП ……14

РОЗДІЛ 1. ПОДОРОЖ У ТЕОРЕТИЧНОМУ ТА ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ АСПЕКТАХ ДОСЛІДЖЕННЯ: ОСОБЛИВОСТІ НАУКОВОЇ РЕЦЕПЦІЇ……..22

1.1. Проблеми художньої природи подорожі, методів дослідження феномену……...22

1.2. Метажанр подорожі та особливості перехідного художнього мислення……...44

РОЗДІЛ 2. СУЧАСНА КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПОДОРОЖ: МЕТАКОНЦЕПЦІЇ, МІФИ, ЗНАКОВИЙ КОД……81

2.1. Вектори естетичних зрушень у системі літератури подорожей……81

2.2. Подорож як механізм пошуку культурної ідентичності……94

2.3. Діалогічні інтенції культурологічної подорожі та авторська метагеографія……131

2.4. Синтетичний характер культурологічної подорожі……...175

РОЗДІЛ 3. МОДЕЛІ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ Й ІМАГОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ МЕТАЖАНРУ ПОДОРОЖІ……201

3.1. Образ Іншого й проблема діалогу культур у сучасному травелозі……201

3.2. Подорож як механізм міжкультурного діалогу ……203

3.3. Складна культурна ідентичність і стратегії її художньої інтерпретації..213

РОЗДІЛ 4. ОНОВЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ ЛЮДИНИ: ТИПОЛОГІЯ ГЕРОЯ-МАНДРІВНИКА……247

4.1. Модель «турист» та її актуальні модифікації ……247

4.2. Традиції образу «фланера» в сучасному травелозі і романі-подорожі…273

4.3. Соціокультурні феномени перехідного часу: модель нового Улісса…..284

4.4. Моделі мандрівного поета і мандрівного філософа……...299

РОЗДІЛ 5. ФІЛОСОФСЬКИЙ І РЕЛІГІЙНИЙ АСПЕКТИ ДИСКУРСУ СУЧАСНОЇ ПОДОРОЖІ……321

5.1. Міфологема вертикального шляху й аксіологічна та екзистенційна проблематика подорожі……321
5.2. Нові грані і стратегії метафізичної подорожі ……331
5.3. Актуалізація та переосмислення канону ходіння……344
5.4. Співвідношення давнього канону ходіння та сучасних принципів інтерпретації, нової метамови……364
РОЗДІЛ 6. АВТОРЕФЛЕКСІЯ ЛІТЕРАТУРИ МАНДРІВ І СТРАТЕГІЇ ОНОВЛЕННЯ (ЖАНРОВИЙ І МІЖРОДОВИЙ СИНТЕЗ, ПАРОДІЮВАННЯ, «АНТИПОДОРОЖ»)……...387
6.1. Художні особливості п'єс-подорожей ……387
6.2. «Антиподорож»: стратегії випробування й вектори оновлення художніх принципів травелогу……407
ВИСНОВКИ…….429
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……...438
ДОДАТОК А……..482

ВСТУП

Сучасну літературу характеризує підвищена динаміка, інтенції до оновлення, експерименту, пошуку нових форм у контексті глобальних світоглядних і естетичних змін кінця XX – початку XXI століття. Суттєві зрушення відбуваються на всіх рівнях художнього бачення: стильовому, жанровому, образному. Увиразнюються такі жанри й метажанри, які слугують механізмом пошуку, інновацій. Саме до них належить подорож, яка завдяки своїй помежовій природі, неканонічності, здібності проникати в інші форми й утворювати продуктивний синтез із різними мовами культури, метафізичній наповненості самого символу шляху починає відігравати особливу роль у процесі зміни художніх парадигм. Знаками подорожі кодуються зрушення в картині світу, концепції людини, динаміці філософської та естетичної думки.

Причинами актуалізації саме подорожі як репрезентативного метажанру сьогоднішньої перехідної епохи можуть бути глобальні геополітичні зміни, які відкрили країнам нові вектори розвитку, історичні потрясіння, загострення в сучасній культурі проблеми діалогу, перегляду іміджів «свого» і «чужого», «інакшого», розквіт культури туризму, формування особливої «транзитної» культури, яка проникнута ідеєю переходу, актуалізує символи шляху і перехрестя, осілості і кочування, дому і дороги й часто кодує свої сентенції знаками саме подорожі. «Транзитна культура – це особлива семіотика прилягання й динамічного збігу суб'єктивного чуття, оточення, у якому перебуваєш, і руху, що кожного моменту змінює всі диспозиції» [Гундорова, 2013, 12].

Слід зазначити, що розквіт літератури мандрів у кінці XX – на початку XXI століття поновив низку нерозв'язаних питань, зокрема динаміки, своєрідності національних моделей травелогів, теорії метажанру, типології, зв'язків зі стильовими системами, методів дослідження. Їх розв'язання в комплексі з описом художньої специфіки подорожі, її функцій у сучасній літературі є **актуальністю** нашого дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах науково-дослідної теми Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка 11БФ044-01 «Мови та літератури народів світу: взаємодія та самобутність». Тему дисертації затверджено (протокол №5 від 23 грудня 2013

року) на засіданні вченої ради Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Мета дослідження – розглянути сучасну літературу подорожей як специфічний метажанр, що набуває особливостей у кожній національній літературі, відображає перехідне художнє мислення межі століть, націлений на експеримент і пошук шляхів оновлення мистецтва в умовах глобальних культурних змін.

Поставлена мета передбачає вирішення таких **завдань:**

- систематизувати сучасні наукові рефлексії щодо літератури подорожей;
- обґрунтувати критерії типологізації сучасної подорожі й виокремити її домінантні типи;
- дослідити актуальні дискурси, які спричинюють специфіку й типи сучасних подорожей: зокрема, дискурси національного й культурного самовизначення, імагологічний, метафізичний та екзистенційний;
- визначити зрушення в жанровій системі літератури подорожей: перевертання центру й периферії, модифікація традиційних форм і виникнення нових;
- розкрити домінантні особливості, вектори пошуку сучасного травелогу в українській, польській, російській, французькій, німецькій та американській літературах;
- укласти типологію сучасних героїв-мандрівників;
- визначити особливості синтезу на різних рівнях: помежових жанрів, подорожі й роману, міжродового об’єднання (п’єси-подорожі, ліро-епічні травелоги, подорожі-репортажі);
- простежити системні зрушення в царині метажанру, що відображають перехідне художнє мислення;
- виокремити домінанти знакового коду;
- з’ясувати своєрідність відображення у подорожах реалістичного, модерного й постмодерного типів творчості.

Об’єктом дослідження є травелоги українських письменників: Юрія Андруховича («Центрально-Європейська ревізія», «Дезорієнтація на місцевості), Артема Чапая («Подорож з Мамайотою у пошуках України», «Авантюра», «Понаєхалі»), Віктора Щербакова («Єрусалим. Три дні без гіда»), Анни Яременко («Листи з Екватора»); польських митців: Анджея Стасюка («Корабельний щоденник», «Дорога на Бабадаг»),

Ольги Токарчук («Бігуни»); американських прозаїків російського походження: Олександра Геніса («Мандрівник», «Шість пальців»), Петра Вайля («Слово в дорозі»); американської письменниці Елізабет Гілберт («Їсти, молитися, кохати»); німецького автора Вольфганга Бюшера «Берлін – Москва. Піша подорож»; російських митців Михайла Гіголашвілі («Червоний озноб Тінгітани»), Василя Голованова («Гярб, Вітер зі Сходу»), Сергія Данилова («Спостереження міста»), Андрія Балдіна («Спостереження Стамбулу»), Ганни Ільїнської («Соловки», «Пінега»), Ольги Сєдакової («Три подорожі»), Володимира Березина («Дорога на Астапово»), Олександра Ілічевського («Єрусалим»), Ірини Богатирьової «Stop! Або рух без зупинок»; німецького прозаїка російського походження Фрідріха Горенштейна («Останнє літо на Волзі»). Також проаналізовано романи й повісті, у яких сюжетний стрижень утворює подорож, центральним стає образ мандрівника, а домінанти системи символів, що кодують картину світу, становлять знаки мандрів. Це твори французьких письменників Мішеля Уельбека («Платформа»), Еріка Шмітта («Улісс з Багдада»); українського митця Максима Кідрука («Навіжені в Мексиці»); ізраїльської письменниці Юлії Вінер («Мандри на повітряній кулі – туди і назад») та ін. Досліджено п'єси-подорожі Марії Арбатової («По дорозі до себе»), Олександра Іздрика («Електричка на Великдень»), Олександра Вітра («Станція»). До порівняння залучено класичні твори, що визначають традицію жанру мандрів, дають філософську та релігійну інтерпретацію шляху.

Предмет дослідження – метажанр подорожі у вимірах перехідного художнього мислення.

Теоретичне й методологічне підґрунтя роботи складають праці, присвячені теорії літературного процесу, динаміці естетичних систем (С. Аверінцева, Л. Андреєва, О. Астаф'єва, М. Бахтіна, О. Бондаревої, О. Білецького, С. Бройтмана, Т. Гундорової, П. Грінцера, Л. Грицик, Г. Клочека, Д. Лихачова, А. Михайлова, М. Моклиці, Є. Нахліка, Т. Свербілової, Ю. Тинянова), проблемам генології (праці Л. Грицик, Н. Бернадської, Д. Гачева, Т. Бовсунівської, Б. Іванюка, Ю. Коваліва, В. Кожинова, Ю. Манна, Г. Поспєлова, О. Романенко, Г. Семенюка, А. Ткаченка, А. Татаренко, М. Чернець, М. Шаповал), зокрема, різним типам літератури подорожей (дослідження Р. Бурхалова, В. Гусинського, Д. Дорофієва, Н. Іванової, Є. Івашиної, Н. Ковальової, М. Масової,

А. Сорочан, О. Русакової, А. Парійчука, Т. Потінцевої, М. Шадріної, В. Шачкової, Е. Шестакової), «межовим» жанрам (Л. Гінзбург, В. Кожинова, С. Квіта, В. Березкіної, О. Багана, Л. Кайди), проблемам імагології (праці Л. Грицик, Д. Наливайка, Е. Саїда, В. Хорева), окремим питанням міфопоетики (праці Р. Барта, Г. Грабовича, Дж. Кемпбела, Е. Касірера, Є. Мелетинського, І. Набитовича, А. Нямцу, В. Проппа, О. Пронкевича, В. Тодорова, К.-Г. Юнга), дослідженням семіосфери культури (праці Ю. Лотмана, Б. Успенського, Я. Мукаржовського, І. Смирнова, П. Павіса, В. Халізева); роботи, що висвітлюють своєрідність національних версій постмодернізму й окремих його рис (Т. Гундорової, М. Головинського, Д. Затонського, І. Ільїна, М. Липовецького, В. Курицина, Н. Маньковської, Г. Мережинської, Г. Сиваченко, І. Гассана), синтез різних мов культури (М. Ямпольського, О. Еременко), перехідного художнього мислення (М. Бахтіна, А. Гуревича, В. Гусєва, К. Ісупова, О. Кривцуна, Г. Мережинської, В. Силантьєвої, М. Хрєнова).

Методи дослідження. Об’єкт і предмет дослідження зумовили комплексний системно-аналітичний підхід, що поєднує низку конкретних методів. *Порівняльно-історичний* використано для характеристики динаміки літератури подорожей, модифікації певних традицій у сучасних умовах. *Порівняльно-типологічний* дав можливість виокремити специфіку метажанру в різних національних літературах на межі XX-XXI століть, увиразнити ідейні та естетичні домінанти репрезентативних типів сучасних подорожей. *Структурно-функціональний* метод використано для дослідження трансформації жанрової моделі та особливостей синтезу з іншими формами, реалізації стратегій оновлення літератури. *Культурно-історичний* метод застосовано для аналізу причин актуалізації літератури подорожей у сучасному культурному контексті, кодування загальнокультурних змін знаками метажанру. *Рецептивно-естетичний та структурно-семіотичний* методи сприяли інтерпретації художньо ускладнених, експериментальних текстів, системи їхніх символів, семіосфери. При дослідженні імагологічної складової подорожей використано елементи архетипної критики.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше:

- системно на широкому матеріалі декількох національних літератур подорож розглянуто як метажанр, у центрі якого певний спосіб моделювання картини світу, образ сучасника і структурно-семантична спільність;
- простежено суттєві зміни в системі метажанру: перевертання центру й периферії, модифікація класичних зразків, створення нових форм та виникнення моделі «антиподорожі»;
- досліджено подорож як авангард широкого експерименту, спрямованого на створення нової моделі світу й оновлення літератури в умовах культурної кризи і зміни естетичних парадигм;
- доведено, що в межах подорожі створюється код і моделі художньої інтерпретації кризових зсувів культури й авторефлексії літератури;
- увиразнено критерії типологізації сучасної подорожі й охарактеризовано домінантні типи: культурологічний, філософський та релігійний; осмислено особливості їхнього синтезу та зв'язок із формами субкультури;
- проаналізовано особливості синтезу й взаємопроникнення, взаємозбагачення подорожі і роману, повісті, драми, а також сукупність рис «помежових» жанрів (автобіографії, мемуарів, есе, листа);
- виокремлено новаторство у потрактуванні образів «свого» та «чужого», Іншого в сучасній подорожі;
- систематизовано домінанти новітніх моделей подорожі в українській, польській, російській, німецькій, французькій, американській літературах, їхні особливості на рівні дискурсу, образів світу, персонажів, культурних орієнтирів та діалогічних інтенцій;
- вивчено відображення у метажанрі подорожі перехідного типу мислення.

Теоретичне значення отриманих результатів. У дослідженні на матеріалі декількох національних літератур визначено спільні для цих літератур риси сучасної подорожі, запропоновано її типологію. Уточнено параметри визначення метажанру, окреслено особливості функціонування метажанру подорожі в умовах зміни художніх і світоглядних парадигм. Вербалізовано специфіку авторефлексивності цього типу

літератури. Висвітлено особливості жанрового й міжродового синтезу, переосмислення традицій, пошуку інноваційних форм, виокремлення комплексу відповідних стратегій оновлення літератури. Конкретизовано засади міфотворення й деміфологізації у сучасній літературі подорожей, прийоми створення й вектори перегляду образів «свого» й «чужого».

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним дослідженням. Отримані результати й висновки сформульовано безпосередньо автором наукової роботи. Опубліковані праці написані без співавторів. Кандидатська дисертація на тему «Літературна творчість Я. М. Нахімова» захищена в Харківському державному педагогічному університеті імені Г. С. Сковороди – 2005 рік, її матеріали в тексті докторської дисертації не використовуються.

Практична значимість одержаних результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані в лекційних курсах, присвячених сучасній літературі, проблемам генології, типам художнього мислення, в компаративних дослідженнях.

Апробація результатів докторської дисертації здійснена й схвалена у процесі обговорення на міжкафедральному семінарі (кафедра російської філології, кафедра полоністики, кафедра історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості) Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол №1 від 25.04.2017 р.). Основні теоретичні положення і результати дослідження висвітлено у доповідях та виступах на 22 всеукраїнських і міжнародних конференціях і семінарах: X Міжнародна наукова конференція «Література в контексті пост/гуманізму та віртуальності», Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 21-22 березня, 2013 р.; Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій», Київський національний університет імені Тараса Шевченка Інститут філології, Київ, 11 квітня 2013 р.; Міжнародна наукова конференція «Поетика інтермедіальності в літературі XIX – XXI століть», Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харків, 3-5 жовтня 2013 р.; Міжнародної наукової конференції «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор», Київський національний університет імені Тараса Шевченка Інститут філології, Київ, 17 жовтня 2013 р.; І Міжнародна конференція пам'яті професора Валентини Іванівни Фесенко, Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 27 -

28 березня, 2014 р.; IX Міжнародна наукова конференція «XVIII век: топосы и пейзажи», Московський державний університет ім. М. В. Ломоносова, Росія, Москва, 27-29 березня, 2014 р.; III Міжнародна конференція «Русская и белорусская литературы на рубеже XX – XXI веков», Білоруський державний університет, Білорусь, Мінськ, 8-10 квітня, 2014 р.; Міжнародна наукова конференція «Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми», Київський національний університет імені Тараса Шевченка Інститут філології, Київ, 9 жовтня 2014 р.; XXIV Міжнародна наукова конференція ім. проф. Сергія Бураго «Мова і культура», Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України, Київ, 22-25 червня, 2015 р.; Міжнародна наукова конференція «Сучасна філологічна наука в міждисциплінарному контексті», Київський національний університет імені Тараса Шевченка Інститут філології, Київ, 8 жовтня 2015 р.; Міжнародна наукова конференція «Транскультурні коди літературного дискурсу», Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 19-20 березня, 2015 р.; II International Scientific and Practical Conference «Topical Problems of Modern Science and Possible Solutions», Dubai, UAE, 24-25 September, 2015; IX Міжнародні Чичерінські читання «Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст.», Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 15-16 жовтня, 2015 р.; Міжнародна інтердисциплінарна наукова конференція «Традиція – сучасність пограниччя: письменство, освіта, історія», Київський національний університет імені Тараса Шевченка Інститут філології, Київ-Умань, 21-24 вересня, 2015 р.; VII Фащенківські читання наукова конференція «Жанр в контексті літературної (само)свідомості», Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, Одеса, 11-12 грудня 2015 р.; «Economics, management, law: socio-economic aspects of development», Roma, Italy, 29 January 2016; Міжнародна наукова конференція «Поетика дому», Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 17-18 березня, 2016 р.; VII Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: становлення ідентичностей», Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 1-2 квітня 2016 р.; Міжнародна наукова конференція «Видовищні форми ігрової культури: літературні проекції», Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 16-17 березня, 2017 р.; Міжнародна науково-практична конференція «Україна і світ: діалог мов та культур», Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 29-31 березня, 2017 р.; VIII Міжнародна

наукова конференція «Літературний процес: трансгресії революцій», Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 7-8 квітня 2017 р.

Публікації. Основні положення і результати дослідження висвітлено у двох монографіях в одноосібному авторстві: «Современная литература путешествий в контексте переходного художественного мышления (аспект традиций и новаторства)», «Сучасна література подорожей: метажанр, типологія, імагологічний аспект» (140 с. і 416 с. – ум. друк. арк. 34,1) та двадцяти трьох одноосібних статтях, із яких у фахових виданнях за переліком МОН України – 15, у закордонних виданнях – 8.

Структура і обсяг дисертації визначається її метою й завданнями. Робота складається зі вступу, шести розділів (кожен містить кілька підрозділів), висновків, списку використаних джерел; загальний обсяг дисертації становить 483 сторінки, із них – 436 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ПОДОРОЖ У ТЕОРЕТИЧНОМУ ТА ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ АСПЕКТАХ ДОСЛІДЖЕННЯ: ОСОБЛИВОСТІ НАУКОВОЇ РЕЦЕПЦІЇ

1.1. Проблеми художньої природи подорожі, методів дослідження феномену

Учені констатують надзвичайне розмаїття дискурсу мандрів і водночас збереження його єдності та цілісності; сутність цього феномену ще належить визначити, особливо в умовах перехідного стану культури. Саме тому дослідники наголошують на необхідності пошуків нових підходів до вивчення явища.

Відтак центральною постає проблема визначення меж предмета вивчення, виокремлення системотвірних рис, які забезпечують цілісність досліджуваного феномену, а також виявлення вектора новаторського експериментування. Можливо, розв'язання подібних задач з урахуванням специфіки межового характеру дискурсу та його всепроникних інтенцій потребує залучення нових методик. Ця думка належить дослідникам, які акцентують на розмаїтті текстів, що утворюють дискурс, а також на зміні інтерпретацій, динаміці самої опозиції художнього / нехудожнього в сучасному мистецтві.

Окреслимо можливі напрямки вивчення сучасних подорожей у контексті проблем теорії та динаміки метажанру.

Так, проаналізувавши новітні літературознавчі та культурологічні дослідження, зокрема постколоніальний, антропологічний, постструктуралістський аспекти вивчення травелогів в американській літературі, О. Сорочан відзначає очевидний зв'язок динаміки культури, розширення меж естетичного, зміни сприйняття, інтерпретації текстів із розвитком подорожей, появою гібридних форм, що вимагають нових, можливо, міждисциплінарних підходів до явища. «Це не пов'язано лише з формуванням культур туристичних, література мандрів і в попередні епохи різнорідніша в культурологічному сенсі. У кембриджському путівникові з мандрівної літератури розглянуто й наукові звіти,

які стають поемами, і комерційні зведення, побудовані за принципом “логістики”, і неоімперські публіцистичні роздуми. Усе це робить травелоги знаковим жанром, який окреслює і межі національної ідентичності, і межі знань загалом <…>» [Сорочан, 2011, 383]. Тобто літературу мандрів, яка відображає складну взаємодію різних дискурсів і мов культур, можна розглядати як показник зсувів у цій галузі й вивчати за допомогою комплексних підходів. Водночас дослідник говорить і про нерівномірність вивчення цього феномену в різних літературах, зокрема про недостатню наукову обізнаність зі специфікою та своєрідністю травелогів у російському мистецтві слова. Слід зазначити, що вироблення комплексного підходу до цього явища – поки справа майбутнього.

Вчені намагаються дати пояснення різноманіттю дискурсу мандрів, його мобільності. Приміром, дослідник жанру подорожей у російській літературі XII–XIX століть В. Гумінський пояснює ці риси особливим наближенням жанру до дійсності. На думку вченого, саме твори цього типу зазнали найбільшого впливу позалітературних чинників, «що визначило більшу здатність <…> співвідноситися з дійсністю. А це, своєю чергою, актуалізувало жанр подорожей у всі перехідні періоди літературного розвитку, оскільки він сприймався найменш умовним способом освоєння по-новому побаченого життя» [Гуминский, 1979, 178].

Погоджуючись із зауваженням про розвиток жанру в перехідні епохи та підкреслюючи нерозробленість цього аспекту, відзначимо, що наближення до дійсності та використання «найменш умовного способу» її освоєння характеризує лише частину творів – ті, що описують реальні маршрути. Інша ж частина подорожей – мандри уявними світами – демонструє відмінні вектори пошуку. Та й сама реальність може сприйматися по-різному, наприклад, у міфологічній, християнській, середньовічній, карнавальній, науковій картинах світу.

Проте водночас цілісність дискурсу забезпечує спільний початок: відображення в подорожах (реальних, уявних, іронічно-пародійних тощо) з використанням специфічного символічного коду, з одного боку, універсальної моделі світу, а з другого – її зсувів, динаміки і, зрештою, літературних і

загальнокультурних рефлексій цих явищ, часто маркованих знаками «мандрів», пошуків нових інтерпретацій.

Так, універсальна модель світу реалізована в мандрах, які описані в міфах і казках, у середньовічних ходіннях, частині мандрівної прози XVII–XIX століть. Це зумовлено зв'язком дискурсу з базовою категорією моделі світу – простором, а також із мотивами випробувань, ініціації, які характеризують культурного героя. Водночас сюжет мандрів, сам знак «шляху» висвітлює різноманітні параметри такої моделі світу. Саме подорож – найважливіший сюжетний хід міфів про культурних героїв, «які здійснюють свої подвиги начебто на шляху мандрів <…>. Архаїчні уявлення щодо простору, зокрема ролі шляху в освоєнні простору та у становленні героя (як суб'єкта мандрів), надовго пережили міфопоетичну епоху» [Топоров, 1992 а, 341].

Уже в міфологічній картині світу склалися ті шляхи, які стали матрицею для мандрівної літератури в подальшому, забезпечуючи свободу іншим, новішим інтерпретаціям. Це й горизонтальні мандри (до сакрального центру або навпаки – до «чужої і страшної периферії, яка заважає з'єднатися з сакральним центром» [Топоров, 1992 б, 352]), це і шлях у «нижній світ», «у царство смерті, куди рушають не лише з метою щось надбати (наприклад, живу воду, яка дає вічне життя та юність), а й для компенсації втраченого (наприклад, повернути життя померлому). Пор. різні версії таких подорожей (Інанни Гільгамеша, Орфея, Одіссея, Енея, ходіння Богородиці по муках)» [Топоров, 1992 б, 352]. Це і шлях нагору, здійснений героєм посвяченим, або ж такий, що його звичайна людина долає в уяві. Як особливий вид шляху розглядають «безблагодатний», який прирікає на довічні випробування (доля Агасфера), або ж «утруднений» – лабіринт. Зрештою, окремим типом учені називають метафоричне прочитання міфологеми шляху «як позначення лінії поведінки (особливо часто моральної і духовної) своєрідним зведенням правил, законів, учень» [Топоров, 1992 б, 352-353], прикладом чого слугує семантика шляху в буддизмі. Актуальною задачею може бути вивчення модифікації цих типів мандрів у сучасній літературі, пояснення причин актуалізації та зміни семантики конкретного типу (скажімо,

«лабіринту», «мандрів без мети» в мистецтві постмодернізму), відстеження зв'язків із конкретними художніми стилями та напрямками, вияв синтетичних форм.

Науковій рефлексії піддаються модифікації міфологічної універсальної картини світу, кодованої знаками мандрів, у творчості окремих письменників. Наприклад, О. Іваніцький у системі архетипів Гоголя виокремлює центральний – уособлену землю, він же, своєю чергою, тісно пов'язаний з авторськими інтерпретаціями вічних архетипів дому й дороги, що співвідносяться між собою. У класика вони набувають специфічної семантики «живої будови» (вона «виступає знаряддям мани – уходу вглиб земляного тіла й виходу знову в іншому місці. Метафора реалізується шляхом здійснення метонімічного зв'язку» [Иваницкий, 2001, 256]), «живої дороги» (люди з нею пов'язані «скрізь і ніде» – завжди при соціумі, але без свого місця в ньому [Иваницкий, 2001, 258]); специфічну тривожну семантику посилює знак «собака» як атрибут дороги: «Проїзна дорога – простір собак. Собака – знак знедоленості, нікчемного руху "манівцями" <…>. Псяча морда дороги засвідчує, що ця дорога веде в нікуди» [Иваницкий, 2001, 258-259]. Отже, традиційна символіка шляху як випробування отримує додаткові смисли, у цьому випадку набуває інфернальних рис (кружляння) та посилення семантики занедбаності, а також значення переходу, перевтілення. Зауважимо, що в такому ж річищі Ю. Манн інтерпретує знак «дивний екіпаж» у творах Гоголя [Манн, 1978, 114].

Слід зазначити, що саме ця висока семантизація коду мандрів, шляху і здатність легко взаємодіяти з іншими дискурсами та семантичними системами – наступна причина широти й універсальності дискурсу подорожі.

Код мандрів належить до універсальних знакових комплексів, співвідноситься з базовими опозиціями моделей світу (наприклад, «дім» / «дорога»), з їхньою найбільш узагальненою семантикою та модальностями (скажімо, ті ж знаки «дім» і «дорога» пов'язані з опозицією «космос» / «хаос», «своє» / «чуже», «сакральне» / «профане», «інфернальне» тощо).

У міфологічній картині світу мандри вбирають у себе сакральні смисли, поєднуються з базовими категоріями «космосу» та «хаосу» (випробування шляхом тлумачиться саме так), «життя» і «смерті», кордонів поміж ними. Вони знаменують, як указує М. Маковський, «долання душею померлого шляху до потойбічного світу», що відобразилося в індоєвропейських мовах: «пор. алб. udha “дорога, путь”, проте осет. udd “душа”, нім. Spur “тропа”, проте нім. spiro “дихати” (“душа”); рос. путь, проте англ. part “важко дихати» [Маковский, 1996, 274]. Дослідник відзначає також амбівалентність модусів – від трагічного, страдницького до творчого: «Цікаво, що дорога, шлях (до потойбічного світу) були символами долі, страждання, болю (символіка дороги збігається із символікою волосини)», але водночас «перехід з тілесної оболонки в “царство тіней” відображає божественну мудрість і веде до раювання душі на шляху її вселенських мандрів <…>. Значення “шляху” може співвідноситися зі значенням “Звук” (божество, яке творить)» [Маковский, 1996, 274].

Особливого значення, зокрема в певні періоди розвитку суспільства та літератури, набуває той факт, що саме в подорожах найяскравіше висвічується базова опозиція моделі світу «своє» / «чуже». Мандри в інші землі, країни дають поживу для роздумів оповідача та читача щодо своєрідності, навіть сакральності чи, навпаки, недоліків своєї землі. Цей аспект стає особливо затребуваним у період становлення, зміцнення, перегляду, обговорення національної ідентичності. Наприклад, показові розмірковування оповідача в ходіннях XV століття й той факт, що, висловлюючи «крамольну» думку про недоліки своєї країни, Афанасій Нікітін її зашифровує. «Про неортодоксальність переконань Афанасія Нікітіна свідчить й одне з найвідоміших місць “Ходіння” – те, де виказується його любов до Руської землі. Порівнюючи між собою різні області Севастія (грецького поселення в Малій Азії), Грузинську (Грузію), Турську, Волоську (Молдавську), Подільську (українську область Польсько-Литовської держави) землі, Нікітін записав далі “А Русь…” і перейшов на тюрксько-перську мову: “Бог нехай збереже! Боже, бережи її! На цьому світі нема країни, подібної до неї. Але чому князі в Руській землі не живуть один з одним як брати? Нехай

розбудується руська земля, бо мало в ній справедливості. Боже, боже, боже, боже!" (Л.л. 453 зв. – 454)» [Лурье, 1986, 83-84]. Цей аспект пізнання й очуднення «свого» через «чужого» розвинувся в багатьох подорожах XVIII–XIX століть (у «Листах із Франції» Д. Фонвізіна, «Листах російського мандрівника» М. Карамзіна, «Подорожі на гору Цотенберг» та «Листі у Вітчизну із Сілезії» Д. Шелехова, «Уривкові з листа про Саксонію» В. Жуковського, «Фрегаті "Палладі"» І. Гончарова та ін.). Високий ступінь традиційності в цьому аспекті засвідчує й поява стилізацій, пародій на записки іноземців і навіть містифікація, тобто обігравання цієї функції подорожей, а також вектор викривленого національного іміджу, очуднення погляду «збоку» («Листи й нотатки» Адель Омер де Гілль, підроблені в 1880-х рр. П. В'яземським (докладніше див. [Орехов, 2006]). Моделі, стратегії створення іміджу «свого» і «чужого» в літературі, відображення явищ у різних формах рецепції, історичний зріз феномену зараз активно вивчають у рамках розділу компаративістики – імагології, зокрема, дослідники незмінно наголошують на ролі подорожей у формуванні й функціонуванні цих явищ ([Наливайко, 1998], [Россия XVIII в., 1988], [Гро, 1994], [Ерофеев, 1996], [Орехов, 2008] та ін.).

Як бачимо, усепроникність коду подорожей, що привабила увагу дослідників на рівні дискурсу та умовних меж жанру в художній літературі, виявилася на рівні інших семантичних систем – мови, концептів, міфологічної картини світу в цілому, а це актуально і для мистецтва слова XX століття, у якому активізувалися процеси реміфологізації, про що йдеться, зокрема, у класичних роботах Є. Мелетинського [Мелетинский, 1998].

Код подорожей, що входить до інших семантичних систем різних рівнів, розширює межі власних інтерпретацій і смисли самих цих систем. У результаті «подорож» також сприймається як базовий знак: «Універсальний символ зміни чи розвитку, що виражається в незчисленних міфах, легендах, у яких герой здійснює подорож, пов'язану з фізичними й моральними випробуваннями» [Тресиддер, 1999, 297].

Зазначимо, що інтенція до символізації, зв'язку з базовими смислами моделі світу сприяла філософському, релігійному, програмно-естетичному наповненню літературних подорожей у різні епохи: від античних меніппей, де символічні мандри були способом випробування ідей (зокрема «Меніпп, або Подорож до потойбічного царства» Лукіяна [Бахтін, 1965, 414]), до середньовічних ходінь, фантастичних мандрів в інші світи, описів «географії» власної душі в «сентиментальних подорожах», блукань у віртуальних просторах і кодах культури постмодерністів. За влучним зауваженням Ю. Лотмана, який акцентував увагу на підвищеній семантизації коду подорожей, «географія винятково легко перетворюється на символіку. <…> Асиметрія географічного простору й тісний зв'язок його із загальною картиною світу призводять до того, що вони й у сучасній свідомості залишаються галуззю семантичного моделювання» [Лотман, 1999, 249].

Широту й різноманіття дискурсу подорожі при збережені його цілісності та єдності забезпечують декілька чинників. По-перше, це відображення в ньому найважливіших параметрів картини світу в усіх можливих модифікаціях (від міфологічної, релігійної, художньої на різних етапах динаміки, наукової тощо до сучасної перехідної, постмодерністської та постпостмодерністської). По-друге, висока семантизація знакового коду подорожей, задіяність його знаків у різних системах і перетворення самих мандрів на універсальний знак пошуку та переходу, а також рефлексії цих процесів. Подібна універсальність коду та базових складових моделі світу подорожі викликає необхідність використання під час їхнього вивчення комплексних підходів літературознавства (зокрема аспектів генології, жанрового синтезу, зв'язку жанрів і типів художнього мислення, проблеми перегляду категорій «художнє» / «нехудожнє», закономірностей розвитку перехідних і проміжних форм, компаративістики), міфопоетики, культурології. Важливою задачею залишається дослідження того, як актуалізований перехідною епохою метажанр літературної подорожі фіксує кардинальні культурні зсуви сучасності та слугує способом рефлексії перемін. У

межах вирішення цього завдання необхідно відстежити саме сучасні модифікації базових моделей і типів подорожі.

Слід визнати, що теорія жанру подорожей розроблена слабше, ніж історія явища в конкретних національних літературах, і це породжує сталі труднощі для дослідників під час вибору та кваліфікації матеріалів на кожному відтинку динаміки травелогів. Раз у раз виникає питання належності окремих творів (особливо високохудожніх, які синтезують риси різних жанрів, використовують елементи фантастики) саме до типу подорожей, а не, скажімо, романів, повістей, антиутопій тощо. Періодично розгортаються дискусії щодо жанрових параметрів подорожей чи щодо зарахування широкого кола творів до інших типологічних рядів. Невизначеність цих питань відображає й паралельне застосування деяких термінів – «подорож», «травелог», «література мандрів», «ходіння», «подорожуючі», «странники» (рос.), «подорожні нотатки», «подорожні нариси», «мандрівна проза», «начерки в дорозі», «портрети та пейзажі», «подорожні щоденники» тощо. У багатьох позначеннях зафіксовано розширення поля творів, які вивчаються, жанровий синтез, а також відображено невизначеність, неясність параметрів кваліфікації.

У науковій рецепції це полягає, зокрема, у тому, що термін «подорож» беруть у лапки під час опису широкого кола текстів, тобто вчені підкреслюють його умовність (прикладом може бути дисертація М. Шадріної «Еволюція мови “подорожей”», подана на здобуття вченого ступеня доктора філологічних наук [Шадріна, 2003], стаття В. Шачкової «“Подорож” як жанр художньої літератури: питання теорії» [Шачкова, 2008]).

Складність визначення жанрової специфіки досліджуваного феномену зумовлена першочергово його межовим характером, який, вважаємо, у процесі динаміки творів такого зразка лише посилювався й виявляв себе зростанням розмаїтості форм.

Справді, від початку подорож як жанр формувалася на перехресті різних сфер, зокрема художньої і позахудожньої. «Цей жанр вбирає в себе твори дослідження та пригод поряд із путівниками та звітами мандрів до чужих земель»

(J. Cuddon, цит. за: [Борев, 2003, 338]). У межах середньовічної літератури (з її неподільністю художньої і прикладної сфер, естетичного та релігійного начал, орієнтацією на «доцільність» творів) такий стан подорожей не був винятком. У подібній ситуації були й інші жанри. Якщо ходіння містило в собі опис маршруту до святих місць і докладне, «реалістичне» зображення місцевості, якою відбувалося паломництво, з розрахунком на використання цих відомостей іншими подорожніми, то інші жанри (літописи, житія, слова) також реалізували себе у практичному плані – дипломатичній діяльності, релігійній обрядовості тощо. Проте на відміну від інших середньовічних жанрів, які не ввійшли в жанрову систему літератури Нового часу, ходіння, модифіковані у світські подорожі, змогли це здійснити, зберігши свою початкову перехідну природу.

І в Новий час межа художнього і нехудожнього в подорожах виявляється хиткою, що цілком усвідомлюють дослідники («На Заході літературу подорожей розглядають як завідомо межове явище, вивчення якого дає змогу серйозно трансформувати методологію філологічних досліджень» [Сорочан, 2011, 385]). Найчастіше це питання не загострюється, і в антології, путівники вносять тексти різної природи, а їхнє вивчення сприяє розв'язанню деяких культурних надзавдань. Наприклад, «Кембриджській путівник з американської літератури подорожей» [The Cambridge Companion to American Travel Writing, 2009] об'єднує різні тексти незалежно від їх претензій на художність, демонструючи, під кутом бачення укладачів, головне – найяскравішу реалізацію саме в подорожах американської ідентичності, а також ролі подібних творів у легітимації культурних установок, спільних засторог та очікувань, характерних для певного часу. «Двоїстість» подорожей розглядають як невід'ємну рису творів подібного зразка. Цю особливість дослідники фіксують у діахронії і синхронії. Так, К. Стеценко, вивчаючи особливості американської літератури подорожей, вважає, що, по-перше, травелоги зароджувалися у вигляді документальних нотаток, а подальша їхня еволюція відбувалася в керунку художніх форм; зокрема, низку текстів варто кваліфікувати як проміжні етапи, феномени, у яких неможливо виокремити одне з начал як домінантне. По-друге, вивчаючи синхронні зрізи

буття жанру, дослідник акцентує увагу на наявності документальної основи в кожному творі. Присутність небелетристичних елементів науковці кваліфікують як незмінну частину й жанротвірну рису, що реалізується навіть у фантастичних травелогах.

Із цією позицією можна посперечатися. Такий погляд виводить із загального ряду подорожей велику кількість репрезентованих творів, наприклад, романтичні мандри, філософські та сентиментальні подорожі (у яких важить не маршрут, а переживання героя, зокрема зображувана країна набуває абстрактних рис, як, приміром, у класичному творі Стерна), так звані потойбічні подорожі, антиутопії тощо. Крім того, викликає заперечення й той перелік «небелетристичних» елементів, які, на думку вченого, завжди стримують подорож від повного переходу до царини художньої літератури. До них К. Стеценко зараховує сам сюжет подорожі, автобіографічність, опис природи, наявність близького авторові оповідача, використання форми щоденників і листів, унесення документальних усних історій [Стеценко, 1999, 160]. Зазначимо, що всі названі «небелетристичні» складові можуть володіти високими художніми якостями або не мати таких. Багато з перелічених складників – автобіографія, листи, щоденники – належать до так званих перехідних жанрів, які аж ніяк не заперечують високу естетичну організованість. Л. Гінзбург, досліджуючи західноєвропейську та російську літературу XVIII–XIX століть, у цьому зв’язку зазначає: «Література залежно від історичних передумов то замикалася в особливих, підкреслено естетичних формах, то зближувалася з нелітературною словесністю. Відповідно, проміжні, документальні жанри, не втрачаючи своєї специфіки, не перетворюючись ні на романи, ні на повісті, могли водночас бути творами словесного мистецтва» [Гинзбург, 1999, 4]. Історія літератури показує, як неодноразово «стиралася неподолана межа між витонченою літературою та іншими видами словесності» [Гинзбург, 1999, 5], що, додамо, найвиразніше бачимо на прикладі подорожей, які до того ж вбирають у себе елементі інших художніх, документальних жанрів і проміжних форм.

До подорожей застосовують ту ж діалектику художнього та документального начал, яка властива проміжним жанрам у цілому. За концепцією Л. Гінзбург, документальність забезпечується «установкою на справжність». «Цей принцип робить документальну літературу документальною, а літературою як явищем мистецтва її робить естетична організованість» [Гинзбург, 1999, 8] (письмівка автора. – М. Ш.). Якість мистецького образу зростає завдяки відбору та інтерпретації матеріалу, домислу, художньому узагальненню, яке прямує від конкретного до абстрактного.

Тобто якщо повернутися до дискусії щодо позиції К. Стеценко, відзначимо, що подорожі органічно поєднують два відмінні шляхи художнього узагальнення, властиві документальним жанрам та безпосередньо белетристиці, а вільна структура творів такого зразка, початкова відсутність жорсткого канону взагалі ставить під сумнів вимоги до використання начебто жанротвірних небелетристичних елементів.

З подібною проблемою кваліфікації творів, які опинилися на перетині художньої і нехудожньої сфер, стикаються дослідники. Часом це втілюється, зокрема, у бажанні пов’язати подорожі з публіцистикою або ж літературою начерків, не порушуючи питання про можливе існування специфічного помежового жанру з яскраво вираженими художніми параметрами. Подібний підхід, до прикладу, прикметний для праць Н. Маслової. Дослідниця, спираючись на традицію літератури начерків у радянському літературознавстві (роботи В. Канторовича, Д. Молдавського, В. Міхельсона, Б. Костелянця), відбирає за об’єкт вивчення твори, публіцистичні за своєю природою. Н. Маслова виводить із поля зору подорожі «фантастичні», вважаючи їх виявом суто белетристики, що використовує мандри як літературний прийом.

Слід зазначити, що подібна позиція зафіксована цілою низкою дефініцій, запропонованих у літературознавчих енциклопедіях і словниках. Великий дискурс подорожей поділяється на дві групи текстів – документальні і художні, що охоплюють сюжетні, мотивні, образні та символічні параметри «літератури шляху»; цю другу групу розглядають як традиційні романи та повісті. Скажімо, у

відповідній статті «Лексикону загального та порівняльного літературознавства» подано саме дві інтерпретації терміна. Перша – це безпосередньо жанр, обмежений у своїх часових рамках та естетичних параметрах: «Специфічний жанр, який використовувався переважно в стародавній літературі (до сер. XIX ст.) й сюжетно базувався на переміщенні персонажа в просторі й часі <…>. Генетично цей жанр виник зі спогадів, вражень, записів мандрівників; у свою чергу П. є попередником дорожнього нарису наших днів». Друга інтерпретація терміна «подорож» – «літературний прийом в інших жанрах (гол. чином прозово-романних), який допомагає чіткішій та виразнішій організації хронотопу твору» [Абрамович, 2001].

Цим поділом фактично позначають грань між подорожжю та іншими жанрами художньої літератури й водночас підкреслюють очевидний факт: подорож цю межу з легкістю перетинає, упроваджує власні установки в інші жанри, убирає в себе принципи повісті, роману, поеми тощо.

Вважаємо, що розмивання цих жанрових меж відобразило загальніші процеси: перехід від ейдичної (традиційної) поетики з її настановою на жанровий канон, викінченість сюжетів, загальні місця до поетики художньої модальності (індивідуально-творчої, нетрадиційної) з акцентом на автономному та «некласичному я» ([Аверинцев, 1954], [Бройтман, 2004]). В європейських та російській літературах цей злам настав у XVIII столітті. Показово, що саме на цьому етапі подорож змінила свій вигляд, її метажанрові межі суттєво розширилися, та й саме уявлення про літературу мандрів вийшло за рамки жанрових настанов середньовічних релігійних і світських ходінь. Зокрема, було переглянуто такі особливості, як обов’язкова документальність і скромне місце автора оповіді. Помежів’ям стало перемикання уваги з реального маршруту мандрів на внутрішній світ подорожнього, його переживання, осмислення вражень, суб’єктивну інтерпретацію, життя душі. Розвиток філософських та моральних уявлень закриває предмет, який їх породив (спільний для всіх мандрівників), – маршрут. Зазначимо, що такий зсув відбувся вже в «Божественній комедії» Данте, але оформився в тенденцію саме у XVIII столітті в

межах поетики художньої модальності, коли розкрилася «особистість у всій її самоцінності та неповторності. В особистості наразі цінують не те, що наближає її до абстрактної ідеї людини, а її відмінність від інших людей за автоматичної належності до них, її унікальність, “одна одиничність”» (М. Бахтін). Звідси, зокрема, «естетична настанова оригінальності художнього розв’язання, яке народжується саме сьогодні» [Бройтман, 2004, 222].

Отже, у XVIII столітті в західноєвропейських літературах і в російській словесності з’явилися «поворотні» твори-подорожі, що задали нову модель опису мандрів, близьку до роману, яка демонструє жанровий синтез, зокрема взаємопроникнення рис подорожей, листів, щоденників, мемуарів, філософського есе. Так, у відомій «Сентиментальній подорожі Францією та Італією» Лоренса Стерна (яка надзвичайно сильно вплинула, за одностайною думкою вчених, на розвиток метажанру в російській літературі) описи чужої сторони часто набувають абстрактного характеру, прийнятні для багатьох земель, увага ж автора зосереджена на душевному житті героя-оповідача.

Домінантна роль рефлексії суттєво змінює параметри подорожі, наповнюючи її символічним, особистісним, емоційним змістом, що реалізується як на рівні жанру, так і шляхом актуалізації різних описів, пейзажів у відмінних формах. Власне про цей взаємовплив нової поетики та усталених форм у XVIII столітті говорить В. Халізєв, демонструючи цей процес на прикладі пейзажу. «У літературу XVIII ст. увійшла рефлексія як супровід споглядання природи. Якраз це зумовило зміцнення в ній саме пейзажів. Однак письменники, змальовуючи природу, ще значною мірою лишалися підвладними стереотипам, кліше, загальним місцям, характерним для визначення жанру, чи то подорож, чи елегія, чи поема-опис» [Хализев, 1999, 208].

Ця тенденція отримала яскраве, своєрідне втілення в «Листах російського мандрівника» М. Карамзіна. Відзначимо, що цей твір багато дослідників вважають першою літературною подорожжю в російському мистецтві слова, нібито відкидаючи досвід середньовічних ходінь (що, як ми спробуємо довести в подальших дослідженнях, неправомірно, адже ця традиція парадоксально

розвивається в сучасній літературі). Таку позицію, зосібна, відстоюють Н. Ковальова [Ковалева, 1975], Е. Івашина [Ивашина, 1980], Н. Іванова [Іванова, 2010]. Або ж, що справедливо, вирізняють його як початок окремого етапу в розвитку жанру [Михайлов, 1999], що змінив традицію ходіння.

Як найважливішу особливість карамзінського твору виокремлюємо авторську рецепцію здійсненого письменником повороту в розвитку жанру. Художник слова наполягає на тому, що першочерговим предметом зображення буде не маршрут, а суб'єктивна інтерпретація, життя серця й рух думки. «А хто в описах подорожей шукає лише статистичних та географічних відомостей, тому замість цих "Листів" раджу читати Бішінгову "Географію"» [Карамзин, 1987, 393]. За орієнтири маршруту обрано не знакові місця, а знакові фігури (цікаві оповідачеві люди), не географічний, а філософський дискурс. Мандрівник шукає зустрічей з інтелектуалами-співрозмовниками, ученими, що, на думку дослідників, формує особливий філософський сюжет твору, «у якому рух героя-подорожнього від мудреця до мудреця становить реалізацію метафори духовних мандрів особистості» [Алпатова, 2010]. Мандри за маршрутом думки й почуття відображають прагнення вибудувати нову картину світу й запропонувати літературі новаторський зразок художнього твору, максимально вільного, особистісно зорієнтованого та цілісного.

Знаменно, що романтики зміцнили цю тенденцію до посилення художньої умовності подорожей, перенесення уваги із зовнішнього світу на внутрішній. Це відбилося в особливому типі «подорожей відображення», до яких зараховують класичні взірці – поеми Байрона, а також широке коло творів російської літератури, зокрема «Мандрівника» (1832) О. Вельтмана. Саме в цій переорієнтації на внутрішній світ Л. Пумпянський бачить перспективне відкриття сентименталізму й наполягає, що романтичні подорожі початку XIX століття вирізняються «принциповою перевагою душі автора над усім, що він бачив, що оповідав і загалом може розказати» [Пумпянский, 1947, 443].

Ще раз акцентуємо увагу на відображенні в цих метаморфозах поетики художньої модальності та зміцненні підстав для жанрового синтезу, який згодом

лише зростає. Це, зосібна, призводить до загострення питання про жанрову природу подорожі, сумнівів у тому, чи можна характеризувати широку подібність творів як жанр, чи все ж варто визнати існування вільної форми, якою наділений роман, повість, антиутопія тощо. Найвиразніше ця позиція відобразилася в роботах Г. Поспєлова, з яким сучасні дослідники жанрової природи літератури подорожей полемізують або погоджуються. Учений у «типології літературних родів і жанрів» наголошує: «У формі подорожі може бути написаний і твір героїчного змісту, і велика епічна сатира, і утопія, і роман» [Поспелов, 1983, 232-233].

У науковій рефлексії чітко виокремлюються дві позиції. У межах першої подорож у літературі XVIII–XX століть як жанр не розглядають (водночас жанрові параметри середньовічного ходіння визнають усі). Таку позицію поділяє Г. Поспєлов, а також багато хто з авторів словникових статей про подорожі, зосібна М. Венгеров і Л. Тимофєєв. Дослідники визначають подорож поза жанровими межами як будь-який «твір, у якому йдеться про справжню чи вигадану подорож до чужого, невідомого або малознайомого краю» [Тимофеев, Венгеров, 1963, 124]. Такий же погляд поділяють автори вже цитованих словникових статей С. Абрамович і Ю. Ковалів.

Другим схрещенням різних художніх сфер, який оголює складну природу подорожей, постає перетин у них книжної і фольклорної традицій. Мандри визнають сталим мотивом казок (див. [Пропп]), що має різні варіації, пов’язані із залишеним домом, виконаним завданням, поверненням загубленого, ініціацією, пошуком нареченої, описом дивовижних земель. Ці казкові мотиви, а також народні утопічні легенди могли вплинути на художні пошуки письменників. Така особливість поки залишається не вивченою, відповідний матеріал не зібрано, тимчасом як розв’язання цієї задачі має не лише теоретичне, а й історико-літературне значення. Так, якщо початком сучасної російської літератури подорожей більшість учених слушно вважають середньовічні ходіння, а пізніше і вплив західноєвропейських зразків (зосібна творів Лоренса Стерна та Шарля Дюпаті), то зіставлення фольклорних традицій і літературних пошуків може дати

інформацію про інші джерела та орієнтири, які визначали напрямок розвитку жанру на певних етапах. Зокрема, фольклорні зразки могли вплинути на формування світських ходінь у літературі XV століття. Наприклад, Афанасій Нікітін міг розбудовувати своє «Ходіння за три моря» як полемічну відповідь на билину про Дюка Степановича, який приїхав до Києва з «Індії багатої» [Качурин, 2005, 68]. Саме так на модифікації деяких видів подорожей у літературі XX століття могли вплинути антиутопічні легенди та народні пісні про волю, які не меншою мірою, ніж проза американських бітників (романи Керуака), сприяли становленню ескейпістських мандрів. Цей вплив можна визнати навіть органічнішим, враховуючи національний культурний контекст – багатовікову традицію протестної втечі. Так, М. Хрєнов, обґрунтовуючи позицію, згідно з якою подорожній – домінантний тип особистості в російській культурі, саме й звертається за підтвердженням до історичних фактів і фольклорної традиції, цитуючи славнозвісну роботу А. Щапова «Земство й розкол. Утікачі» («Время», 1862, № 10, с. 346). «І втеча у XVIII столітті була безперервною, нестримною, повсюдною, особливо на південному сході та на західному кордоні. <…> Втеча була шляхом порятунку, єдиним способом повного та рішучого заперечення всього, що не подобалося, обтяжувало в миру. <…> Втеча надихала пісню народну та відобразилася особливим циклом пісень у молодецькому, розбійницькому та солдатському епосі» (цит. за: [Хренов, 2002, 279]). У цьому зв’язку зазначимо, що до цієї фольклорної основи звертався І. Бунін в оповіданні «Косарі», побудованому як ностальгійна подорож-спогад у минуле. Традиція народного карнавального сміху та скоморошества відчутна в «поемі» Вен. Єрофеєва «Москва – Пєтушкі». Утопічна традиція та модальність пісень про волю очевидні й у найновішому ескейпістському романі І. Богатирьової «Stop! Або Рух без зупинок». Вплив фольклорних мотивів і моделей опису мандрів на літературу подорожей ще необхідно дослідити, продемонструвавши проникність фольклорної і літературної традиції в цьому напрямку.

Двоїстий характер подорожей виявляється й у тому, що в його межах легко перетинається грань між елітарною і масовою літературою. Цю особливість

жанру завважив уже М. Чернишевський, розглядаючи її в загальному контексті синтетичності та перехідності подорожей, проміжного характеру цього явища. Критик характеризував подорож як жанр, який, «поєднуючи в собі елементи історії, статистики, державних наук, природознавства й наближаючись до так званої легкої літератури за своєю формою, як оповідь про особисті пригоди, почуття та думки окремої людини в зіткненні її з іншими людьми – людьми, життя котрих тим паче цікаве для нас, бо вони живуть в умовах іншої обстановки, ніж публіка, для якої призначається книга, – подорож містить у найлегшій формі найбагатший зміст» [Чернышевский, 1948, 978]. На думку дослідника, подорож містить елементи роману, анекдоту, історії, політики, природознавства, тому кожен читач може знайти в ній те, що шукає. Зазначимо, що на цьому пригодницькому модусі подорожі, який дарує йому незмінну популярність, неодноразово акцентували увагу дослідники. Можливо, саме поєднання пригоди з пізнавальною, корисною, часом екзотичною інформацією та простотою мови сприяли тому, що паломницька література, світські ходіння були творами, які найбільше переписували (прикладом слугує велика кількість списків «Ходіння купця Трифона Коробейнікова святими місцями Сходу», популярність і поширеність «Ходіння Афанасія Нікітіна» та ін.). Відзначають також зв’язок подорожі з пікареской, адже обрана легка форма дорожніх пригод, хитрощів, авантюр дає змогу ненав’язливо донести читачеві серйозний, глибокий зміст. На такій особливості наголошує Ю. Манн, характеризуючи синтетичний характер «Мертвих душ» М. Гоголя. «Відомо, що поштовхом для роботи Гоголя над поемою стала пушкінська порада взяти за сюжетну канву аферу з мертвими душками. “Пушкін вважав, – пише Гоголь в «Авторській сповіді», – що сюжет М[мертвих] д[уш] гарний для мене тим, що дає цілковиту можливість об’їздити разом із героєм усю Росію та вивезти багато найрізноманітніших характерів”. Як бачимо, це була ідея шахрайського роману (афера головного героя), проте водночас роману мандрів (“…об’їздити … всю Росію”), який загалом легко поєднується з пікареской <…>» [Манн, 1987, 237]. Зауважимо також, що органічне поєднання в межах подорожі різних культурних кодів створює ефект,

який дослідники-постструктуралісти у XX столітті назвали «подвійним кодуванням». Можливо, здатність таких творів «засипати рови та перетинати кордони» між елітарною і масовою літературою стала однією з причин актуалізації подорожей саме в епоху постмодернізму.

Наступне перехрестя, яке демонструє межовий характер подорожей, – жанрове. Подорож легко входить у художню систему найширшого кола жанрів, особливо роману, поеми, лірики, навіть драми, а також використовує ці форми, вливаючи в них зміст, властивий саме травелогам. Крім того, яскравий вияв особистісного начала, автобіографізм, вільна форма викладу ріднить подорож як тип твору з так званими проміжними жанрами (автобіографіями, мемуарами, есе, щоденниками), які також у кризові моменти актуалізують розвиток літератури та виконують роль інструментів пошуку й оновлення мистецтва слова [Гинзбург, 1999, 118], художнього «зонда» нових можливостей [Садыкова, 2009].

Під цим кутом зору особливо продуктивна така риса подорожей, як здатність завдяки сюжету мандрів сконцентрувати в невеличкому об’ємі тексту найрізноманітнішу інформацію, провести несподівані асоціативні зв’язки, порушити й очуднити широке коло проблем – від духовних, релігійних до культурологічних, соціальних та екзистенційних.

Настільки ж широкий і спектр матеріалів та цілей, які зазнають інтерпретації: від чіткого вказування реального маршруту до святих місць у проскінітаріях і ходіннях до вигаданих подорожей у фантастичних творах, утопіях, особливо в поезії і прозі письменників-романтиків, модерністів та постмодерністів.

Ця ж усепроникність, універсальність дискурсу суттєво ускладнює наукову рецепцію подорожей, висуває проблему визначення параметрів жанру, розширення меж явища, виокремлення метажанрових ознак.

Отже, широкий діапазон тем, предметів інтерпретації, а також синтез художніх установок, рис різних типів творів дає сучасним дослідникам змогу, узагальнюючи динаміку подорожей, визначати їх то окремим жанром з достатньо вільними правилами естетичної організації [Буланін, 2001, 839-842], то

метажанром, реалізованим у широкому спектрі форм («метажанр, поширений у формі ходіння, нотаток, щоденників, мемуарів, тощо <…>» [Ковалів, 2007, 229]). Зокрема, метажанр у сучасній науці розуміють як широке коло форм, нейтральних стосовно роду чи таких, що поєднують риси різних родів, а найчастіше – і видів мистецтва, до того ж вони об'єднуються на підставі низки принципів: спільного предмета опису, «гносеологічної настанови на об`єкт жанрової рефлексії автора, яка втілюється в системі типологічно подібних жанрів» [Б. Іванюк, 2001, 327], усталених способів моделювання світу (Р. Співак, Ю. Ковалів), архетипно-генетичного зв'язку, інваріантної структурно-семантичної спільності [Бовсунівська, 2009, 10-12]. Зазначимо лише, що об'єднавчі принципи метажанру подорожі поки що не вивчені такою ж мірою, як і жанрові особливості творів такого зразка. Обидві ці проблеми необхідно розв'язувати літературознавцям. Проте водночас метажанровий рівень розгляду потребує залучення найширшого матеріалу, виявлення інтеграційних векторів сучасної літератури, заглиблення у процеси взаємодії жанрів, стирання їхніх меж та експансії одне в одного. Іноді термін «метажанр» стосовно подорожі заміняють визначенням «збірна форма», підкреслюючи широту меж явища та наявність принципів, які синтезують різні установки. В її межах об'єднують як ціле «елементи різних жанрових утворень, не розрізнюючи види наукові та художні» [Скибина, 2003, 83].

У науковій рецепції відзначають не лише проникнення жанрових установок подорожі в інші форми, а й відносну свободу від «канонів», що також ускладнює проблему виокремлення спільних, єдиних типологічних рис творів. Зосібна, зауважимо, що така свобода від жорстких установок виявляла себе навіть у ті періоди розвитку літератури, коли жанрові правила були домінантними, а сам жанр – центральною категорією поетики. Скажімо, спостерігалася достатня свобода оформлення ходінь у контексті середньовічної літератури. Від початку розкріпачена й демократична природа форми визначила її популярність і перспективність. Саме в середньовічних ходіннях (наприклад, у ранньому «Ходінні ігумена Даниїла», у «Ходінні Афанасія Нікітіна за три моря») яскраво оприявнилося особистісне начало, яке остаточно розвинулося лише в XVII

столітті (за концепцією Д. Ліхачова), позначивши перехід мистецтва від Середньовіччя до орієнтирів Нового часу. Ця ж відносна свобода від канону визначила посилену динаміку форми саме у кризові епохи. На думку дослідників, ця особливість у цілому характерна для динаміки жанру та визначає його стрімкий розвиток. Так, В. Гумінський, звертаючись до динаміки жанру в російській класичній літературі, як типологічну рису висуває «ідею волі» [Гуминский, 1979, 41]. Її реалізація, зокрема, дає можливість авторові не дотримуватися жорстких установок, відійти від вимоги композиційної стрункості, неодмінного зв'язку всіх компонентів, зберегти відчуття довільності написаного. Розвиваючи ці положення, В. Шачкова акцентує той факт, що «в цьому жанрі автор має максимум можливостей для нічим не обмеженого вибору предметів зображення й переходу від одного предмета до іншого винятково за волею автора, не підпорядковуючись закономірностям, властивим творам із чітко розбудованою фабулою. "Ідея свободи" полягає також у тому, що текст подорожі не замкнений усередині себе як окремий літературний об'єкт. Він безпосередньо пов'язаний із дійсністю, відображаючи реальні її моменти. Принцип жанрової свободи можна спостерегти у відсутності літературних умовностей і канонів, яких би належало дотримуватися авторові, який пише в цьому жанру» [Шачкова, 2008, 279-280]. Ці ж ідеї свободи й синтезу втілені у визначенні подорожі як «діалектичного жанру», який становить собою «складну взаємодію об'єктивного і суб'єктивного, реальності і фантазії, статики описів і динаміки шляху, очікуваного і дійсного, спільного і приватного. У ній формується цілісна картина світу буття з розрізнених деталей, індивідуальне співвідноситься з універсальним, особистість і нація перебувають у процесі самопізнання» [Стеценко, 1999, 11]. Цінність цієї зауваги ще й у тому, що «свобода», або «діалектика», жанру пов'язується з його перспективністю та універсальністю, можливістю прислужитися адекватною формою саморефлексії літератури та легітимізації національного самовизначення.

Та водночас дослідники, які визначають подорож саме як жанр (Д. Буланін, В. Гумінський, М. Шадріна, В. Шачкова, В. Михайлов, О. Скібіна та ін.), намагаються виокремити системотвірні принципи цього явища. Інтегрувавши

погляди вчених, можна стверджувати, що дослідники висувають декілька твердих параметрів.

Перший – це предмет зображення – переміщення героїв у просторі й у часі, наявність маршруту. На цій особливості, тобто на предметі зображення, наголошують усі вчені, незалежно від того, розглядають вони подорож як жанр, метажанр, форму або ж прийом у межах інших жанрів.

Окреслюється також специфічний кут бачення – герой позиціонується як спостерігач чужого світу. У подорожі моделюється простір «протиставлення "свого" (світу, простору) "чужому"»; масштаб оцінки явища «чужого» світу – «власний» світ подорожнього [Буланин, 2001, 839]. Цей параметр, відрефлексований ще у «Фрегаті "Палладі"» І. Гончарова («Адже я вже сказав вам, що пошукуваний результат подорожі – це паралель між чужим і своїм. Ми так глибоко вросли корінням у себе вдома, що, хоч би куди й хоч би як надовго я заїздив, я скрізь понесу ґрунт рідної Обломовки на ногах» [Гончаров, 1978, 70]), відзначають усі дослідники. Однак ця риса не прикметна для мандрів рідною країною, може бути вбудованою в «подорож уяви», пам'яті тощо, тобто вона варіативна.

Учені погодилися з тим, що образ подорожнього-оповідача трапляється в текстах системотвірних, проте розходяться в думках щодо його характеристик. Зокрема, Д. Буланін вважає, що оповідач у подорожах має бути статичним і максимально узагальненим образом, який утілює загальнонаціональну, а не індивідуальну самосвідомість. Н. Щапова, навпаки, бачить у «суб'єктивності авторського підходу та відвертій вигадці» «невід'ємну частину специфіки тексту подорожі» [Щапова, 2008, 230]. Вважаємо, що обидві ці характеристики справедливі, проте для обмеженого кола текстів спільна оповідь від першої особи героя, який найчастіше співвідноситься з автором чи близький до нього.

Відзначають також особливу роль хронотопу, зосібна акцент на художньому просторі.

Ціла низка інших рис має, на наш погляд, не системотвірний, а варіативний характер. Серед них – установка на документальність або на уяву, фантазію;

публіцистичність; «обов'язкове вбирання у структуру тексту подорожі елементів інших жанрів як художньої літератури, так і небелетристичних (щоденника, памфлету, автобіографії, репортажу, анекдоту)» [Шачкова, 2008, 280-281]. Сам факт наявності варіативних рис увиразнює різноманіття та свободу художніх пошуків, експериментальний та динамічний характер подорожі.

Художню специфіку подорожі зумовлює межовий характер жанру. Перебування на перетинах художньої літератури і документалістики, літератури і фольклору, елітарного слова і масового продукту, а також синтез різних інтенцій (естетичної, пізнавальної, релігійної, культурологічної тощо) забезпечує динаміку, популярність явища, його експериментальний характер, що пояснює затребуваність подорожей у кризові епохи, у періоди культурного та національного самовизначення.

Подорожі легко розмивають межі інших жанрів, зберігаючи свої системотвірні риси. Вивчення подорожі в ракурсі метажанру особливо перспективне для виявлення особливостей жанрової і стильової динаміки сучасності.

Отже, пропонуємо авторське робоче визначення подорожі. У сучасній літературі подорож варто розглядати як метажанр, у межах якого системотворчу функцію виконує сюжет мандрів, використовується його символічний код, просторові орієнтири (реальні або породжені уявою), покликані висвітлити або проблематично загострити модель світу в різних параметрах (універсальності, стабільності, перехідності, утопічності, ідеалізації тощо); герой же виступає в ролі мандрівника в різних його іпостасях (культурного героя, людини, що відбуває ініціацію, критика, особистості в екзистенційному пошукові, пілігрима, «туриста» та ін.); актуалізується рух, пізнання та самопізнання, зовнішні і внутрішні відміни; головним модусом є динаміка, подолання та пошук; інтенцією – авторефлексія цих процесів.

1.2. Метажанр подорожі та особливості перехідного художнього мислення

Метажанр подорожі особливо активно виявляє себе із середини XX століття в різних національних літературах, демонструючи широкі та специфічні можливості інтерпретації світу, що змінюється.

Не випадково біля витоків постмодернізму, що ознаменував зміну парадигми художнього мислення, а також у період його розквіту опиняються, на одностайну думку дослідників, твори Х.-Л. Борхеса («Сад переплетених стежок», «Абенхакан ель Богарі, який загинув у своєму лабіринті», «Чотири цикли»), В. Набокова («Лоліта»), У. Еко («Ім'я троянди», «Подорожі гіперреальністю»), Дж. Керуака («На дорозі», «Самотній мандрівник»), Вен. Єрофеєва («Москва – Пєтушкі»), А. Синявського («Прогулянки з Пушкіним»), які, зокрема, побудовані на основі сюжету мандрів – або за реальними маршрутами, або по можливих світах, лабіринтах культурних кодів.

Так само й на помежів'ї XX–XXI століть, у період застарівання постмодерністського мислення й формування нової художньої парадигми [Мережинская, 2007] виявляються затребуваними твори із сюжетом подорожі. Вони націлені на відкриття нових шляхів у літературі, тому викликають вогонь критики, і найчастіше їх проголошують знаковими текстами цього періоду. Вектори ідейного та художнього пошуку в таких творах різноманітні. Це і проблематизація за допомогою сюжету мандрів національної ідентичності в контексті роздумів про історичні зміни («Подорож до Стамбула. Fligt from Byzantium» Й. Бродського, «П'ять річок життя» Вік. Єрофеєва, «Перверзія», «Московіада», «Центрально-східна ревізія» українського прозаїка Ю. Андруховича, «Корабельний щоденник» польського письменника Анджея Стасюка), і визначення власних культурних коренів («Голоси Марракеша» німецькомовного письменника Еліаса Канетті). Актуалізуються твори, які переосмислюють низку явищ: культурний спадок усієї людськості в часи аксіологічних зсувів («Геній місця» П. Вайля, «Місця любові» Ю. Андруховича),

діалог культур і їхнє можливе взаємне збагачення («Квиток до Китаю», «Вавилонська вежа» О. Геніса), культурний шок від зіткнення «свого» і «чужого» («Long Distance, або Слов'янський акцент» М. Палей, «Білоруське дзеркало» Е. Гера, «Happy Hour» М. Баженова та ін.), розв'язання історіософських проблем («Голова Гоголя» А. Корольова), зображення поневірянь народу в перехідний час («Риба» П. Алешківського), нарешті, визначення особистісної ідентичності («Їсти, любити, молитися» американської письменниці Елізабет Гілберт, «Депеш Мод» українського письменника С. Жадана, «Задумав я втечу…» Ю. Полякова, «Ікстлан – Пєтушкі» В. Пелевіна, «Чорний, зелений» Д. Данилова та ін.).

Затребуваність дискурсу подорожей саме у кризову епоху можна пояснити збігом перехідного характеру різновеликих явищ: межового статусу форми і зміни світоглядних та естетичних пріоритетів на помежів'ї XX–XXI століть.

Цей аспект – співвідношення метажанрових принципів подорожі й характеру перехідного мислення – засвоєний у науці лише частково в історико-літературному й теоретичному планах, а також у парамет-рах культурології. Обговоримо запропоновані вченими підходи до проблеми, відзначивши, що саме явище перехідності останнім часом активно вивчають літературознавці, культурологи, естетики ([Искусство Нового времени, 2002], [Искусство в ситуации смены циклов, 2002], [Хренов, 2002], [Мережинская, 2002], [Силантьева, 2002], [Кривцун, 1998], [Переходные процессы, 2003] та ін.).

Загальна характеристика перехідної епохи оприявнює системну кризу в усіх галузях культури та інтенсивні пошуки нових векторів динаміки. Ці періоди визначають і своєрідний світогляд, який набуває легітимності в мистецтві слова. «Перехідні епохи характеризуються катастрофічністю свідомості та актуалізацією апокаліптичного настрою. Проте на мистецтво цих часових відтинків перехідність разом із негативними її моментами впливає й очевидно позитивно. Саме в періоди переходу в мистецтві відбуваються творчі спалахи та народжуються інновації, які так сприятливо впливають на його розвиток» [Переходные процессы, 2003, 5]. Дослідники ж перехідних епох у літературі виокремлюють комплекс типологічних рис, зосібна зміну моделі світу, концепції людини, жанрових і

стильових пріоритетів, підвищену міфологізацію [Мережинская, 2002], тотальну іронію та відсутність катарсису [Хализев, 1999], загострення проблеми «старовини» і «новизни» [Панченко, 1987]. Найпослідовніше ці процеси вивчали на матеріалі російської літератури кінця XVII – початку XVIII століття, межі XIX–XX століть (у цьому випадку дослідники говорили про «безпрецедентний розрив, виняткове порушення наступності, <…> переоцінку всіх цінностей» [Хренов, 2003]). Вивчення мистецтва слова нового помежів'я – XX–XXI століть – у цьому річищі лише розпочинається.

Жанровий аспект зазначеного явища поки представлено в дослідженнях розрізнено, однак простежується загальна закономірність – з'ява в центрі літературного розвитку так званих другорядних (В. Гумінський називає подорожі найменш вивченим із «другорядних» жанрів [Гуминский, 1979]), або «межових», форм. Зосібна, у їхніх межах, в огляді цієї «бунтівної периферії», якщо вжити вислів Ю. Лотмана про динаміку семіосфери, триває масштабний художній експеримент, виникають нові способи інтерпретації дійсності. Цю особливість на матеріалі кризових етапів розвитку російської та європейських літератур XVII–XIX століть показала Л. Гінзбург. «Література спогадів, автобіографій, сповідей та "думок" прямо говорить про людину. Вона подібна до поезії відкритою та наполегливою присутністю автора. Проміжним жанрам, які вислизають із канонів і правил, здавна властива експериментальна сміливість і широта, невимушене та інтимне ставлення до читача. Їхня загострена діалектика – у поєднанні цієї свободи вираження з несвободою вигадки, обмеженої тим, що справді відбулося» [Гинзбург, 1999, 118].

Подорожі якраз часто набувають форм записок, есе, листів, мемуарів, щоденників, надаючи додатковий ресурс висвітленню змін картини світу. «Проміжний» жанр, жанровий синтез резонують із загальними особливостями перехідного світосприйняття. Позатим рефлексія стану перехідності часто використовує знаки саме подорожі в різних її формах: мандрів, колування, пошуку, дороги, бездомності тощо. Особливість такої інтерпретації, до прикладу, зафіксована А. Панченко стосовно перехідної межі в російській літературі – кінця

XVII – початку XVIII століття та безпосередньо стилю бароко. По суті, ідея шляху, мандрів виступає в ролі медіатора разючих протиріч художнього мислення епохи. «Ця суперечливість визначила неуспіх і непереконливість багатьох “парадигм” бароко. Насправді, як відшукати домінанту стилістичної формації, для мистецтва котрої однаково репрезентативні і лицарі без страху й докору, і шахраї? Як синтетично описати сферу літературного побуту, де на одному полюсі бачимо надзвичайну плідність, навіть графоманію, а на другому – “письменство для себе”? <…> Чи є в бароко наскрізна ідея?

Імовірно, такою ідеєю була ідея руху, і аж ніяк не випадково, що рухом і порожнечею займаються найбільші уми доби. Закони “зіткнення тіл”, які намагався вирахувати Декарт, – це не лише задача царини фізики. Це певний загальний принцип: світ усвідомлюється як “зіткнення” людей, що перебувають у хаотичному русі. Життя – блукання та мандри, модель світу – лабіринт, а людина – пілігрим, приречений блукати в пошуках істини. Ця ідея надважлива для Росії XVII століття» [Панченко, 1984, 184].

Ця ж символіка мандрів, метажанр подорожей, який її оприявнює найвиразніше, актуальна і для інших перехідних часів, а також лаконічніших кризових періодів, позначених зміною типів художнього мислення, відображенням у літературі ідейних та соціальних перемін.

Ці особливості історики літератури поки простежили на матеріалі окремих творів, які також можна назвати «поворотними», знаковими текстами, що відкрили новаторські пошуки, зумовили динаміку мистецтва слова та ознаменували зміну загальної моделі світу. Переміни кодуються знаками мандрів.

Наприклад, спостерігається виникнення передренесансного комплексу в тексті XV століття – «Ходінні Афанасія Нікітіна за три моря», що становить собою вже «антипаломництво» [Лурье, 1986, 79]. Тобто наголосимо: твір писали, з одного боку, з урахуванням жанрових правил, що склалися в середньовіччі, а з другого – він містить радикальне переосмислення цього канону (перед нами мандри вимушені, не до святих місць, вони ж позначені складним і неоднозначним пафосом), картини світу, концепції людини, зміцнення

особистісного начала, усвідомлення автором свого права на суб'єктивне судження.

Учені фіксують зіткнення навіть не двох, а трьох систем координат у моделі світу новаторського твору з домінантним сюжетом подорожі. Наприклад, поєднання духовності Середньовіччя, світосприйняття людини Відродження, а також формування комплексу поглядів Нового часу в «Божественній комедії» Данте. Вивчаючи код мандрів у поемі та пов'язану з ним систему образів, Ю. Лотман відзначає: «Данте – паломник, а Улісс – мандрівник <…>. Епічний шахрай, казковий герой-обманщик, який перетворився в поезії Гомера на хитромудрого царя Ітаки, набуває в поемі Данте рис людини Відродження, першовідкривача й подорожнього. <…> Данте роздивився в ньому щось загальніше, ніж психологію найближчого майбутнього – риси, притаманні науковому – і ширше, культурному – усвідомленню нового часу: розділення знань і моралі, відкриття і його результату, науки й особи вченого» [Лотман, 1996, 263]. Таким чином, сюжетний хід подорожі, орієнтація на певний його тип (потойбічні мандри), символіка цього жанру відобразили перехідне мислення, випробування традиційного, пошук нового, перегляд і перевірку різнорідних світоглядних та естетичних орієнтирів.

Не випадково у процесі пошуку нових форм, особливо в період зміни світоглядних і художніх систем, письменники часто звертаються саме до жанру подорожі або ж до її символіки, мотивів, сюжетних ходів у межах інакших видів. Народжені в результаті таких пошуків твори містять у собі паростки нових тенденцій, які в подальшому підхоплюються та поширюються в інших центральних жанрах – романі, поемі.

Прикладом подібного успішного художнього експерименту в літературі XVIII століття (тобто періоду, переломного для розвитку жанру, що відображав загальні особливості перехідного мислення) дослідники слушно вважають «Коротку подорож до Швеції, Норвегії та Данії» Мері Волстонкрафт. Знаменно, зокрема, що наукова рецепція акцентує саме на перехідності мислення, на перебуванні твору на «перехрестях». Це свідчить про визнання подібного підходу

(дослідження подорожі крізь призму динаміки перехідного художнього мислення) ефективним для вивчення метажанру.

Травелог Мері Волстонкрафт відобразив переосмислення ідей Просвітництва, перехід від класицизму до сентименталістської та романтичної художньої парадигми. «Помітні переміни у сприйнятті й оцінці світу, суспільства й себе самої, що виникли в "Короткій подорожі", – наслідок грандіозних історико-політичних перемін, в епіцентрі яких опинилася Волстонкрафт. Проте головне, що визначило романтичний вектор свідомості письменниці, – збіг драми історії, пропущеної крізь серце, з драмою самого серця» [Потницева, 2008, 320-321]. Зауважимо, що твір демонструє поєднання, зміну, взаємодію різних типів художнього мислення. Від Просвітництва лишається аналітична установка, інтерес до проблеми природної людини. Сентименталізм виражає себе в описі життя серця й підказує форму листа й подорожі, зосібна в їх синтезі (важливо й те, що адресат тут постає уявним, проте вбирає деякі риси далекого невірного коханого, який ніколи не прочитає це послання). Зазначимо, що подорож та епістолярій легко синтезуються, традиційно обирають форму одне одного для розв'язання власних задач. У творі оприявнюється й характерне для багатьох сентименталістських та романтичних творів «готичне мислення». Романтичні установки реалізовані в описі духовного життя, у типі конфлікту.

Для розв'язуваної в нашому дослідженні задачі виняткового значення набуває саме сентименталістське та романтичне посилення особистісного начала (і відповідні його втілення), яке суттєво вплинуло на видозміну жанру. Фактично «внутрішні мандри», переживання, суб'єктивна оцінка побаченого й випробуваного в категоріях «прекрасного», «піднесеного», «жахливого», у конфлікті ідеалу та реальності виступає на перший план і закриває собою безпосередній маршрут. У цьому пункті, зокрема, починає розмиватися межа між подорожжю й романом, романтичною поемою. Наголосимо, що найяскравіше це відобразилося в поворотному для розвитку подорожей творі – «Сентиментальній подорожі Францією- та Італією» Стерна, яка суттєво вплинула на подальший розвиток жанру, запропонувавши нову модель для літературних подорожей

XVIII–XX століть. Цим зразком керувалися письменники в різних літературах, а дослідники насамперед порушують питання про ступінь впливу Стерна на розвиток жанру в національних літературах [Михайлов, 1999]. Утім комплекс цих проблем (місця й ролі «Сентиментальної подорожі Францією та Італією» в розвитку жанру, модифікацій «стерніанської» моделі) має бути розглянутий окремо, у межах вивчення динаміки жанру.

Повертаючись до наукової рецепції відображення перехідного мислення в подорожі, конкретно до поворотного тексту М. Волстонкрафт, відзначимо, що дослідники вбачають вияв цього явища саме в посиленні особистісного начала, зміщенні акцентів з описів об'єктивної реальності (маршруту), загальних абстрактних ідей (просвітництво, фемінізм) до суб'єктивного витлумачення. «Незвичайність подорожніх нотаток англійської мандрівниці кінця XVIII ст. була в інтимно-особистісній манері оповіді, яка передбачала романтичну сповідальну прозу та ліро-епічні жанри. Твір М. Волстонкрафт давав модель і романтичної оповіді, і образу романтичної героїні, котра переживала розлад зі світом і із самою собою. У Сповіщенні (Advertisement) авторка зізнається, що у своїх хаотичних листах вона виявилася "головною діючою особою, маленьким героєм кожної історії" ("the little hero of each tale")» [Потницева, 2008, 319].

В аспекті перехідного художнього мислення показово також те, що в описах країн використовується код різних філософських та естетичних систем. Скандинавія зображена з романтичною настановою на «готичне мислення», з акцентуванням на екзотичному началі, з інте-ресом до національного типу культур. Водночас реалізується просвітницький, руссоїстський інтерес до місць природних, не спотворених цивілізацією. Яскраво виявляє себе також традиційна символіка простору, зафіксована в міфології, біблейських легендах. Це, зосібна, антиномія благословенного Півдня і Богом залишеної Півночі, сама символіка шляху як життя з вектором кінця, зловісна семантика руху колом (саме так оповідач оцінює свою вимушену подорож у Скандинавію, рух на північ бачиться трагічно рокованою долею). Усі ці смисли, поєднані разом у травелозі, згодом розвинулися в інших жанрах романтичного мистецтва. Говорячи про вплив

«Короткої подорожі до Швеції, Норвегії та Данії» Мері Волстонкрафт на подальші пошуки романтиків, Т. Потніцева виокремила такі загальні знаки, прикметні саме для травелогу, що посилювали своє символічне значення у творах інших жанрів. «Не випадково Франкенштейн і Демон прагнуть на Північ, до початку людськості, завершуючи певний цикл розвитку цивілізації. Символічний мотив шляху до сонця чи від сонця, що означає кінець чи початок життя, не раз виявлятиметься в європейській літературі XIX століття, що надходить. Про це сигналізуватимуть імена (Солвейг у "Пер Гюнті" Ібсена), образ-символ (Стоунхендж у "Тесс із роду Д'Ербірвіллей" Гарді), поетика та проблематика твору в цілому ("Сліпі" Метерлінка). І сама Волстонкрафт відчуває своє просування на Північ як завершення певного шляху, як "шлях від сонця" в нічну млу. Звідси переважання меланхолійного настрою в травелозі, акцентування інтересу до "нічного" боку свідомості, теми смерті, "цвинтарної" поезії, яку М. Волстонкрафт неодноразово цитує. Уся оповідь пронизана почуттям залишеності, самотності, депресії, бажанням "заплющити очі до всього світу, який прирік мене на самотнє мандрування"» [Потницева, 2008, 323].

Отже, травелог М. Волстонкрафт можна вважати знаковим, поворотним текстом, який відобразив перехідне художнє мислення в найбільш адекватній для новаторських пошуків, переоцінки орієнтирів вільній формі подорожі. Акцентування ж на складній, пошуковій природі твору в науковій рецепції свідчить про визнання можливості розглядати подорож у названому аспекті.

Зазначимо, що подібні поворотні тексти є в російській літературі XVIII століття. Формується й відповідна наукова рецепція таких творів як механізмів динаміки літератури. Це передусім «Листи російського мандрівника» М. Карамзіна. Цей твір посідає особливе місце в низці подорожей, що маніфестують зміну картини світу та пошук нової художньої мови, нових форм утілення філософських, естетичних концепцій. У творі Карамзіна випробовується картина світу Просвітництва в її протидії сталим традиційним уявленням про побут і людину. А просвітницька утопічна метафора «республіка філософів» стає вихідним пунктом символізації, переходу від опису географічного маршруту до

зображення «руху думки», до створення, за визначенням Ю. Лотмана, «інтелектуальної подорожі з ідеологічною композицією» [Лотман, 1997, 54]. Підкреслимо, що перехідне мислення у творах М. Карамзіна реалізує себе на рівні філософського бачення світу (на кшталт космосу, що розсипався і знову збирається на новій основі) та художньої форми. Вона обирається як максимально вільна (синтез подорожі та епістолярію) і дає змогу відобразити пошук – не стабільну, сталу картину світу, а ту, яка постає. Ці рими та відповідність між філософським наповненням (акцентом на релятивності, свободі, але водночас цілісності) і вільною формою вчені виявляють, увиразнюють і дають їм свої інтерпретації. Так, Т. Алпатова бачить у творі художню трансформацію філософії Е. Канта, візит до якого мандрівника-оповідника стає найважливішим етапом нового «філософського маршруту». «Звільнивши людину від наперед заданих "кінцевих" уявлень про самого себе, природу, життя та істину, Кант із цієї ідеї свободи виводить нову, критично перевірену Істину; за анало-гією до цього, звільнюючи оповідача як суб'єкта мовлення будь-яких представлених дискурсів, автор "Листів" веде людину до нової єдності – єдності принципово "відносної", рухомої оповіді, що перебуває у процесі становлення, – оповіді "діяльності", а не завершеного раз і назавжди твору.

І чи не від Канта йде наполегливе карамзінське прагнення в "Листах" спочатку зануритися у протиріччя, які розділяють світ, відчути "підземні поштовхи" релятивізації ціннісних систем, пережити п'янке запаморочення, народжене відчуттям відносності того, що перед тим видавалося непорушним, – а тоді вийти до нової єдності? Єдності, у якій взаємно суперечливі етичні, філософські, суспільно-політичні, та навіть кліматичні й географічні начала стануть підставою нового світобачення людини, яке досягло нарешті розумового й морального "повноліття"» [Алпатова, 2010, 320].

Не випадковим здається той факт, що Карамзін для втілення свого філософського та естетичного пошуку обирає саме форму подорожі, поєднуючи зображення реальних мандрів із метафоричним розумінням життєвого шляху,

векторів думки, руху від однієї філософської системи до іншої, від одного культурного коду до іншого, зміни картини світу.

Ця традиція зображення культурних, історичних переходів із використанням коду, мотивів, символіки, жанрових настанов подорожі була в російській літературі сталою, не уривалася. Проте в науці це отримало лише вибіркове освітлення, увага зосереджувалася на окремих знакових творах. Наприклад, дослідники відзначали знаменний конт-раст старої (феодальної) і нової (буржуазної) картин світу в «Мертвих душах», кодований знаками «дому» і «дороги» [Лотман, 1992, 416].

У науковій рецепції аспект зв'язку перехідного мислення з динамікою жанру подорожі найчастіше збігається або навіть заступається інакшим – динамікою та специфікою окремих стилів. Код подорожі, як показують учені, стає мовою описів стильових зсувів, наприклад, формування романтичної моделі світу та її подальшого розвитку. Так, Ван Бак, відстежуючи особливості концепції людини в мистецтві Просвітництва й романтизму, доходить висновку про зростання «екзистенційної бездомності» героя на цьому векторі руху мистецтва слова. Цю тезу ілюструє поезія Лермонтова, проте ця ж риса виявляється й у філософській ліриці Тютчева («И человек, как сирота бездомный / Стоит теперь и немощен и гол, / лицом к лицу пред пропастию черной») [Ван Бак Йост, 1995, 143].

У творах романтизму посилюється широке, метафоричне тлумачення мандрів як духовного життя загалом, увага переноситься на власний внутрішній світ, суб'єктивність. Фактично йдеться вже навіть не про розвиток жанру подорожей, а про формування дискурсу мандрів, символізації його знаків. «На зміну герою Просвітництва з його свідомою боротьбою за визначене місце в житті до романтизму приходить герой-мандрівник, який втратив соціальне та географічне коріння й вільно переміщається між областями землі, між сном і дійсністю, керований радше передчуттям і чарівними випадковостями, ніж свідомо обраною метою; він може випадково знаходити земне щастя (Й. Ейхендорф, "З життя одного нероби", 1826), перейти у трансцендентне буття

(перехід Генріха у “Країну Софії” у проекті завершення роману “Генріх фон Офтердінген” Новаліса, 1800) або лишається “мандрівником вічністю, чий корабель пливе й пливе і ніде не зупиняється на якір” (Байрон, “Паломництво Чайльд Гарольда”, 1809-18, 3:70)» [Махов, 2001, 898]. Ця ж метафізична інтерпретація подорожі отримала дуже яскраве вираження в російській романтичній ліриці, надто в М. Лермонтова, до того ж посилилася взаємним впливом деяких складових: перехідним мисленням романтизму, специфікою авторського бачення, відображенням національних ментальних рис. Так, К. Кедров у «Лермонтівській енциклопедії» зазначає: «Вічні переміщення в часі й просторі лермонтівського героя нібито не владні змінити його стале перебування на перехресті двох шляхів: реального – з Росії на Кавказ (герой Л. на своїй батьківщині сумує за Кавказом, а з Кавказу у снах та мріях переноситься до Росії) і космічного – від землі до неба (“Небо й зірки”, “Мій дім”). “Мій дім скрізь, де є небесне склепіння”, – ці слова навдивовижу точно передають світовідчуття героя, який почуває себе одвічним мандрівником у Всесвіті… Мандрівництво в лермонтівському світі завжди має в собі відтінок валандання. Проте якщо мандрівництво – свідомий вибір, то валандання – блукання. Обидва мотиви тісно переплетені… Мандрівник Л. не сподівається повернутися. Його путь безкінечна, і смерть – лише продовження земного шляху» [Кедров, 1981, 295].

Прикметно, що російська література у своїй авторефлексії звертається до цього ж коду мандрів і валандань рідною землею, внутрішньої бездомності. Зокрема, у такому річищі Ф. Достоєвський у «Щоденнику письменника» характеризує героїв поем (Алеко в «Циганах») і роману у віршах О. Пушкіна, оцінюючи цей тип як надзвичайно характерний для російської літератури, яка оголює певні основи національної ментальності («Відшукав же він його, звичайно, не в Байрона лишень. Тип цей правильний і схоплений безпомилково, тип сталий і надовго в нас, у нашій Руській землі оселився. Ці російські бездомні мандрівники продовжують і досі своє мандрування і ще довго, здається, не зникнуть…» [Достоевский, 1989, 524]). Оцінюється ж такий тип також показово – у рамках опозиційних категорій, з одного боку, перехідності, нестабільності,

безґрунтовності («це травиночка, що носиться вітром»), а з другого – твердості основ, укоріненості (ці параметри втілює, в інтерпретації Достоєвського, пушкінська Тетяна Ларіна). Фактично в цій авторецепції літератури вимальовується в підтексті вічна опозиція «дороги» і «дому», що загострюється, зокрема, у перехідні періоди розвитку культури.

Подібний код використовує у своїй авторецепції й А. Чехов, удаючись до знаків перехрестя, мандрів, поля, шляху, як духовного, і так морального зростання, а також найяскравішого знаку перехідності – «між». Автор привносить у них сакральні смисли й таке властиве російській ментальності протистояння божественного і нігілістичного, протестного начал. «У спадщині А. П. Чехова є рядки, які дають можливість відчути: цей письменник добре розумів драматизм ситуації “між” та специфіку російського мислення, зорієнтованого на “якось”. Він казав: “Між “є Бог” і “немає Бога” лежить неозоре поле, яке насилу долає справжній мудрець. Російська людина знає будь-яку одну із цих крайнощів, середина ж між ними не цікавить її, і тому за звичаєм вона не знає нічого або дуже мало” <…> В. Катаєв гостро відзначив, що в понятті “між” А. П. Чехов завжди відчував “не порожнечу, а проблему”» [Силантьева, 2000, 41].

Показово, що література межі XIX–XX століть і мистецтво в цілому наслідували інтерпретації духовних мандрів, притаманних романтизму, і його художній код («По суті, мистецтво XX століття продовжує лінію романтизму» [Зедльмайр, 2000, 163]), а письменники, естетики, дослідники культури і на тому етапі, і нині, на новому помежів’ї XX–XXI століть, убачають співзвучність творів різних епох саме в силу спільного перехідного художнього мислення. Як приклад такого «впізнавання» М. Хрєнов наводить нове відкриття в епоху «срібної доби» творчості Ботічеллі й посилається на мистецтвознавчу працю П. Муратова [Хренов, 2003, 74-75]. Ми ж звернемо увагу на використання в характеристиках П. Муратовим близького за духом художникам Ренесансу символічного коду мандрів, що реалізує себе в мистецтві романтизму, модернізму як перехідних типах художнього мислення. «Рисою теперішнього й минулого інтелектуалізму є схильність до духовних мандрів. Наша думка постійно блукає в далеких минулих

світах, ковзає бездомною тінню біля чужих порогів, біля згаслих домашніх вогнищ, біля залишених вівтарів і закинутих храмів» [Муратов, 1994, 181].

Слід відзначити показову появу саме в літературі «срібної доби» великої кількості подорожніх і бездомних героїв, що, безумовно, відображає загальний стан культурної біфуркації, зміни картини світу, пошуку нової, тобто наростання перехідних процесів. «У кінці XX ст., здавалося, усі в Росії взялися мандрувати: блукають країною толстовці, блукають "вічні студенти" (Петрусь Трофімов із "Вишневого саду"), йдуть з дому молоді дівчата пристойних родин ("Наречена" Чехова), тікають хлопчики-гімназисти ("Хлопчики" Чехова), валандається собачка Каштанка, врешті – рушає у путь сам автор таких численних літературних пересувань. Чехов їде на Сахалін.

І це вже не літературна дія. Це соціальна акція літератора, який виходить із ментального світу літератури у світ іншої реальності. Акція, ще дуже погано усвідомлена в нашій історії культури. Вона передрікає – в іншій тональності – трагічне завершення – відхід Льва Толстого.

Тут мотив мандрівництва знову роздвоюється: з вимушеного воно стає ціллю – активною соціальною дією, блукання перетворюється на шлях рідною землею» [Смирнов, 2002, 122].

Найвиразніше усвідомлення факту взаємодії метажанру подорожі з перехідним мисленням оприявнилося в межах постмодерністської парадигми. До того ж цей факт піддали рефлексії як письменники, так і вчені. Усвідомлення такого зв'язку наявне в наукових гіпотезах. До прикладу, знаки «турист» і «подорожі (без мети)», «карта» Д. Фоккема уміщує короткий перелік системотвірних параметрів постмодерністського коду (в нього входять також «енциклопедія», «реклама», «телебачення», «газета», «фотографія») [Ильин, 1998, 161-162], а колування, повтор дій та мандрів, додамо, можуть відображати загальний «синтаксичний» принцип дублікації. Сам рух входить, за Дж. Лайонзом, у коло п'яти семантичних полів, які створені мистецтвом постмодернізму [Lyons, 1977, 269, 326]. Зафіксовано розуміння такого зв'язку, зокрема, і в авторефлексії літератури, у спостереженнях письменників.

Скажімо, Х.-Л. Борхес пропонує образну модель витлумачення універсальності дискурсу подорожі, особливо його коду, який охоплює все й дає змогу описувати можливі світи, осягати сфери реального, фантастичного, містичного тощо. У «Чотирьох циклах» письменник у полемічному річищі стверджує, що вся світова література будується лише на чотирьох сюжетах, зокрема, окреслює її можливу архетипну основу. Знаменно, що два з них пов'язані з мандрами, поверненням, пошуком шляху. «Це Ясон, який пливе за золотим руном, і тридцять персидських птиць, які перетинають гори й моря, аби побачити лик свого бога – Сімурга, і кожна з них і всі разом, вони і є тим Сімургом» [Борхес, 1984, 280].

Подібно й О. Геніс у «Квитку до Китаю» наголошує на органічному перетіканні реальної подорожі в містичне просвітлення і впізнавання, зосібна в екзистенційні мандри, і показує це у процесі перекладу та інтерпретації вірша китайського поета Ду Му, написаного у 830 році: лише після трьох днів кружляння навколо гір вони «відкрилися» мандрівникові, дали побачити свою справжню, містичну сутність [Генис, 2001, 236-240]. Схожий алгоритм характеризує й саму книгу прозаїка, побудовану як постмодерністська культурологічна подорож і націлену на прозріння специфіки східної і західної культур та утвердження ідеї діалогу в контексті культурологічної кризи, яка змінила реальність і вимагає нових координат осмислення.

Прикметно, що символіка подорожі в поєднанні з міфологізацією у другій половині XX століття виявилися властивими творчості не лише постмодерністів, а й письменників інших літературних напрямків, що свідчить про глобальний характер процесу, відображення в ньому особливостей не конкретного стилю, а перехідного мислення в цілому. Так, реаліст Варлам Шаламов, використовуючи цей код, характеризував цілі сучасної літератури й окреслив параметри власної ідентичності. Шаламов запропонував типологію письменників: «турист», «Орфей», який тимчасово спускається до потойбіччя, і «Плутон», що піднявся з пекла. У цьому ж річищі інтерпретовано (як сходження до пекла й ходіння його колами) життєвий матеріал у романах реалістів О. Волкова («Занурення в

пітьму») та О. Солженіцина («У колі першому»), Є. Керсновської («Наскельний живопис»).

І все ж знаки «лабіринт», «мандри», «мапа» домінують саме в постмодерністському світосприйнятті. Шлях «вічного подорожнього», лабіринт, культурний лабіринт – бібліотека стають «моделлю вселенського світоустрою» в постмодерністській літературі [Грицанов, 2001, 403].

Подібне розширення семантики подорожі до основ картини світу відображає підвищену символізацію та метафоризацію реального явища. А саме переосмислення, рефлексія такої символізації вже перетворюється на «подвійну метафору – метафору метафори». Можливо, таке збільшення умовності коду мандрів – це тенденція постмодерністської літератури, момент, який її характеризує, що ще має бути уточнено на ширшому матеріалі. Принаймні в такому річищі У. Еко в «Імені троянди» інтерпретує та образно доповнює борхесівську модель універсуму як загадкових і переплутаних ходів і залів Вавилонської бібліотеки, якою блукає людина – «мандрівник», виявляючи повторюваність, структурність і своєрідний порядок у зовнішньому хаосі культурного лабіринту.

Найширше використання знаків подорожі як метафізичного коду породило масштабний дискурс, а рефлексія цього явища – «дискурс дискурсу». Його формування пов’язане вже з витоками постмодернізму, а в подальшому, гадаємо, отримало ще більше поширення. Наприклад, у творчості одного із засновників постмодернізму В. Набокова знак «мапа» ввібрав у себе найширший спектр семантики й відобразив переосмислення, рефлексію, кодування просторовою, географічною символікою найважливіших для письменника сфер життя творчості, упізнавання світу, гри (зокрема й шахової, а також музичної партитури як моделювання, розгадування). Мандри й «мапа» набувають символічного значення й піддаються додатковому очудненню та рефлексії. Цю особливість дослідники завважують практично в усіх романах Набокова, особливо в «Лоліті» [Замятин, 1997, 26-27], «Дарові», «Захисті Лужина» [Меднис, 2001], а авторефлексію – в автобіографічних «Інших берегах», де автор називає себе

людиною з просторовим (а не часовим) світосприйняттям, тобто на загальні закономірності кодування світу в постмодернізмі накладаються індивідуальні риси творця. Відзначимо також у наведеній нижче цитаті наявність важливої в теорії постмодернізму категорії «складки». «Зізнаюся, я не вірю у скороминущість часу – легкого, плавного, перського часу. Цей чарівний килим я навчився складати, аби один візерунок накладався на інший. Спіткнеться чи ні дорогий відвідувач, це його справа. І вища для мене насолода – поза диявольським часом, проте навіть дуже всередині божественного простору – це навмання обраний пейзаж, однаково в якій зоні, тундровій чи полиновій, чи навіть серед залишків будь-якого старого сосняку біля залізниці…» [Набоков, 1990, т. 4, 213].

Виокремимо з огляду на це дві особливості. Перша: у Набокова найчастіше реальні мандри замінено уявними, однак вони охоплюють усю картину світу й закодовані домінантними знаками «подорож» (на відміну від постмодерністської семантики, вони мають мету) і «мапа». Прикладом може слугувати рефлексія Лужина й одночасне моделювання ним світу, переробка за естетичним принципом. Уявні та символічні мандри мапою перетворюються на розгадування містичного шифру, божественного замислу щодо світу, а потім – на медитацію і творчість, майже створення смислу та гармонії. «“Але загалом усе можна було влаштувати пікантніше, – казав він, показуючи на карту світу. Тут нема ідеї, нема пуанту”. І він навіть трішки сердився, що не може знайти значення всіх цих складних обрисів, і довго шукав можливість, як шукав її в дитинстві, пройти з Північного моря до Середземного лабіринтами річок або простежити будь-який розумний візерунок у розподілові гірських хребтів» [Набоков, 1990, т. 2, 108-109]. Друга особливість така: мандри і, відповідно, мапа виступають у значенні творчості, розгадування світу в усіх можливих вимірах (прозрівання, дитячих відкриттів, складання шахових партій, написання художніх творів, подорожі думки та уяви, наукових досліджень, слідуванням стежинами чужих експедицій і доль). З огляду на це звернімо увагу на наявність і зв’язок центральних знаків «лабіринт», «мапа», образу «дорожніх вражень» у поєднанні із символом «ключ»

у значенні правильного підходу до розгадки, розшифрування, прозрівання, а також художньої насолоди. В «Інших берегах» так описано рефлексію з приводу витонченої шахової партії, яка репрезентує всю гармонійну картину світу, про що свідчить її порівняння з картою зоряного неба та образ паралельних мандрів нижніми й горішніми світами, що виникають та асоціюються і з ритуалом магічного посвячення: «Розумник, пройшовши через цей пекельний лабіринт, ставав мудрецем і тільки тоді сягав простого ключа задачі, на кшталт, якби хтось шукав найкоротший шлях із Пітсбурга до Нью-Йорка і був жартівником і вирушив туди через Канзас, Каліфорнію, Азію, Північну Африку й Азорські острови. Цікаві дорожні враження, велінгтонії, тигри, гонги, різноманітні мальовничі місцеві звичаї… з лишком відшкодовують постарілому мандрівникові прикрість, і, після всіх пригод, простий ключ надає мудрецеві художнє задоволення. Пам'ятаю, як я повільно виплив із запаморочення шахової думки, і ось, на велетенській англійській саф'яновій дошці у бланжеву й червону клітинку, бездоганне розташування було збалансованим, ніби сузір'я» [Набоков, 1990, т. 4, 291-292].

Відбувається підвищена символізація подорожі, розростання мандрів до символічного дискурсу із сенсом життя, світобудови, творчості. Він же вбирає елементи авторецепції, дискурсу про дискурс. Подібні процеси дослідники відзначають у низці постмодерних текстів. Зокрема, Н. Медніс простежує таку підвищену символізацію мапи Венеції у віршах А. Кушніра, Ю. Кублановського, Й. Бродського й доходить показового висновку: «Мапа, отже, стає моделлю буття в найширшому значенні слова, яке містить у собі буття і людства й людськості. З географічної схеми вона перетворюється на сповнений глибини й філософії текст, у якому метафізика особливим чином виражає себе через фізику. Усе це разом узяте зробило мапу такою привабливою для письменників та визначило спільність і розрізненість її функціонування в художніх текстах» [Меднис, 2001, 143]. Ми ж, своєю чергою, наголосимо, що формування широкого дискурсу мандрів, а також дискурсу дискурсу відображає особливості перехідного художнього мислення, зокрема міфологізацію і притаманне бароко (як найяскравішій перехідній епосі)

прагнення кодифікувати світ, що розпався й закружляв у хаосі змін, символізувати сам рух.

Якщо вважати, що начало «подвійної метафори» мандрів закладено в романах Набокова, то другий етап можна розгледіти у прозі У. Еко, а наступний крок до символізації, підсилення умовності зафіксовано в постмодерністських «нелінійних» романах, особливо побудованих як коментарі до втраченого тексту, тобто за моделлю думки, що блукає в лабіринті. Так, «Шляхи до раю» П. Корнеля конституюються як заплутаний лабіринт, що утворився з багатьох шляхів, доріжок (текстів історичних, художніх, філософських, мальовничих, пам'ятників архітектури, локусів, які інтерпретуються як знакові, образів тощо), котрі відображають інтерпретації раю. Зосібна, лабіринт має свій центр (сам концепт «рай», міф про втрачений рай), а шлях до центру уявляється культурним та екзистенційним паломництвом для кожного, хто сприймає цей дискурс. В. Яценко, характеризуючи цей роман, зазначає, що особливості подібних мандрів дискурсом замінюють пригоди та дорожні враження мандрівника, який прямує до святих місць або ж до іншого сакрального центру. Тобто, наголосимо, фактично перед нами – модифікована й відроджена версія середньовічної паломницької літератури, жанру ходіння. «Віднайдення сенсу і становить справжню актуальність тексту, яка замінила звичні для роману сюжетно-фабульні конструкти та конструкти персонажів. Це різноспрямований, розгалужений рух від ядра архісеми "рай", від центру – до численних смислових варіацій, які вкорінені в багатовіковій культурі. Первинний смисл архісеми "рай" означений давніми мовами (санскритом, перською та ін.) як "свята земля", "відгороджений сад", "місце захисту, блаженства". І тоді, за образним висловом Корнеля, "слово відпускають у плавання морем, це блудний син, який не має надії на повернення" <…>: "первісна казка – джерело заросте так, що, мабуть, її неможливо буде знайти. Навсібіч розбіжаться нові значення, відкриються несподівані шляхи"» [Яценко, 2001, 325].

Роман, отже, демонструє метаморфози й розростання символів подорожі, лабіринту, мандрів до святих місць. Авторефлексія ж перетворює його на дискурс

дискурсу, метафору метафори світобудови – шлях, пошуки втраченого раю, зберігаючи водночас зв'язок із жанровим зразком (середньовічним ходінням) і з постмодерністськими варіаціями, зокрема з борхесівськими метафорами всесвіту як «саду розбіжних стежок» і «Вавилонської бібліотеки».

У російській літературі виявами «дискурсу дискурсу» подорожі стали яскраві постмодерністські тексти «Москва – Пєтушкі» Вен. Єрофеєва, «Безкінечний тупик» Д. Галковського, «П'ять річок життя» Вік. Єрофеєва, «Ікстлан – Пєтушкі» В. Пелевіна. У кожному з творів запропоновано власну модель інтерпретації. Наприклад, у «поемі» Венедикта Єрофеєва це накладання реального підмосковного маршруту на екзистенційні «митарства душі» [Курицын, 2001], мандри культурними кодами, міфологічними структурами, що концертують рай, пекло, пошуки, фатум, мистецтво.

«Безкінечний тупик», як і «Шляхи до раю», пропонує модель інтелектуальних мандрів, але його символічний маршрут своєрідний – це лабіринт неоформленої національної самосвідомості, а «розбіжні стежки» – це ідеї та образи російської філософії та літератури; спосіб інтерпретації – інтелектуальна провокація; мета – структурування особистісної та національної самосвідомості [Мережинская, 2001]. Сам письменник визначає твір як гіпертекст мандрів, руху думки, пошуку батька, «пошуку Бога»; назва ж приховує в собі «безмежну кількість формулювань» на цьому шляху, який має пройти читач [Галковский, 2004, 306, 312].

«П'ять річок життя» Віктора Єрофеєва переслідує схожу мету, зображаючи та пародіюючи реальну подорож Волгою, Гангом, Міссісіпі, Нігером паралельно з провокаційними мандрами національною міфологією та культурними кодами, зануреними у власну (п'яту) екзистенційну річку душі «паломника». Міфологізація, деміфологізація, гра з кодами, авторефлексія, загострення проблеми культурної ідентичності – усе це відображає саме перехідне художнє мислення.

В. Пелевін інтегрує моделі та ідеї «Подорожі до Ікстлану» Кастанеди й «Москви – Пєтушків» Вен. Єрофеєва на підставі «дивовижної за красою алегорії

життя як подорожі» [Пелевин, 2005, 285]. Письменник зіставляє два тексти, формує знову ж провокаційні паралелі та коментарі, оформлює власне бачення постмодерністських мандрів як «подорожі в нікуди» та водночас заперечує цю тезу доказом сакрального смислу пошуків, їхньою екзистенційною й культурологічною наповненістю. Усе це, зокрема, висвічує формування дискурсу дискурсу, відображає особливості перехідного мислення (міфологізацію та реміфологізацію, протиріччя, зосередженість на рухові, авторефлексії), демонструє послідовність у розвитку постмодерністської моделі мандрів й актуалізації відповідного коду («подорож», «лабіринт», «мапа») для опису картини світу, яка перебуває в русі й не усталилася.

Історико-літературний матеріал, який відображає актуалізацію метажанру подорожі та символічного коду мандрів в умовах перехідної доби, поки не зібраний і належним чином не узагальнений. Однак наявність такого зв'язку різновеликих систем має підтвердження в культурологічних і лінгвістичних дослідженнях, які можуть підкріпити спостереження літературознавців і дати їм новий вектор пошуків. До таких належить вивчення національних ментальностей і, зосібна, виокремлення таких, у яких дискурс мандрів системотвірний, отримав свою легітимність у міфології, фольклорі, літературі, живопису, під'єднанні до сакральної та екзистенційної сфер. Саме в такому річищі трактує концепт «мандрівництва» Ю. Степанов у словнику констант російської культури. На підставі вивчення літератури, живопису, словників, легенд, сучасного фольклору дослідник доходить висновку, що мандрівник є «вічним образом російського життя (константою!)», і виокремлює декілька видів «ходінь»: географічне пересування, «мандрування думкою», «духовне мандрування», «залишення світу», до того ж усі вони рівною мірою реальні та накладаються одне на одного [Степанов, 2000, 182-184]. Дослідник увиразнює традиційний зв'язок мандрування з безмежними «російськими просторами», тобто особливим сприйняттям простору, а також із низкою інших концептів, опр иявнених в етимології слів «сторона», «каліки перехожі». «Таким чином, етимологія та рання історія цих слів свідчить, що в мандруванні й паломництві присутній комплекс

ідей – бродяжництво, жебрацтво та щедрість, подача милостині; убогість, каліцтво й богатирство; злидні тіла і святість духу» [Степанов, 2000, 186]. Зазначимо, що активність, затребуваність константи в концептосфері російської культури доведена у словнику Ю. Степанова тим, що вона вбирає нові смисли під впливом історичних реалій XX століття. Так, у її семантичному полі перебувають «відмовники» у вигнанні, «відмежовані» й «чужоземці в 24 години», «російські біженці в Росії». Додамо, що зазначений історичний досвід знайшов утілення в літературі: як у мотиві мандрів у мистецтві слова всіх трьох хвиль еміграції (наприклад, повернення думкою та уявна подорож залишеною Росією у прозі І. Буніна), так і в сюжеті мандрів протесту, втечі, поневіряння рідною країною в 1990-ті роки («Риба» П. Алешковського, «Росія: загальний вагон» Н. Ключарової та ін.). Цей матеріал ще не осмислено й не узагальнено, а вивчення подорожей, створених у 2000-ні роки, зіставлення їх з відомими традиціями, пам'яттю жанру в указаному річищі належить до актуальних наукових задач.

У працях відомого лінгвіста Г. Вежбицької як центральний концепт, що характеризує російську ментальність, відзначена «воля». Утім значення цього поняття виявляються тісно пов'язаними з мандрами, вільним пересуванням, втечею, внутрішнім духовним блуканням, що вчена доводить, звертаючись до історичних текстів, досліджень фольклору й зіставляючи вказані значення з традиційним сприйняттям латинського libertas, английского freedom. Дослідниця наголошує, що «цей міцний зв'язок волі з можливістю піти геть (з місця, де тебе силою утримують) має своєю причиною багатовікове кріпацьке право <…> ось у чому полягає воля: мрія про те, щоби втекти звідти, де тебе утримують <…> іти, куди хочеш, і жити за власною волею, без обмежень» [Вежбицкая, 2001, 244-245]. Додамо, що саме такі історичні підтексти особливо вплинули на формування художнього зображення в літературі й фольклорі певного типу мандрів – козацької вольниці, втечі, відходу, а у XX столітті подібна традиція модифікувалася, поєдналася з досвідом західних літератур й оформилася в тип ескейпістської подорожі.

У рамках культурологічних робіт також оприявнюється органічний зв'язок дискурсу подорожі та перехідного мислення. Так, згідно із зауваженням М. Хрєнова, «дорога загалом подібна до переходу, виражає його смисл. Дорога – це те, що постійно має продовження та не має завершення. Це символ реальності переходу» [Хренов, 2002, 287]. У концепції вченого (у межах вивчених нами тем) особливого значення набувають два моменти, які підтверджують закономірність і невідворотність періодичної активізації дискурсу мандрів та його відображення в літературі. Перший – це періодичність зміни стабільних і перехідних епох протягом історії. У перехідну добу активізуються визначені аспекти колективного несвідомого яке породжує дискурс мандрів, актуалізує їхній знаковий символічний код (у першу чергу – знаки «дім» і «дорога»). В інтерпретації М. Хрєнова це звучить так: «На якихось етапах кочівний інстинкт, як і загалом колективне несвідоме, здатен активізуватися. Етнос знову приходить у рух, втрачає колишнє почуття простору. В історії такими етапами й постають перехідні епохи. Отже, зміни в перехідні епохи простору являють вторгнення інстинкту кочівника, тобто пристрасть до пересування у представників етносів, які вже встигли стати осілими. Це радикально змінює соціальну психологію народів. Власне, революції, світові та громадянські війни, заколоти та бунти на рівні політичної історії актуалізують цю соціальну психологію, що змінюється. В історії Росії з її перманентними переходами було достатньо причин для актуалізації інстинкту кочівника, який багато в чому визначає російську цивілізацію стосовно простору» [Хренов, 2002, 280].

Другий момент пов'язаний з гіпотезою про перехідний характер російської культури в цілому, що зумовлено її межовим розташуванням між Заходом і Сходом, а також сталими інверсійними поворотами історії, великою кількістю потрясінь, інтенціями до революційної (а не еволюційної, як у Західній Європі) динаміки. Якщо прийняти цей тезис, то дискурс мандрів у російській літературі набуває особливого значення для опису особливостей літератури перехідних епох та розв'язання не лише літературознавчих, а й культурологічних і загальнофілософських проблем.

Єдина загальновизнана типологія подорожей поки не створена. Причина полягає насамперед у складності «вільного», «діалектичного» [Стеценко, 1999, 11], «гібридного» [Гуминский, 1979] жанру, який здійснює експансію в інші жанри й сам використовує особливості різноманітних форм. Зокрема, вироблення типології виявляється зумовленим розв'язанням інших дискусійних проблем: визначенням жанрового коду подорожі, параметрів метажанрової парадигми, встановленням генезису та виокремленням фаз динаміки. Очевидно, що на певних історичних етапах домінували конкретні форми (наприклад, релігійні та світські ходіння, сентиментальні, романтичні мандри), а сучасна література пропонує такі нові експериментальні й синтетичні за своєю природою різновиди, вивчення яких потребує вироблення специфічних підходів і критеріїв типологізації.

Усвідомлюючи всю складність проблеми, дослідники прагнуть упорядкувати та класифікувати найширший спектр текстів. До того ж висувається низка критеріїв поділу масиву подорожей на групи, які утворилися на певних етапах розвитку жанру. Спробуємо охарактеризувати ці критерії, обговорити їхню результативність, переваги і недоліки з урахуванням динаміки жанру та його сучасного стану.

1. Передусім проміжне місце подорожі між художньою і нехудожньою сферами породжує найзагальнішу класифікацію за критеріями сфери домінантного поширення і, відповідно, орієнтації на певний тип комунікації, адресата. Це відображає авторські установки на відбір та інтерпретацію матеріалу. Наприклад, М. Шадріна в докторській дисертації «Еволюція мови "подорожей"» [Шадрина, 2003] виокремлює чотири групи текстів: паломницьку літературу, релігійні подорожі, наукові (учені) подорожі та літературні подорожі. Зазначимо, що розподіл, логічний у мовознавчій праці, неприйнятний у літературознавчому дослідженні з низки причин. Передусім він не враховує складну взаємодію художнього і наукового начал. Згадаймо, до прикладу, яскраві географічні та етнографічні складові «Фрегату "Паллади"» І. Гончарова, «Острова Сахаліну» А. Чехова, «У краю неляканих птахів» М. Прішвіна та ін. Відзначимо, що цю традицію підхопили багато сучасних авторів, які пишуть або про забуту

провінцію, або про її «місця сили» («У сітях твоїх» Д. Новікова, «Єнісею, відпусти» М. Тарковського та ін.), або ж про інші країни та культури, очуднюючи власну («Червоні озноб Тінгітани. Записки про Марокко» М. Гіголашвілі, «П'ять річок життя» Вік. Єрофеєва, «Білоруське дзеркало» Е. Гера, «Мальбург» С. Єсіна, «Апологія Кишинева» В. Чембарцевої та ін.). Підкреслимо також запрограмовані культурологічні аспекти сучасних творів – «Квитка до Китаю», «Шести пальців» О. Геніса, «Слова в дорозі» П. Вайля, «Мобільника» М. Бутова, «Шляху й ходи», «Птаха Карлсона» В. Березіна та ін. У сучасній літературі подорожей достатньо сильні й літературознавчі акценти, особливо часто наявні елементи біографічного дослідження. Зокрема, використовується, за визначенням письменників, «географічна містика», «археологічний» та «архітектурний» підходи для розгадки таємниць долі класика («Дорога на Астапово» В. Березіна, «Левчик і диво» А. Балдіна та ін.; у цих творах саме просторовий код дає змогу розшифрувати таємний смисл біографічної події і знаків долі, а також указує на певні ментальні основи народу).

Цей синтез художнього і нехудожнього начал саме в подорожі має традицію наукової і критичної рефлексії. Ще М. Чернишевський завважив здатність подорожі акумулювати різні дискурси і гротескно поєднувати найвіддаленіші установки та форми. «Подорож – це частково роман, частково збірка анекдотів, частково історія, частково політика, частково природознавство. Кожному читачеві дає вона все, що лише бажає знайти він» [Чернышевский, 1948, 978]. Зазначимо, що в літературних подорожах художнє начало домінує, однак синтез художньої і наукової сфер, а також використання різних мов культури саме в сучасних текстах можуть бути стимульовані загальними процесами, зосібна актуалізацією діалогу та появою нового синкретизму, який сприяє виробленню адекватних форм інтерпретації складної кризової реальності.

Повертаючись до класифікації М. Шадріної, зупинимося також на такому дискусійному моменті, як неправомірне виокремлення ходінь із групи літературних подорожей. Ходіння, безумовно, містять не лише релігійне, а й естетичне начало, яке має специфічні, притаманні саме середньовічній літературі

риси. Зауважимо, утім, що подібне суперечливе винесення ходінь за межі художнього поля трапляється у працях літературознавців, які загострювали питання про генезис подорожей. Якщо визначні медієвісти вихідним пунктом подорожі називають саме ходіння (М. Прокоф'єв, В. Адріанова-Перетц, О. Белоброва та ін.), то дослідники російської літератури XVIII–XIX століть найчастіше витоки жанру вбачають у XVIII столітті, зокрема у творчості Карамзіна. Відзначимо, що, окрім теоретичних аспектів, які увиразнюють специфіку середньовічної літератури, важливим аргументом на користь першості ходінь у генезисі жанрів може бути доказ наступності традицій, відображення досвіду паломництва в сучасній літературі, що входить у задачі нашого подальшого дослідження.

2. Важливий і найширше використовуваний критерій типологізації подорожей – стильовий. У межах цього підходу вчені виокремлюють «барокові ходіння» ([Травников, 1985], [Травников, 1991]), «сентиментальні подорожі», «романтичні подорожі», «реалістичні подорожі», «постмодерністські блукання (без мети)». Дослідники літератури XVIII століття акцентують на тому, що «архетипною» моделлю сентиментальної версії мандрів слугує «Сентиментальна подорож Францією та Італією» Стерна, яка на довгий час стала зразком для наслідування. Своєю чергою, М. Карамзіна, безумовного новатора, котрий започаткував новий напрямок у розвитку літератури мандрів, називають «російським Стерном», який відтворив запропоновану модель у «Листах російського мандрівника». Таку характеристику можна вважати справедливою лише частково, враховуючи яскраву своєрідність твору Карамзіна, зосібна його філософську наповненість, поєднання низки ідей, художніх принципів, не обмежених установками моделі, яку запропонував Стерн. Динаміку «сентиментальної подорожі» вчений розглядає в тісному зв'язку з окремими етапами розвитку самого стилю й у зіставленні з модифікаціями інших, актуалізованих сентименталізмом жанрів, зокрема епістолярію. Тобто цілком слушно акцентувати на активізації жанрового синтезу, перетині жанрових меж, що сприяло видозміні самої подорожі, розкриттю її можливостей. Наприклад, на

думку Н. Логунової, авторки дисертації «Епістолярний жанр у російській літературі другої половини XVIII – першої третини XIX ст.», зміна типів подорожі, як і типовий епістолярій, синхронізована зі стильовою динамікою. Так, сентиментальна подорож XVIII століття замінила реалістичну подорож у формі листів, яка тяжіла до певного ракурсу, матеріалу й модальності – подій історії, суспільного життя, етнографічних проблем. Як приклад дослідниця наводить «Листи російського офіцера» Глінки, «Листи з Парижа» Рилєєва, «Листи із Сибіру» Луніна [Логунова, 1999].

У названій роботі пропущена така ланка в ланцюгу метаморфоз жанру, як романтичні подорожі, приміром, «Мандрівник» (1832) О. Вельтмана та інші так звані подорожі уяви, які використали актуалізовану в епоху романтизму гру, романні установки, опозицію внутрішнього і зовнішнього світів тощо.

Отже, виникає важливе для розуміння динаміки жанру питання: чи не стають реалістичні подорожі показником перенесення уваги з внутрішнього світу, суб'єктивності (що властиво сентиментальним і романтичним мандрам) на зовнішній світ і документальність як принцип інтерпретації (нехай і з урахуванням характерного для епістолярію ліризму), тобто відбувається процес, протилежний попередньому переходу від об'єктивного начала (середньовічного документалізму ходінь) до суб'єктивного (сентиментальні й романтичні подорожі). Якщо це так, то динаміка жанру виглядає нелінійно, вона відображає повтори й повернення на іншому витку спіралі до попереднього досвіду та його різних джерел і, здавалося б, застарілих зразків. Усвідомлення подібного механізму оновлення жанру може допомогти пояснити і класифікувати розмаїття сучасних творів, орієнтованих на експеримент, використання всього досвіду розвитку жанру, усіх попередньо апробованих моделей.

3. Наголосимо, що, створюючи типологію подорожей, учені враховують критерій жанрового синтезу. Він набуває своїх особливостей на конкретних етапах динаміки подорожі, відображаючи системотвірну рису – легкий перетин меж різних форм. «Мотив реальних мандрів визначає сферу взаємодії подорожей з народними епосами, різноманітними жанрами художньої літератури в добу

середніх віків і Відродження (ісландська та ірландська саги, лицарські й шахрайські романи, “Божественна комедія” Данте» [Гуминский, 2001, 840]. Виокремлюють ті жанри, риси яких на певних етапах поглинаються подорожжю або ж використовують подорожі як принцип, засіб досягнення специфічних цілей.

Гадаємо, що в межах застосування названого критерію типологізації варто розрізняти і враховувати взаємодію подорожей із близькими помежовими жанрами та белетристичними ґатунками. Імовірно, на різних етапах динаміки жанру подорожі тісніше взаємодіяли з однією із груп, що відображає процеси всередині самої жанрової системи, зокрема вихід у певні періоди в її центр помежових жанрів, процеси синтезу та диференціації.

Якщо розглядати взаємодію подорожі зі спорідненими помежовими жанрами, то відзначимо, що в науковій рецепції за названим критерієм найчастіше виокремлюють «епістолярну подорож» і «дорожній начерк», а також різні види «записок», есеїстики, яка поєднує елементи щоденника, подорожі, «думок» і «досвідів». Найбільш вивчений і репрезентативний зразок – «епістолярна подорож» XVIII–XIX століть («Записки першої подорожі» Д. Фонвізіна, «Листи російського мандрівника» М. Карамзіна, «Листи з Парижа» К. Рилєєва, «Лист у Вітчизну із Сілезії» Д. Шелехова, «Уривок із листа про Саксонію» В. Жуковського, «Листи з берегів Лени» М. Щукіна, «Листи із Сибіру» П. Словцова та ін.). Саме тому цьому колу творів присвячено більшість досліджень.

Наголошуючи на особливій наближеності подорожі до творів помежових жанрів, учені припускають, що це явище актуалізується в певні культурні епохи й у контексті динаміки стилів, зокрема сентименталізму, романтизму. Особливо часто синтезуються риси листів, щоденника, мемуарів, есе, подорожей. Зосібна, виокремлюється одна з домінант, яка нібито поглинає інші складові, не скасовуючи їх. У цій царині на початку XIX століття домінують, на думку деяких дослідників, саме листи. «Відомо, що в літературно-суспільному житті Росії кінця XVIII ст. – першої половини XIX ст. епістолярна манера отримала значне поширення, стала свого роду модою, отримавши певною мірою значення

самостійного жанру. У неї вбиралися твори найрізноманітніших властивостей: художньо-белетристичні, наукові, публіцистичні, описи подорожей тощо» [Тартаковский, 1980, 65]. Виникають «проміжні жанрові утворення». «Характерні приклади такого роду оповіді – "Похідні записки російського офіцера" І. І. Лажечнікова та знамениті "Листи російського офіцера" Ф. М. Глінки» [Тартаковский, 1980, 38]. Учені відзначили, що актуалізація помежових жанрів і їхній активний синтез, що породжує нові форми, стимулюється важливими внутрішньокультурними зсувами. Зокрема, історик А. Тартаковський співвідносить розвиток мемуаристики, листів, подорожей, усіляких записок із піднесенням національної свідомості, викликаним війною 1812 року. Зазначимо, що це явище знайшло своє втілення в конкретних формах і використало досвід сентименталізму й романтизму, тобто тут приєднується й неврахований істориками стильовий критерій.

У цьому випадку нова якість подорожі, народжена синтезом з іншими помежовими жанрами, демонструється на матеріалі літератури Нового часу. Проте й середньовічне мистецтво слова надає знакові приклади подібних перевтілень. До таких можна зарахувати новаторські твори XV століття «Ходіння за три моря Афанасія Нікітіна», у якому на тлі домінуванні жанрових принципів ходіння (у світському його варіанті) оприявнюються й риси щойно народженої автобіографії, а також іще невідомого середньовічній літературі щоденника або мемуарів. Саме цей синтез забезпечив новаторський, «проривний» характер твору. «До записок Нікітін (як і численні автори щоденників) звернувся передусім задля себе самого, аби подолати почуття самотності <…>. І саме така відсутність розрахунку на визначеного і швидкого читача робила "Ходіння" однією з "найособистіших" пам'яток давньої Русі; ми "знаємо" Нікітіна, уявляємо собі його індивідуальність краще, ніж індивідуальність більшості письменників аж до XVII століття» [Лурье, 1986, 74].

Припускаємо, що органічний синтез помежових жанрів, який дає нові імпульси розвитку й видозміні подорожі, зумовлений низкою чинників. По-перше, наявністю спільної риси – яскраво вираженим особистісним началом, а

також спільним утіленням цієї особливості: провідною роллю оповідача, зіставленням його з біографією автора. По-друге, жанри споріднює наявність документальної основи. По-третє, їм притаманна свобода вибору форм, способів оповіді, композиційної побудови. Спільною рисою може виступати й ретроспекція, зосібна в мемуарах, подорожах, листах. Нарешті завважимо прикметний для помежових жанрів принцип відбору та інтерпретації матеріалу: від конкретного факту – до художнього узагальнення.

Вважаємо, що досвід взаємодії помежових жанрів, актуалізований у кризові періоди історії та культури, може допомогти у становленні сучасної літератури подорожей, яка відображає перехідне художнє мислення.

Не менш плідною виявляється взаємодія подорожі із жанрами художньої літератури. Подорож активно проникає в найбільш авторитетну та вільну від канону форму – роман, утворюючи гібридні явища, у яких найчастіше складно виокремити домінанту одного із жанрів. Дослідники акцентують на органічному сплаві художніх установок подорожі та роману в таких формах, як «лицарський роман», «авантюрний роман», «пригодницький роман». У результаті такого синтезу постають поворотні твори, які надали нові імпульси розвитку не лише названих жанрів, а й літератури в цілому, адже моделювали нову картину світу, повною мірою реалізуючи «світотворчу» (за М. Бахтіним) функцію жанру. Це великі романи із глибоким філософським світоглядним підтекстом: «Гаргантюа та Пантагрюель» Ф. Рабле, «Робінзон Крузо» Д. Дефо, «Утопія» Т. Мора, «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта, «Мертві душі» М. Гоголя та ін.

Зазначимо, що цей критерій типологізації повною мірою придатний для застосування до російської літератури другої половини XX – початку XXI століття. Як приклади актуалізації синтетичних форм подорожі й роману, повісті, оповідання наведемо «Москву – Пєтушкі» Вен. Єрофеєва, «Чорний, зелений» Д. Данилова, «Самотню подорож на межі зими» В. Ремізова, «Степанова і Князя» М. Клімонтовича, «Кролика, або Вечір напередодні Івана Купала», «Шлях і ходу» В. Березіна (знаменно, що останній твір автор назвав романом, проте критика

характеризує як «сюрреалістичні блукання»), а також твори Д. Бикова, у яких поєднано риси подорожі та оповідання.

4. Наступний дієвий принцип типологізації – тематичний. Фактично він географічний, адже актуалізує мету маршруту – досягнення певного місця, країни та опис своїх вражень про них. У цього принципу є свої традиції, що сягають корінням углиб віків. Так, у добу античності розділяли мандри морем і суходолом, даючи кожному типу найменування – відповідно періпли й перитези. У деяких роботах цей принцип використано стосовно російської літератури XIX століття, іноді в поєднанні з іншими критеріями. Так, до прикладу, поділено корпус творів у дисертації Н. Іванової «Жанр дорожніх записок у російській літературі першої третини XIX століття» [Иванова, 2010]. Дослідниця виокремила чотири групи творів. Першу групу представляють «подорожі святими місцями»: «Уривки з подорожі Лейтцена в Єрусалимі», «Подорож на богомілля в Савин Сторожевський монастир (Листи з села до Г. В.)» М. Голіцина, «Подорож до Казані» (лист до П. Шалікова) Є. Дадьянова, «Історичні спогади та зауваження дорогою до Трійці» М. Карамзіна, «Подорож Єгиптом і Нубією 1834–1835 р.» А. Норова, «Тарантас» В. Сологуба. Другу групу утворюють «подорожі в Європу». Це «Уривок із листа про Саксонію» В. Жуковського, «Подорож на гору Цотенберг» і «Лист у Вітчизну із Сілезії» Д. Шелехова. Третю, доволі велику, групу становлять «подорожі на Кавказ». До неї входять подорожні записки О. Грибоєдова, «Уривки із записок про південний схід Росії» С. Нечаєва, «Лист з Грузії до Астрахані» М. Воротчєнкова, «Другий лист з Грузії в Тотьму» Є. Басіна, «Подорож до Арзрума» О. Пушкіна; глава «Бела», яка ввійшла у структуру роману «Герой нашого часу» Ю. Лермонтова. Останню нечисленну групу представляють «подорожі до Сибіру»: «Листи з берегів Лени» М. Щукіна, «Листи із Сибіру» («Московский телеграф», 1828; 1830 і 1831) П. Словцова.

Відзначимо можливість застосування цього критерію типологізації до сучасної літератури подорожей, проте водночас і його дискусійність. Критерій дає змогу визначити вектори світоглядних пошуків та акценти діалогу культур. Скажімо, його використання може продемонструвати відродження релігійного

дискурсу (нові ходіння до святих місць або ж до сакральних у контексті історії XX століття локусів Росії – «Єрусалим: Три дні без гіда» В. Щербакова, «Спостереження Стамбула» А. Балдіна, «Соловки» й «Пінега» Г. Ільїнської та ін.), продемонструвати процеси пошуків національної ідентичності та посилення діалогу культур (західні і східні філософські й культурологічні «пейзажі» в П. Вайля та О. Геніса, міфологізовані й деміфологізовані «іміджі» Європи, Америки, Африки у Вен. Єрофеєва, В. Березіна, у «Моїй веселій Англії» М. Гончарової) або ж зосередженість на периферії (у Д. Данилова та М. Клімонтовича), інтерес до диких заповідних місць своєї країни тощо. Проте цей же критерій має й суттєвий недолік – відсутність естетичного виміру. Тому його застосування вважаємо продуктивним лише в комплексі з іншими параметрами типологізації.

5. Як критерій типологізації висувають також авторську інтенцію, дискурс, певні гносеологічні установки, які передбачають специфічний відбір та інтерпретацію матеріалу. Ці установки метажанрові за своєю сутністю, якщо розуміти це явище як позародову ознаку, що обслуговує типологічну схожість різних жанрових форм або ж, за визначенням Р. Співак, усталений інваріант багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних загальним предметом художнього зображення. «Поняття метажанр ще не набуло і потребує подальшого професійного осмислення, а тому можливі розбіжності у його визначенні і тлумаченні. Так, не без підстав деякі літературознавці розуміють під метажанром видову узагальненість низки жанрів в межах їх видової спрямованості (філософські, детективні, афористичні жанри, наукова фантастика тощо), по суті надають метажанру значення жанрового методу, або гносеологічної настанови, яка втілюється в системі типологічно подібних жанрів» [Б. Іванюк, 2001, 324].

Зазначимо, що подібний критерій типологізації подорожей не застосовували до всього масиву текстів, а лише до деяких з них. Зокрема, традиційно відзначають середньовічні «потойбічні подорожі», «філософські подорожі» [Лотман, 1997] епохи сентименталізму (цей тип описано переважно на матеріалі

«Листів російського мандрівника» М. Карамзіна), романтичні «фантастичні блукання». Традиційно виокремлюють й утопічні та антиутопічні мандри. Отже, вибір метажанрової «гносеологічної установки» та «принципу моделювання світу» впливає на поетику творів. Зосібна, у сентименталістській «інтелектуальній подорожі» Карамзіна акцентована авторська суб'єктивність, авторефлексія, зображення художнього та філософського пошуку, процесу творчості. Формування нового типу подорожі відбилося на всіх рівнях твору: на сюжетному (мандри від мудреця до мудреця), на формуванні інтелектуальної інтриги, яка відображає приховані сюжетні лінії (до них, зокрема, дослідники зараховують «просвітницьку» та «масонську»). Відбулися зміни на рівні оповіді, приміром, на думку Т. Алпатової, це відобразилося в «багатошаровості» тексту, що знайомить читача з різноманітними відомостями про життя Європи тієї пори; у моделюванні складної системи «голосів», «кутів бачення», «масок» центрального героя-оповідача; у спрямованості автора до «різної аудиторії», яка більшою чи меншою мірою здатна збагнути й розгадати «розкидані то тут, то там натяки та замовчання, проникнути в приховані сюжетні лінії твору» [Алпатова, 2010, 318].

Припускаємо, що в російській літературі XX – початку XXI століття актуалізуються специфічні метажанрові форми, а застосування цього критерію покаже як модифікацію старих, так і формування нових типів. Зокрема, варто говорити про домінування «екзистенційних» мандрів у контексті актуалізації та перегляду концепцій людини й моделей героя в літературі цього періоду (наприклад, показовим зразком перекладу подорожніх вражень в екзистенційному плані слугують класичні «Води багато» І. Буніна, «Москва – Пєтушкі» Вен. Єрофеєва, а в сучасній літературі – «Єнісею, відпусти» М. Тарковського та ін.). Поза тим критики вже відзначили формування й розширення позицій «культурологічних» мандрів («Шлях і хода», «Птах Карлсон» В. Березіна, «Квиток до Китаю» О. Геніса, «Слово в дорозі» П. Вайля, «Моя весела Англія» М. Гончарової та ін.).

Ефективність застосування метажанрового критерію типологізації полягає й у можливості нівелювати питання про принциповий розподіл установок подорожі

та повісті, роману або навіть віршованої лірики в конкретному творі (наприклад, збірка О. Альохіна «Голими очима. Не лише проза» складається з дорожніх есе, які переростають у лірику), акцентуючи увагу на особливостях взаємопроникнення різних жанрів і видів літератури, на їхньому взаємному збагаченні, результатах синтезу.

Специфіка, межовий характер «вільного» жанру подорожі, її здатність здійснювати експансію в інші форми та привласнювати собі їхні складові породжує різноманіття типів творів і, відповідно, різні їх класифікації в науковій рефлексії. Загальна типологія подорожей поки не створена, запропоновані вченими моделі охоплюють лише окремі періоди та аспекти динаміки форм.

Дослідження показує, що низка критеріїв типологізації, призначена для опису масиву творів у конкретні періоди динаміки подорожей, може бути застосована до сучасного стану жанру, що, зокрема, свідчить про послідовність та безперервність його розвитку й дає матеріал для порівняння, виявляючи модифікації сталих моделей.

Посилення позицій подорожі в сучасну добу, відображення в них перехідного мислення, перетворення в системі жанрів, складна стильова домінанта, а також процеси культурної самоідентифікації потребують перегляду усталених критеріїв типологізації, фіксації нових незвичайних форм.

Перспективним виглядає синтез критеріїв. Водночас застосування метажанрового принципу дасть змогу відстежити особливості «діалогу» різних форм, уписати динаміку та своєрідність сучасних подорожей у загальний найширший контекст літературних, культурологічних, філософських пошуків часу.

Метажанр подорожей актуалізується в перехідні періоди, про що свідчить як література кінця XX – початку XXI століть, так і попередні періоди динаміки мистецтва слова. Ця особливість притаманна всім національним літературам, а стосовно деяких (української, російської, американської) підкріплена й особливим типом ментальності, що увиразнює мандрування, динаміку або ж перехідний характер і тип мислення в цілому.

Актуалізація жанру у зламні періоди може бути пояснена особливостями перехідного часу та спорідненістю різновеликих явищ: межо-вим характером вільної «проміжної» форми та специфічним типом мислення, який виникає у періоди глобальних культурних криз. Розгляд сучасної літератури, а також динаміка метажанру в цьому аспекті може бути ефективною для встановлення векторів художнього пошуку, системних зв'язків під час зміни художніх парадигм, віднайдення типологічно подібних явищ в історії мистецтва слова.

Дослідження довело, що наукова рефлексія збігу перехідного мислення та динаміки метажанру реалізована лише частково, пунктирно – на матеріалі обмеженої кількості знакових творів і найчастіше в параметрах зміни стилів та поворотних моментів у розвитку самої подорожі. Стосовно російської літератури загальні закономірності перехідного мислення вивчали переважно на матеріалі мистецтва межі XVII–XVIII століть, а також двох граней XX століття. Матеріал української та західноєвропейських літератур засвоєно в цьому аспекті в параметрах зміни картини світу та художніх систем середньовіччя, бароко, просвітництва, сентименталізму, романтизму. В усіх випадках динаміка подорожі як жанру й метажанру не узагальнена.

Актуалізація подорожей у перехідні епохи відбувається в контексті підйому й виходу з периферії в центр «другорядних», «помежових» жанрів (щоденників, подорожей, мемуарів, епістолярію, есе). Подорож легко синтезується із цими формами, породжуючи гібридні явища. Така актуалізація помежових форм слугує механізмом оновлення літератури, активно здійснюваного пошуку та експерименту в часи криз і зміни художніх парадигм.

Дослідники спостерегли ці процеси на матеріалі певних поворотних текстів, творів західноєвропейських і російської літератур, які відобразили зміну світоглядних та естетичних парадигм і своїми новаторськими відкриттями ознаменували новий етап розвитку метажанру, запропонувавши нові моделі подорожі, розвинуті в подальшому, і концепції світу та героя, реалізовані в інших формах.

У всіх цих творах перехідне художнє мислення виявилося в несподіваному, незвичайному поєднанні елементів різних картин світу, зміні світоглядних, аксіологічних орієнтирів, посиленні особистісного начала, ролі суб'єктивного «я», самовираження почуттів і думок якого безпосередньо перекривало опис маршруту мандрів. У всіх подібних творах літератури XVIII–XIX століть відбувалися знаменні зсуви в художній системі. Створювався яскравий образ героя-оповідача (який поєднав концепції людини, властиві різним епохам, або ж такі, що пропонували новаторську модель), змінювалися його «маски», розроблювалися параметри нового типу характеру. Ускладнювалася структура оповіді, посилювався підтекст, виникали додаткові сюжетні лінії, пов'язані з подорожжю, проте такі, які спрямовували оповідь в іншому напрямку («сюжети думки», «сюжети почуття»), посилювалася символізація шляху, міфологізація життя – шляхи домінантних реальних і уявних просторових орієнтирів (Північ, Південь, Чистилище, використання солярних міфів тощо).

Подорож надає літературі перехідних періодів адекватний символічний код, який концептує зміни (мандри, колування, пошук, дорога, дім, бездомність тощо); формуються глобальні метафори в осмисленні кризових епох – мандрівництво (бароко), подорож «країною філософів» (просвітництво), метафізичне самотнє блукання, «плавання» у світі, часто уявне (романтизм), мандрівка світами (модернізм), лабіринт, туризм (постмодернізм) тощо. Використання цього коду виходить за межі жанру, формує специфічний дискурс і посилює тенденцію жанрового синтезу, зміцнення філософської, метафізичної спрямованості творів.

У літературі перехідних епох збільшується кількість героїв-подорожніх в інших жанрах, які, проте, виникали і під впливом моделей, розроблених у подорожі, розширюються межі використання коду подорожі.

Метажанр подорожі варто розглядати як механізм авторецепції літератури в контексті життя, що змінюється, модальності пошуку, руху.

Наприкінці XX – на початку XXI століття письменники обирають метажанр подорожі як адекватну форму для розв'язання специфічних проблем, які відображають перехідний тип мислення: переоцінку історії, пошук культурних

коренів, визначення національної ідентичності, встановлення культурного діалогу, віднайдення особистісних екзистенційних орієнтирів. Яскраво виявляються функції подорожі – утілення ідейного та художнього пошуку, механізм авторецепції літератури. Вони прикметні для всіх кризових меж, проте в епоху постмодернізму набули особливої специфіки і своєрідного коду осмислення (знаки «турист», «блукання без мети», «лабіринт», пошуки «птиці Сімург», «Вавилонська бібліотека», віртуальні мандри тощо). До того ж ці знаки реалізовувалися не лише в постмодерністських текстах, а й у реалістичних і модерністських творах, в авторів з неподібними ідейними установками, що свідчить про глобальність явища.

Семантика подорожі розширюється до опису основ світу, відображає процеси підвищеної символізації та міфологізації.

Посилена рефлексія символізації мандрів породжує «подвійну метафору – метафору метафор», підвищення художньої умовності, що найяскравіше відобразилося саме в сучасних постмодерністських текстах. Рефлексія подорожі як метафори пошуку, життя, переходу, а також коду подорожі, породження нових знаків (скажімо, блукання Вавилонською чи містичною бібліотекою у прозі Х.-Л. Борхеса, У. Еко, рух уявною мапою в романах В. Набокова, віршах Й. Бродського; зображення «складки» уявного чи реального простору, переосмислення мандрів як будь-якої творчості, «дешифровка» «дорожніх вражень» у метафізичному річищі у В. Набокова тощо) створюють «дискурс дискурсу».

Очевидний процес підвищеної символізації подорожі, розростання мандрів у символічному дискурсі із семантикою життя, творчості. У цьому процесі вирізняються етапи, що знаменують наростання умовності (романи В. Набокова – У. Еко – «нелінійні романи» П. Корнеля, Д. Галковського та ін.). Виявляються варіанти цього феномену, які відобразили національну специфіку (твори Ю. Андруховича, А. Стасюка, О. Токарчук, Ю. Іздрика, Вен. Єрофеєва, Вік. Єрофеєва, В. Пелевіна, Д. Галковського). У таких зразках метажанру з підвищеною умовністю реальні маршрути мандрів набувають метафізичного,

містичного, культурологічного, історіософського характеру, а також отримують мету – структурування нової картини світу, національного та особистісного самоусвідомлення. Це також відображає знакову для перехідного мислення проблематику та інтенції до самовизначення й перегляду орієнтирів.

Посилюється метажанровий статус подорожі, проникнення її в інші форми. Це, своєю чергою, відображає особливості перехідного мислення: акцентування на динаміці, пошук і прагнення кодифікувати, позначити й тим самим з'єднати розколоту картину світу, використати міф (і міфологічні моделі мандрів зокрема) як медіатор між протиріччями, породженими кризовою епохою.

Складність явища вимагає залучення до його вивчення комплексу підходів інших наук. Розгляд жанрів в історико-літературному й теоретичному річищі може бути підкріплений фактами дослідження перехідного мислення, здійсненого культурологами, зосібна у плані аналізу національної ментальності та специфіки національної культури (її перехідного характеру в цілому) й субкультури; лінгвістами – в аспекті фіксування концептів національної культури в мовній картині світу; психологами, котрі відзначають актуалізацію у кризові періоди колективного несвідомого з його специфічним кодом (антиномією «дому» і «дороги») та «інстинктом кочівника», який періодично прокидається у кризові часи.

РОЗДІЛ 2. СУЧАСНА КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПОДОРОЖ: МЕТАКОНЦЕПЦІЇ, МІФИ, ЗНАКОВИЙ КОД

2.1. Вектори естетичних зрушень у системі літератури подорожей

Актуальна наукова проблема – створення типології сучасної літератури мандрів, вивчення тих домінантних типів подорожей, які ввійшли в центр системи, чинників та результатів жанроутворення.

Ми зробимо спробу описати процеси внутрішніх перетворень у системі подорожі, викликані зміною картини світу, зокрема перехідним художнім мисленням. Матеріалом дослідження обрано актуальну культурологічну подорож в аспекті одного з її домінантних дискурсів – культурного й національного самовизначення. Саме він у широкому колі творів формує специфічну проблематику, модель героя, єднає культурологічну й екзистенційну, історіософську проблематику, провокує авторефлексію літератури й поєднання рис мандрів, метапрози, есе, біографії.

Традиційно вчені описують широкий спектр типів подорожі. При цьому дослідники висувають різні критерії класифікації, що належать до віддалених царин. Враховуються особливості простору й часу, увиразнюється провідний дискурс, тип художнього мислення, семантика символіки, особливості функціонування творів та форма. Зокрема, вирізняють мандри реальні і віртуальні, когнітивні й культурно-символічні, авантюрні, утопічні, просвітницькі, сентиментальні тощо [Русакова, 2012, 5-9].

Усе це розмаїття типів відображає багатовіковий художній і філософський досвід літератури мандрів, широке розуміння самого символу «шлях», невичерпний художній арсенал метажанру, його постійну націленість на оновлення і створення креативних форм.

На наш погляд, завдання полягає в тому, щоб уніфікувати критерії типологізації саме сучасної подорожі, виокремити домінанти, притаманні перехідному художньому мисленню.

Вважаємо, що суттєві зрушення в системі вже відбулися, стали помітними, відобразилися у творах 1990–2000-х років і потребують наукової рецепції.

Перша група змін відбиває динаміку в середині системи жанру, зокрема властиве перехідним епохам перевертання центру і периферії. Деякі донедавна авторитетні форми віддаляються на периферію, а їх місце посідають інші – чи то «архаїчні» (наприклад, показова актуалізація традицій паломницької літератури, ходіння, месіанської поїздки), чи то принципово експериментальні (приміром, віртуальні подорожі інтернетом тощо). Такі зсуви відображають, по-перше, характерну для перехідного мислення інверсію, по-друге, тяжіння до новаторства.

Реалізується також інший шлях оновлення літератури подорожей – переосмислення й переформатування досвіду авторитетної форми, наповнення її новим змістом. Це може відбуватися й за рахунок синтезу ознак різних жанрових форм. Класифікувати подібні твори можна, на наш погляд, або за критерієм провідного дискурсу (наприклад, філософського, культурологічного, релігійного), або на основі рис домінантної форми, що підкоряє собі інші, з якими синтезується і входить у системні відносини. Найщільніша взаємодія подорожі з іншими межовими жанрами – есе, мемуарами, автобіографією, щоденником, епістолярієм, нарисом, які також суттєво активізуються саме в перехідні епохи і стають полем для художнього експерименту, що в подальшому входить у ядро культури, стає актуальним досвідом, арсеналом для авторитетних жанрів і стимулює їх розвиток. Власне, у низці новітніх творів (Анджея Стасюка, Юрія Андруховича, Олександра Геніса) важливо увиразнити конкретну жанрову домінанту. Від оповіді про дорожні враження письменники легко переходять до спогадів, поєднують шлях географічний із шляхом думки у формі есе.

Подорож традиційно здійснює експансію в царину роману, і цей процес стає особливо виразним саме зараз. Критерії дослідження і класифікації таких творів ще мають бути запропоновані й випробувані. На нашу думку, увагу варто концентрувати на образі центрального героя. Якщо різні типи сучасної подорожі акцентують на зміні картини світу, то роман-подорож увиразнює зсуви в концепції людини. У такому разі завдання дослідника – простежити зв’язки

романного характеру із символікою традиційних чи новітніх моделей мандрівників («мандрівний поет», «турист», «фланер», «філософ», «прочанин» тощо). Саме така постановка питання дає змогу висвітити своєрідність синтетичної форми, ефективне поєднання рис мандрівної літератури й роману, ступінь художнього узагальнення.

Інша група змін пов'язана із соціокультурними перетвореннями, які притаманні перехідним епохам, зокрема так званому субкультурному цвітінню. Подорож традиційно відбивала субкультурні картини світу, в яких герой перебуває в русі, обожнює шлях, утікає від суспільства (культури релігійних блукачів, сектантів, бітників, хіпі, сучасних дауншифтерів, мандрівників інтернетівськими віртуальними шляхами). Своєрідність форми тут зумовлює провідний дискурс.

Суттєві перетворення сучасної подорожі пов'язані також із міжродовим синтезом, який відбиває перехідне мислення із його інтенціями до розмивання кордонів. Поява експериментальних творів уже набула характеру тенденції. Зокрема, у такому річищі створена «п'єса-подорож» (за авторським визначенням) Марії Арбатової «По дорозі до себе», драма «Електричка на Великдень» Олександра Ірванця, гротескно-фантастична драма Олександра Вітра «Станція». Цікаві результати поєднання епічного пафосу мандрів і віршованої лірики («Китайські мандри» Ольги Сєдакової), культурологічного дослідження, «книжкових» мандрів, лірики й перекладу («Квиток до Китаю» Олександра Геніса).

Усі ці особливості мають бути враховані в типології сучасної подорожі та можуть стати окремими векторами її дослідження.

Проілюструємо процеси модифікації, оновлення літератури мандрів та їх поєднання, взаємодії показовими прикладами.

Зокрема, на наш погляд, на маргінес системи відходить «чиста» авантюрна подорож, укорінена в саму природу мандрів (випробування дорогою, дорожні пригоди), пов'язана з міфологічними структурами (ініціації, подвигів героїв, трікстерів), певними періодами (великих географічних відкриттів) та

літературними традиціями (пікарески, рицарського роману). Авантюрний дискурс послідовно витісняється культурологічним, і для цього є суттєві підстави. Епоха географічних відкриттів закінчилася, але демонструє свої особливості не менш драматична й перспективна епоха історичних, геополітичних змін і переформатування простору. Цю особливість осмислюють митці, зосібна відомий російсько-американський письменник Олександр Геніс, який ставить своїм завданням художнє оновлення літератури і здійснює його за допомогою розвитку і трансформації жанрів подорожі та есе. На початку своєї яскравої книжки «Мандрівник» О. Геніс обґрунтовує думку про перспективність травелогу й навіть називає його розвиток критерієм оцінки стану національних літератур. Очуднюючи і травестуючи цю позицію, письменник згадує батька, який у радянські часи писав мемуари, а відкривши світ після еміграції, почав створювати травелоги, тобто позов до історії, часу змінився осмисленням переформатованого простору. «Свобода радикально змінила жанр. Була історія, стала географія <…>» [Генис, 2011, 8]. Саме такий вододіл автор проводить, характеризуючи літератури Західної і Східної Європи, і вважає вибір травелогу чи мемуарів симптоматичним, таким, що відбиває переживання культурних можливостей чи відбування культурної травми. «Ця зміна ще більш наочна в Європі. Відколи континент з'єднався, з нього випала ціла половина. Раніше вона називалася "східною", а тепер Західна Європа межує із Західною ж -Азією, наприклад, із Білоруссю. Моя Рига переїхала в північну Європу, Чехія – у центральну, югослави – у південну, її в гостях, щоб було приємно господарям, краще називати "Середземномор'ям", забувши про слово "Балкани". Колишніми лишилися тільки ті кордони, що ділять не материк, а його літературу. У книжках, написаних праворуч Відня, царює Кліо, ліворуч – Expedia. У першій європейській антології автори розподілилися за адресою: одні писали про історію, інші – травелоги» [Генис, 2011, 8]. Таким чином, фундаментальні переформатування простору в перехідну епоху стали тим екстримом, який замінив на іншому (культурному) рівні відкриття нових земель, а пізнання цих змін поціновується як пригода. Самовизначення й відкриття культурного Іншого сприймається як захопливий і часто небезпечний сюжет, а

вирішення проблем інтерпретації спонукає до мандрів. Саме так пояснює необхідність поїздок німецький письменник Вольфганг Бюшер («Берлін – Москва. Піша подорож»), український митець Артем Чапай («Авантюра»), російський прозаїк Василь Голованов («Гярб, Вітер зі Сходу») та інші.

Зараз авантюрний елемент підпорядковується іншим художнім і світоглядним завданням. Зокрема, в українській сучасній літературі – цілям культурного й національного самовизначення, увиразненню своєрідності «свого» і «чужого». Пригоди, авантюрні плани лише очуднюють відповідні культурні й національні царини.

Саме в такому річищі, приміром, створені травелог Артема Чапая «Авантюра» й роман-подорож Максима Кідрука «Навіжені в Мексиці».

У першому творі бідний мандрівник подорожує спочатку трейлером, а потім і автостопом шляхами інших країн (Сполучених Штатів, Мексики, Куби), що вже створює ситуацію екстремальну, яку до того ж штучно загострює сам шукач пригод. Його приваблюють небезпечні, але знакові локуси, випробування, можливості комунікації з незнайомими людьми. При цьому герой заробляє гроші на подорож, заводить романи, тобто соціалізується, надаючи інший, не екстремальний, «нормальний» вимір своїм враженням від «інакшого». Але й не випускає з поля зору найважливіше – творчість, написання репортажів про мандри. Ці тексти мають виразно експериментальний характер (як і дорожній екстрим). Мандрівний митець міняє регістри – від документальної точності до високого ліризму, що виливається у великі поетичні фрагменти, зрештою, до провокаційного стьобу. На перший план виступають не самі пригоди, а їх інтерпретація з інтенцією до широких культурологічних узагальнень.

Показовий вибір об’єктів авторської уваги. Це перш за все своєрідність національних характерів. Із деякою часткою провокації він доводить близькість українського й мексиканського характерів за критеріями теплоти, комунікабельності, сприйняття гротескно-карнавальної стихії. Акцентує й на соціальному, протестному, революційному дискурсі. Герой-оповідач із особливою цікавістю ставиться до біографій і подвигів легендарних і сучасних бунтарів. Він

спеціально прямує в місця, пов'язані з революційними подіями, складає свій маршрут так, щоб ознайомитися з досвідом соціальних експериментів (описує селища бунтівників, різні види комун). Таке спрямування уваги відображає не лише молодіжну протестність і анархічну жилку (у «Подорожі із Мамайотою в пошуках України» Артем Чапай називав своїм орієнтиром батька Махна), а й приховану в підтексті цікавість до соціальних перетворень і будівництва суспільства, актуалізовану саме подіями в Україні 1990-х – 2000-х років.

У травелозі Артема Чапая орієнтир мандрівника-авантюриста затуляється моделлю мандрівного філософа й поета, тобто сковородинським архетипом. Це припущення підсилює письменницька авторефлексія. У «Подорожі із Мамайотою в пошуках України» Артем Чапай неодноразово згадує про шляхи Сковороди, фактично даючи читачеві ключ до розуміння власних мандрів. В «Авантюрі» ж цей орієнтир виявляється насамперед у філософських прозріннях і поетичних медитаціях, які дарує шлях. Автор описує екзистенційну самотність мандрівника, перетинання символічних кордонів і перехресть, стояння на межі життя і смерті, складний діалог з космосом (особливо яскраво це виявилося в епізодах спогадів про небезпечні нічні блукання в горах Криму під апокаліптичною зливою). Це й поетичні прозріння та ліричні медитації в горах Південної Америки, опис самого процесу сходження, що ритуально відтворює міфологічний вертикальний шлях шамана, чаклуна, яким, власне, і мислиться митець у модерністській системі координат творів Артема Чапая.

Так само й М. Кідрук підпорядковує авантюрний дискурс іншим надзавданням. У романі-подорожі «Навіжені в Мексиці» зображення інших країн (спокійної Європи й екзотичної, повної небезпек Мексики) слугує очудненню рис національного характеру. Саме тому акцентовано не так на реаліях, як на реакціях героїв, а традиційну документальність травелогу замінив теж традиційний для метажанру міф про себе й інші світи та обігравання стереотипів (країна, в якій багато диких мавп, або земля, де можна вполювати слона, хоча насправді ці велетні в Мексиці не водяться, тощо).

Як наголошують учені, образ кожної незнайомої країни, обраної для подорожі, завжди містить «міфологічну компоненту». Це пояснюється тим, що образ спочатку формується на основі уяви, очікування й цільової настанови. «<…> Цільова настанова – це основа випереджального відображення. Подібно до того, як фабула сновидінь створюється з уривків денних вражень, образів, архетипів колективного підсвідомого й метафор рідної мови, початковий "туристичний дискурс" конструюється з уривків культурних міфів, сучасних ідей, модних пошестей і вічних цінностей» [Романова, 2012, 80]. Міфологічні орієнтири взаємно очуднюють і віддзеркалюють один одного, створюючи характери героїв, і відбивають культурне, національне самовизначення в межах авторської концепції.

Наприклад, Європа у творі М. Кідрука постає втіленням спокою, стабільності, правової та фінансової гарантованості. Але двоє молодих українців, які отримали змогу потрапити в цей спокійний рай (приводом стало диво – неочікуваний спадок, що, власне, і відкрило можливості для вільного пошуку себе та пізнання інших країн), починають у ньому нудьгувати. Європейська стабільність (або ж «осілість» у коді травелогу) контрастує з українською пасіонарністю, динамічністю, інтенцією до пошуку й руху, підсиленими глобальними змінами межі століть. У цьому плані в національному характері увиразнюються перехідність і пасіонарність, які отримують провокаційне визначення «навіженості», що й відобразилося в назві твору. Двоє авантюристів починають шукати пригод, виправдовуючи їх бізнесовими інтересами. За логікою подібності, цих двох пасіонаріїв приваблює невідома, екзотична, бунтівна периферія, в яку вони планують здійснити свою економічну й енергетичну експансію. Мексика в цьому випереджальному відображенні постає небезпечною, але наївною периферією, населеною мачо, мафіозними баронами й дикунами, і одночасно сприймається як вікно можливостей, своєрідний Клондайк для винахідливих. Показово, що зухвалі авантюристи не лише не зароблять омріяні мільйони, а й втратять останні гроші. Проте за капіталами вони не дуже сумують,

а виявляють важливі якості національного характеру, задля демонстрації яких автор, на наш погляд, і створює авантюрні сюжети.

Перша група якостей входить у героїчний дискурс і асоціюється з козацькими подвигами й кодексом поведінки. Це схильність до високої дружби і взаємодопомоги, безстрашність, любов до ризику, прагнення втручатися у складні ситуації та відновлювати справедливість. Герої вступають у змагання з мафіозі, стають головним болем для місцевих наркоторговців, запросто (навіть не бажаючи) знищують заставу корумпованих прикордонників, мстяться місцевим шахраям, які обирають і дурять наївних туристів. Одночасно допомагають бідним селянам, які живуть продажем етнічних товарів. Приятелі скуповують усі рукоділля та килимки, сентиментально втираючи сльози над наївним мистецтвом, і прикрашають цими виробами європейську квартиру. Тобто увага акцентується на любові до народного, справжнього, етнічно забарвленого.

Той факт, що авантюристи завжди виживають і рятуються в незбагненний спосіб, лише посилює асоціації з козаком-характерником Мамаєм і увиразнює мотив дива, демонструючи авторський оптимізм щодо самовизначення народу.

Інша група рис пов'язана з карнавалізацією та способом доведення від протилежного. У цьому вбачається зв'язок із традиціями «Енеїди» І. Котляревського, зокрема з її оновлюючим травестійним пафосом і веселим очудненням національних рис.

У багатьох епізодах герої виступають у ролі самозванців (що прикметно для перехідного мислення), реалізують себе як карнавальні королі. Цей аспект інтерпретації посилюється акцентуацією тілесного низу, особливо сексуальної сили й подвигів (зокрема після вживання індіанських чарівних грибів або ж в епізодах звабления дружини кримінального боса, котра спокусилася бідним, але красивим і безстрашним іноземцем). До подібних карнавальних епізодів належить і знешкодження противника за допомогою проносних засобів тощо. Карнавалізація та іронія слугують притишенню героїчного пафосу й поглибленню характерів. Приміром, відчайдушний герой, який не поступився мафіозі, корумпованій системі, пережив випробування, боїться одруження і стоматолога.

Обидва страхи, хоч і описані кумедно, мають у підтексті авторські уявлення про цілісність характеру: небажання втратити свободу й самототожність. Іронія й гумор очуднюють важливі для автора ідеї. Наприклад, вірність собі у провокаційному епізоді: Болік виколупує з рота дорогі штучні зуби (що замінили втрачені в авантюрах мандрів і свого роду бойових подвигах), бо вони щось підміняють у ньому, репрезентують несправжнє. Парадоксально, але й після цього він залишається красенем.

Герої не бояться виглядати смішними, бо зберігають внутрішню силу, цілісність і ті екзистенційні, народні ментальні опори, що їх намагається увиразнити автор. Наголосимо: орієнтиром у цьому процесі стає образ містичного чарівного козака.

Отже, аналіз травелогу Артема Чапая і роману М. Кідрука доводить той факт, що авантюрна подорож у чистому вигляді відходить на маргінес, а відповідні її колізії слугують іншим цілям – національного й культурного самовизначення. Це змінює вектор творів з авантюрного на культурологічний, тобто підтверджує припущення про те, що саме цей тип травелогу (культурологічний) стає в наші часи однією з домінант, центром, який притягує і переформатовує інші традиційні форми метажанру. Широке поле культурологічної подорожі формують різні домінантні дискурси. У нашій роботі розглянуто такі: самовизначення, імагологічний, створення культурологічних метаконцепцій сучасного світу.

Так само переформатовує інші моделі метажанру друга домінанта – сучасна філософська подорож. Саме її вважаємо сильним полюсом тяжіння, а актуалізацію цієї моделі пояснюємо зміною картини світу й концепції людини в перехідну добу. Ці процеси ініціюють нові світоглядні інтерпретації, які й виливаються у форму філософської подорожі, котра має свої традиції, але й сама суттєво змінюється. Вона відображає інтенції до синтезу форм, художнє втілення субкультурної міфології, рефлексію перехідної доби й перехідного мислення. Подібні твори можна класифікувати за низкою критеріїв, та домінантою все ж залишається, на наш погляд, філософський дискурс.

Яскравим прикладом може слугувати повість-подорож молодої письменниці Ірини Богатирьової «Stop! Або Рух без зупинок». Твір показовий із низки причин.

По-перше, він репрезентує модель субкультурних подорожей, які з часів 1960-х почали свій бурхливий розвиток в американській і західноєвропейських літературах, а в 1990-ті – 2000-ні роки стали популярними і в українській та російській літературах уже з урахуванням цього досвіду (зокрема романів Джека Керуака) і національних традицій філософсько-релігійних мандрів. Показово, що сама Богатирьова своїм орієнтиром називає Керуака й буддійський дискурс.

По-друге, твір у частині опису мандрів автостопом поєднується (як і «Авантюра» та «байкерський травелог» – «Подорож із Мамайотою в пошуках України» Артема Чапая) із видозміненим авантюрним травелогом.

Зрештою, усі випробування дорогою, мандри лісами до таємничого озера (що асоціюється з міфічним Світояром і підкріплює традицію субкультурних релігійних ескейпістських мандрів, утечі від грішного світу) зумовлюють переоцінку себе й навколишніх, сприяють глибинному перетворенню героїні. Вона піднімається на вищій щабель усвідомлення себе і світу. Це відображається і в символічній зміні імені. Якщо раніше її називали «Мєлкая» (через вік, статуру, статус дитини в субкультурній «комуні»), то тепер вона сприймається як «учитель» і починає посвячувати неофітів у таємниці й магію дороги. Фактично героїня набуває статусу «просвітленого» (властивого моделям людини перехідного мислення) і «посвяченого». Саме кардинальні світоглядні метаморфози, реалізацію екзистенційного вибору вчені розцінюють як показники філософської подорожі.

Отже, у «Stop! Або Русі без зупинок» відбуваються показові метаморфози, які відображають зрушення в системі сучасної подорожі. Це перехід від авантюрного травелогу до філософської подорожі з опорою на національну традицію (міфологія релігійних мандрів утікачів, єретиків, символ Світояру, образи духів лісу, шаманки тощо). Це й увиразнення елементів молодіжної субкультурної подорожі та підпорядкування їх загальнокультурним і

філософським надзавданням формування нової художньої картини світу. Охарактеризуємо цю позицію докладніше, увиразнюючи принципові модифікації моделі.

Подорож відбиває формування і зміну багатьох молодіжних субкультур, бо їх поєднує символізація і абсолютизація шляху, а мандрівник стає культурним героєм власного міфу. «Для субкультури – це основна форма проводження часу, смислотвірна діяльність, яка визначає спосіб життя, самосвідомість, світогляд. Мета шляху не має значення – важливе безперешкодне здолання безкінечного простору, сам стан мандрівника як метафора і спосіб переживання безкінечної свободи. Досвід траси – знак посвяти, приналежності до невидимого братства» [Щепанская, 2003, 43].

Субкультурний досвід реалізується в текстах, у яких зображені мандри автостопом (традиції Дж. Керуака), байкерські шляхи (наприклад, «Подорож із Мамайотою в пошуках України» Артема Чапая), блукання «людей з рюкзаками» (субкультура бардів), молодих романтиків протестного покоління (зображення Ю. Андруховичем у «Центрально-східній ревізії» та «Дезорієнтації на місцевості» студентських подорожей 1970-х років до руїн замків, «ходінь» до місць, пов’язаних із життям знакових фігур національної культури, національного самовизначення, зосібна Ігоря Богдана Антонича).

У творі «Stop! Або Рух без зупинок» знаходимо всі риси субкультурної подорожі. Це зображення молодіжної «комуни» (комуналки-«гуртожитку», місця й кутки в ньому орендують ті, хто починає життя у великому місті й підкоряється «кодексу» людських взаємин, що виходить за межі сумісного мешкання й торкається інтерпретації світу). Це описи різних видів доріг, міфологізація дороги. Увиразнюються також різні види перехресть, долання символічних кордонів. Акцентовано на притаманному хіпі злитті з природою. Показові і світоглядні акценти, серед них – наслідуване від хіпі розуміння життя як шляху, модифікація елементів буддійської філософії, зокрема абсолютизація медитативності, самозаглиблення, байдужості до зовнішнього світу. Типовий і вибір векторів омріяного шляху. Вчені вважають, що це найчастіше Індія,

Латинська Америка, Африка [Парийчук, 2012, 64]. На Індію спочатку орієнтується героїня повісті І. Богатирьової, крім того, її друзі заробляють гроші, співаючи африканські пісні і граючи ролі чорношкірих дикунів чи шаманів. Мандри Латинською Америкою зображені в «Авантюрі» Артема Чапая і в «Навіжених в Мексиці» М. Кідрука. Тобто традиційні вектори молодіжної субкультурної подорожі означені, хоча ними маршрути не обмежуються, що теж дуже показово для творів 2000-х років. У «Авантюрі» тяжіння до екзотичних шляхів урівноважується цікавістю до свого – доріг Криму, а в «Подорожі із Мамайотою в пошуках України» зовсім затуляється рідним простором. Тут схема попереднього травелогу – «Авантюри» – проглядає крізь своє – рух незнайомою, справжньою Україною. У «Stop! Або Русі без зупинки» дороги, описані Керуаком і намріяні буддійськими медитаціями, витісняються шляхами вглиб рідної країни.

Такий просторовий зсув насправді відбиває перепрограмування субкультурної авантюрної подорожі: від субкультурного міфотворення автори переходять до національного й культурного самовизначення, екзистенційного пошуку. Тобто відчувається доцентрове тяжіння культурологічного чи філософського дискурсів, які формують актуальні нині типи літератури мандрів.

До субкультурних ознак належить і протестний пафос. У творі І. Богатирьової він увиразнюється в низці епізодів, які відкривають мандри. Це опис безблагодатної дороги в передмістя, у дім багатіїв, де молода група музикантів розважатиме господарів концертними номерами африканських пісень у костюмах чорношкірих аборигенів. Сучасні соціальні контрасти кодуються символами давно минулої епохи рабства. У цьому вбачаємо притаманну перехідному мисленню інверсію, повернення до архаїчних орієнтирів. Ці ж конотації вбирає в себе символіка дороги. Зокрема, описано безблагодатну дорогу від багатіїв у місто. Трасою зі страшною швидкістю мчать дорогі авта, їх водії не помічають промоклих і стомлених музикантів, сприймають їх як стовпчики бордюру. Взагалі дороги навколо Москви набувають складних символічних змістів, фатального кружляння (що є атрибутом інфернальної сили). Столиця порівнюється із сильним магнітом, який не випускає людей. Ці тривожні смисли

породжують асоціації з культовим текстом «Москва – Пєтушкі» Вен. Єрофеєва. Але простежується й суттєва відмінність від «поеми». Героїні під керівництвом «учителя» (що вже наближує до орієнтирів Керуака й Кастанеди) вдається вирватися із цього магнітного капкану, руху по колу. Вона здійснює свою подорож, змінюється внутрішньо й повертається до міста, уже не відчуваючи його фатальної сили.

Очевидною стає ще одна модифікація моделі молодіжної субкультурної подорожі. Традиційно вважають, що такі твори мають ескейпістський характер. На думку вчених, головний символ подібних творів – утеча, відмова від «ідеологізованого, формалізованого способу життя й поведінки, намагання створити дистанцію, втекти від дійсності в царину ідеального й бажаного. Якщо спробувати визначити єдиним словом світовідчуття, притаманне різним молодіжним субкультурам, найорганічнішим буде “втікачі”» [Ерасов, 2000, 42].

Зауважимо, що в цьому плані показова назва травелогу польської письменниці українського походження Ольги Токарчук – «Бігуни». Таке визначення стосується не лише певної субкультури – реальної секти «бігунів», які втікають від грішного світу і вважають рух єдиним способом спротиву інфернальним силам. Письменниця схильна до широких узагальнень. У своєму творі вона створює картину нестійкого світу, який обертається між двома полюсами – Тілом і Духом – і за відсутності третього балансного начала весь час збивається на манівці. Рух у такому нестабільному світі стає єдиним способом пізнання, злиття з його ритмами, підживлення енергією змін. Саме в такому річищі головна героїня характеризує себе й подібних до неї людей, вічних блукачів, що не можуть осісти, пустити коріння, відчувають себе живими лише в динаміці, змінах простору й часу (годинних поясів). «Бігуни» відображають прикметне для субкультури міфотворення, але його сенс і знаки виходять за межі субкультури, демонструючи динамічні стосунки між центром і периферією культури, притаманні перехідному періоду. Субкультура шукає ключі до розуміння нової картини світу і пропонує свої формули інтерпретації. Подібна інтенція протилежна до втечі, вона виявляє ангажованість. На наш погляд,

визначальними точками формули «Бігунів» стають: екзистенційна зібраність («я є»), діалогічність (виявляється, зокрема, у багатоголоссі твору, взаємному віддзеркаленні), слово (усі розповідають історії або записують свої враження, а розповідач і закликає творити єдиний текст про себе і світ).

Так само соціально ангажовані молодіжні субкультурні подорожі в українській і російській сучасних літературах. Герої І. Богатирьової, Артема Чапая із суспільством не поривають. Вони аналізують соціум, налаштовуються гармонізувати хаос і деформації кризових потрясінь, шукають основи національної ідентичності.

2.2. Подорож як механізм пошуку культурної ідентичності

Найбільш репрезентативним типом травелогу в літературі кінця XX – початку XXI століття вважаємо культурологічну подорож. Її розвитку сприяла культурна криза кінця перехідної епохи. Масштабність явища породила широкий спектр інтерпретацій, що й зумовив своєрідність форми: від перегляду авторитетних орієнтирів до пошуку нової національної й культурної ідентичності, зосередженості на проблемі «свого» і «чужого», на образі Іншого, на можливостях діалогу, на зображенні культурного шоку, невідповідностей ментальних кодів, традицій та на існуванні спільного поля змістів.

Якщо знайдення нових земель (як це було в епоху великих географічних відкриттів) уже стало неможливим, то очевидною стала зміна картини світу в цілому, наріжним виявилося формування нового бачення специфіки культур, їх динаміки, позитивного досвіду в контексті викликів і потрясінь перехідної епохи. Це й підштовхнуло інтерес до травелогу.

Певною мірою розвитку саме цього типу подорожі сприяло усталення культури туризму. Цей феномен у художньому плані яскраво і критично проаналізовано в романах французького письменника Мішеля Уельбека «Платформа», у творах письменника, який народився у Тбілісі, а живе у ФРН, Михайла Гіголашвілі («Червоний озноб Тінгітани. Записки про Марокко», у

ліричному плані – у численних дорожніх нотатках П. Вайля, а у філософському річищі – у дослідженні Зигмунта Баумана «Від паломника до туриста» [Бауман, 1995]. Саме символами травелогу дослідник кодує епохальні зміни картини світу: рух від багатовікових духовних орієнтирів і спрямованих у майбутнє проектів модерну («паломництво») до розмитої ідентичності постмодерну («туризм»). Нова картина світу характеризується фрагментарністю часу і простору, дискретністю, амбівалентністю, заміною етичної оцінки естетичною, культом насолоди й теперішності. Так, за дотепним твердженням З. Баумана, світ перетворився на сховище потенційно цікавих об'єктів, і все залежить від зусиль і винахідливості шукача вартісних місць, натомість від самих об'єктів майже нічого не залежить [Бауман, 1995, 9].

Сучасна культурологічна подорож багато в чому дискутує з такими теоретичними настановами. Особливо це помітно в тих національних літературах, що пасіонарно відреагували на глобальні геополітичні зміни, зокрема в українській, польській, російській. Рефлектуючи якісний історичний перелом, твори увиразнюють проблему культурної ідентичності, виходять за межі постмодерних уявлень, осмислюють перехідний стан культури. Література подорожей стає художнім зондом у пошуку орієнтирів (традиційних і нових) пост-постмодерної картини світу.

Анджей Стасюк – яскрава постать молодої сучасної польської літератури, письменник, твори якого визнали й переклали в Європі, тепло зустріли читачі Німеччини, Великобританії, Франції, Голландії, Угорщини, України, Росії, Фінляндії. Митець заслужено має репутацію новатора, який яскраво реалізував свої сили в багатьох жанрах – оповідання, роман, драма, лірика. Показове для перехідного культурного сьогодення його тяжіння до помежових жанрів, у царині яких найінтенсивніше здійснюється художній експеримент, відбувається перегляд традиційного багажу й пошук шляхів оновлення: це есе (збірка «Картонний літак»), автобіографія, метапроза («Як я став письменником»). «Корабельний щоденник» продовжує цей вектор, демонструючи нові можливості і так не

канонічного жанру подорожніх записів, і реалізує актуальну сучасну стратегію жанрового синтезу.

Визначимо вектори художнього пошуку А. Стасюка, які дали змогу втілити складну авторську концепцію сучасних культурних перетворень, що відбивають перспективні модифікації метажанру подорожі як найадекватнішої форми відображення зміни картини світу, перехідного мислення.

Назва твору – «Корабельний щоденник» – символічна й доволі провокаційна, адже письменник не мандрує морем з метою відкриття нових земель. Автор у часи культурної кризи, глобальних історичних змін і перегляду старих авторитетів шукає «свою Європу» й намагається описати ментальний феномен «Центральної Європи», який існує в його уяві й реальність, утіленість якого ще треба довести. Подорож набуває культурологічного, екзистенційного спрямування, активізує національне, особистісне самовизначення.

«Корабельний щоденник» – надзвичайно суб'єктивні нотатки: мандри відбуваються не тільки в реальності, а й в уяві, фантазіях, медитації над мапами, під час милування старими фотографіями, що зберігають образи культурного й географічного минулого, реалізуються в культурологічних прозріннях генія місця, які дарує спостереження пейзажів.

Намагання означити майже невиразне, ментальне зумовлює послідовну символізацію, накидання семантичної мережі на складну, невловиму реальність «Центральної Європи» (звідси образи вертикалі, горизонталі, сітки мапи, сітківки ока). Корабель у системі символів постає домінантним знаком. Він вбирає семантику мандрів у цілому і традиційні метафізичні смисли переміщення між світами, руху на вищі щаблі існування душі ([Семенов], [Тресиддер]). Цей символ репрезентує й перехідне художнє мислення, активізується у творах саме зламних періодів ([Мережинская], [Хренов]). Корабель стає центром у знаковій системі авторського міфу А. Стасюка, відкриває і закриває твір. Символ відбиває інтенцію до найширших узагальнень. Він у синтезі з іншими знаками втілює авторське уявлення про «Центральну Європу» як принципово пограничне ментальне явище

й видає письменницьку налаштованість на пошук параметрів феномену й відповідної художньої мови його опису, втілення.

«От що значить бути центрально-європейцем – жити між Сходом, який не існував ніколи, і заходом, який існував аж занадто. От що значить жити “всередині”, якщо ця середина є, правду кажучи, єдиною реальною твердю. Хіба що ця твердь не є сталою. Нагадує швидше острів, може навіть плавучий. Та навіть і корабель, закинутий на волю течій та вітрів Схід – Захід і навпаки» [Стасюк, 2001, 63]. «Морська подорож» на такому «кораблі» спонукає до постійної напруги, роздумів про теперішнє й майбутнє, такі роздуми прирівнюються саме до мандрів, до відкриття нових земель, налаштовують на перспективу: «<…> думати тільки про теперішнє й майбутнє, тому що минуле дає нам лише раціональних застережень на зразок “ліпше було дома сидіти”» [Стасюк, 2001, 63].

Вибір саме такої мети подорожі – знайдення нових спільних культурних координат – стає відповіддю письменника на радикальні історичні й культурні зміни кінця XX – початку XXI століття, його версією співвідношення глобалізації і своєрідності культур, авторською надією на пасіонарність культурного феномену «Центральної Європи», існування якого він вважає проблемою й намагається довести. Отже, головна інтенція твору – культурологічна, що й відбивається в метагеографічній концепції, індивідуальному міфі (які мають бути досліджені окремо).

Така мета визначає і специфічну форму, що суттєво розширює межі подорожі, відкриває нові перспективи й тяжіє до жанрового синтезу. Розгляньмо параметри цього художнього експерименту.

У складному синтезі ознак різних форм безсумнівною домінантою стає код дорожніх нотаток. Зображено конкретні мандри, хоча їх маршрути специфічні: автор віддає перевагу подорожі не у столиці (Варшаву, Берлін, Париж, Лондон), хоч і вони описані, а в провінцію, маленькі містечка й села, що зберігають сталість, традицію, сам дух «центральноєвропейськості», об’єднані «центральноєвропейськими вітрами». Сюжет подорожі домінує, притягує та

пов’язує колізії спогадів, авторефлексії метапрози, притаманного есе зображення динаміки думки.

На передній план виступають типові для подорожі локуси: шосе з переліком і описом міст і селищ, вокзали, придорожні магазинчики, поїзди тощо. Акцентуються кордони (державні, географічні, природні, наприклад, гори), прикордонні станції, переїзди, перехрестя. Одночасно автор фіксує подолання цих кордонів у вимірах часу, простору, метафізики (глобальне «Ніщо»), природних стихій, які отримують міфологічний статус (усепроникна вода, сніги, холод зими, круговерть річок тощо). Добір саме таких локусів увиразнює перехідне художнє мислення письменника, а спосіб змалювання – властиву подорожі суб’єктивність, стратегію прозріння, намагання інтуїтивно осягнути ауру місця. Наприклад, прикордонний переїзд через Конечну «вражає своїм занепадом, відчуттям зникнення, кінця землі, неначе “ландшафт прагне до самоочищення”, а країна “кінчається завмиранням” перед не географічною, а метафізичною межею між світами, все “задавлене громом низького неба й повітря нізвідки”» [Стасюк, 2001, 27].

Показова й символіка подорожі. Центральне місце посідає символ «мапа». Вона стає предметом медитації, надихає на реальні й віртуальні маршрути, породжує парадокси думки й фантазій, зрештою, сприймається як естетичний об’єкт і містичний предмет, який віщує про розквіт чи занепад і зникнення зображених держав. Символіка подорожі використовується і в авторефлексії, у самовизначеннях оповідача. Приміром, він уявляє себе листом у пляшці, що мандрує морем, і це послання можуть прочитати інші, серед яких є й покійні письменники (наприклад, Ісаак Бабель, що міг би в теплих водах моря біля Одеси виловити цей образ чи текст). Отже, власні записки в підтексті характеризуються як послання у вічність, що суголосно з модерним високим статусом митця.

Наведений приклад – одне з багатьох свідчень застосування в «Корабельному щоденнику» принципів метапрози та їх органічного поєднання з подорожжю. Доволі часто змалювання ландшафтів і подорожні спостереження замінюються оповіддю про те, як виникає ця оповідь, активізується рефлексія

власної манери, зокрема фрагментарності, асоціативності, чекання культурологічного саторі («<…> подорож, як і оповідь, не розвивається лінеарно, а розгортається в пошуку єдиного слова чи речення, що відразу вчинило б зайвим як продовження, так і все, що вже написане» [Стасюк, 2001, 29]). Дорога мислиться як текст («Ми їхали шістдесят на годину світом, створеним для потреб тексту» [Стасюк, 2001, 35]). Виникають парадоксальні зв'язки між творчим процесом і мандрами, їх інтенціями та результатом, увиразнюється спільний знаменник – це слово, називання, означення. «Писання є перелічуванням назв. Те саме з подорожжю, коли намистини географії нанизуються на нитку життя. Ні з прочитаних книжок, ані з відбутих подорожей ми не повертаємося набагато мудрішими. Кордони, як розділи, країни, як літературні жанри, епіка трас, лірика відпочинків, чорнота асфальту вночі у світлі фар викликають у пам'яті монотонну і гіпнотичну лінію друку, що перетинає дійсність, ведучи нас прямо до уявної мети. У кінці книжки немає нічого, а кожна пристойна подорож завжди нагадує мені більш чи менш заплутану петлю» [Стасюк, 2001, 28-29].

Власна іронічна самоідентифікація оповідача відбувається також із залученням літературних образів «мандрівників». Так, опинившись на глибокому маргінесі «Центральної Європи», оповідач відчуває себе героєм латиноамериканських романів і кінофільмів, що натрапив на глухі місця, де час зупинився й дорога стає вічною. «У Михайлівцях Б. сказала: "Тут наче в Мексиці" <…> а я подумав <…> якби мені судилося вибрати місце для втечі та смерті як – наприклад – Консулові або як Амброзові Бірсові, Старому Гринго, – то я приїхав би саме сюди, щоб мандрувати в нескінченність <…>. Так, Європо, моя утопіє й моє безсмертя» [Стасюк, 2001, 36]. За інший орієнтир самоідентифікації обрано комічного «мандрівника» й оповідача, породженого культурою саме «Центральної Європи», – це бравий солдат Швейк. «Від'їжджаю і згодом повертаюся завжди через Конечку, і це справжній nomen omen. Описую кола, петляю і збиваюся зі шляху, ніби Швейк у дорозі до Чеських Будейовиць, і так само, як він, що не міг триматися прямої, не можу прямувати лінеарною стежкою нормально розказаної історії. Усе мене заносить, усе щось затримує мій

погляд, усе мучить якась оманлива візія, що в ній картографічна сітка бездоганно перекривається із сітчаткою ока» [Стасюк, 2001, 66]. Такі уподібнення, самоіронія виказують постмодерне мислення письменника, у межах якого статус митця карнавально перевертається від «короля» до «блазня» [Кавеки]. У тих же випадках, коли самовизначення серйозне, вони поєднують метадискурс із авторською філософією подорожі як екзистенційного вчинку і ще не проясненого універсального закону культурної динаміки. Міркуючи над своїми історіями та реакцією на них подорожніх співрозмовників (тут це американські туристи), оповідач визнає таємний автобіографізм власних текстів і заглиблюється у проблему вічної опозиції кочівлі, мандрування і осілості, знаходить у них екзистенційні орієнтири. На певних етапах внутрішнього зростання приваблюють то зміни, мандри, рух, то, навпаки, сталість, прикріпленість до місця і традиції. «<…> Правду кажучи, герой це я сам, і маю вже досить змін, то ж хотів, аби світ урешті вгомонився, аби перестав крутити сальта, що мене приваблює власне нерухомість, бо всі людські дії все більше втрачають на вазі, оскільки було їх забагато й були вони переважно хибні» [Стасюк, 2001, 49].

Переплетіння метадискурсу й подорожі вбачаємо й у своєрідному перекодуванні: дорожні враження означені літературознавчими категоріями, типова, зокрема, рефлексія стилю. У такому річищі, приміром, пояснюється намагання тиранів «покращити» мапу, перекроївши кордони: «<…> смаки тиранів <…> нагадують переношений неокласицизм <…>» [Стасюк, 2001, 14]. У враженнях від Варшави домінує деякий сумнів і розчарування: у відбудові міста після тотальної руйнації оповідач убачає «романтичний жест» [Стасюк, 2001, 45], але естетично невдалий. Він вибачається за власний постмодернізм, та все ж саме в його знаковій системі зображує Берлін, який нагадує оповідачеві «Бентамівський Паноптикум (в інтерпретації Мішеля Фуко, звісна річ) <…>» [Стасюк, 2001, 44]. Зрештою, характеристику отримує і власна манера зображення подорожі (негероїчних її причин, дорожньої нудьги, повторюваності, одноманітності краєвидів тощо): «<…> це всього лише реалізм, що захищає нас від тваринних падінь і янгольських злетів» [Стасюк, 2001, 15]. Таким чином,

синтез подорожі й метадискурсу стає органічним і розкриває нові можливості інтерпретації динамічної картини світу і процесу її художньої рецепції.

Суттєвим вектором оновлення стає також поглиблення філософської проблематики, що зумовило звернення до форми есе, її поєднання з дорожніми нотатками. У багатьох випадках враження від конкретної мандрівки стають лише приводом для широких узагальнень і формування власної філософії подорожі. Тоді увага перемикається із сюжету мандрів на сюжет розвитку думки, конфлікт світоглядних позицій, парадокси, посилюється діалог із читачем у формі гри, провокацій. Окреслимо основні позиції авторської філософії подорожі.

Початковий імпульс мандрів – метафізичне тяжіння до оновлення, зміни картини світу. Подорож у такому ракурсі характеризується як філософський учинок. Головне випробування подорожі інтерпретується парадоксально – не як несподівані небезпеки, а як боротьба з нудьгою повторів старої картини світу – чи то безмежного простору «Сходу», чи перенасиченості й одноманітності «Заходу». «У першому випадку нас переміг простір, у другому з нами впорався час» [Стасюк, 2001, 15]. Саме тому мандрівника має приваблювати незвідане, а не старі стежки. Невідомі землі вже не будуть географічними, тому що світ досліджено, відкрито, тож подорожній назавжди приречений потрапляти в чужий слід, але вони можуть бути ментальними, культурними, і тут криється обґрунтування цікавості до феномену «Центральної Європи». «<…> Мене не ваблять ані далекі, ані старі країни. Моя свідомість у них починає дрімати, позаяк виходить на готове. У моїй Європі триває дивний симбіоз занепаду й зростання і ніколи не знати, що застанеш, невідомо, яка з тенденцій переважить у пейзажах, перш ніж усе накриє своїм олійстим лаком Ніщо» [Стасюк, 2001, 64]. Оскільки предметом художнього дослідження слугує культурний феномен, для його характеристики, висвітлення обрано інші тексти, які очуднюють авторську філософію подорожі й міф про «свою Європу». Це, наприклад, дорожні нотатки старих часів (записи Ібрагіма ібн-Якуба 963-го року), картини («Мисливці на снігу» Пітера Брейгеля старшого). За фантазією оповідача, мандрівник утікав з

відображеного на картині «освоєного» світу, в якому вже все «зроблено», «упорядковано», і шукав нових можливостей.

Подорож інтерпретовано і як внутрішню екзистенційну подію, що може висвітлити особистісну своєрідність людини, скерувати її свідомість, співвіднесеність із картиною світу, культурними орієнтирами. Ця думка оформлена в парадоксальні афоризми. «Щоб кудись поїхати, треба звідкись вирушити. Не варто себе дурити – подорож є завжди втечею і діє, мов наркотик. Як одне trip, Амфетамін простору <…>. Скажи мені, що ти покинув, і я скажу, хто ти. Усе разом нагадує якусь ментальну версію Архімедового закону: перевірити, як поводиться твоя свідомість, занурювана в різні простори. Або інакше: пізнати, де найширше розгружується твоя душа – себто де вона переживає найбільшу пустку» [Стасюк, 2001, 46].

Автор використовує відповідний код: оперує філософськими категоріями «час», «простір», «Ніщо», «душа» й екзистенційними «пустка», «пустота», «перехід», «втеча». Крім того, філософія подорожі зазнає міфологізації.

Увиразнюються опозиції вічних «кочівництва» / «осілості», «бездомності» / «прикріпленості до місця», пізнання світу через рух і осягнення дійсності завдяки спостеріганню, бездіяльній зосередженості. Ці опозиції закріплені в контрастній системі образів. Ідею вічного руху, кочівництва втілюють образи циган. У їх мандрах, способі життя, цілковитій незалежності від культурних локусів автор убачає дію якогось нерозгаданого метафізичного закону, знак, що його провидіння подає звичайним людям. Цигани стають постійним мотивом твору, очуднюються, інтерпретуються як «нереальні прибульці, які з’являються, аби глянути на інше життя, от тільки воно виявилося нецікавим» [Стасюк, 2001, 21]. «Вони всюди, адже їх розсіяно світом для того, аби нагадувати нам про випадковість нашого існування або про не прояснений стан речей, згідно з яким нас розміщено тут і отам. Вони моменто тимчасовості» [Стасюк, 2001, 55].

Автор створює образи, контрастні до вічних мандрівників, вони утілюють інший полюс міфологізованої картини світу – сталість, консерватизм, зовнішню нерухомість, що асоціюється з буддійським спокоєм та зосередженістю.

Варіантом утілення цих ідей стають вічні нерухомі старі жінки, котрі сидять біля ґанків, на лавах, у кафе і спостерігають за світом, «пробивають» поглядом сутність автора-мандрівника, який сприймається як «прибулець». Старі жінки наділені «відстороненою споглядальністю» [Стасюк, 2001, 27] і неосяжною мудрістю, вони сприймають зовнішній світ як фікцію: «<…> Їхні погляди проникали крізь вітрину кнайпи <…> не зупинялися ніде, але це "ніде" простиралося усюди і знищувало весь світ. Цей світ безумовно фікція, інакше хто б його так довго терпів» [Стасюк, 2001, 26].

Інший обраний варіант ідеї осілості – це прагматичні люди, прикріплені до місця, ті, хто всю картину світу зводить до оселі та прилеглих місць, а інші землі традиційно сприймає як небезпечну периферію. До таких, як дає зрозуміти автор, належить переважна більшість, і подібне світосприйняття вкорінене і традиційне, особливо в невеличких селищах «Центральної Європи». Мандри в цьому контексті вважаються легковажністю і гріхом, «ніхто не виходить без мети й тому блукачів тут завжди зневажали або мали за божевільних» [Стасюк, 2001, 33].

Фактично ставлення до мандрів стає критерієм визначення старого космосу, який може бути новим. А філософія подорожі демонструє тісний зв'язок з історіософією, уявленням про долю «Центральної Європи» як про періодичний рух, втрату домівок, переселення, зумовлені історичними викликами й суцільною непевністю життя. «Тут триває старий час, в якому люди не вирушали в дорогу без причини <…> бо виклик у дорогу ніколи не обіцяв нічого доброго <…>. Тому Центральна Європа ніколи не породила великих мандрівників» [Стасюк, 2001, 30].

Думка автора переходить з історіософського в екзистенційний план: зовнішню нерухомість, несхильність до мандрів він проголошує передумовою внутрішнього руху, відображенням «бездомності у внутрішньому, ментальному сенсі» [Стасюк, 2001, 30], поштовхом для подорожей в уяві. Отже, сталість і динаміка, осілість і бездомність виявляються не лише контрастами, а й тими началами, що взаємно перетікають, а сам твір – демонстрацією вдалого поєднання зовнішнього і внутрішнього планів руху як буття. Парадоксальним чином саме

мандри проголошуються першопричиною і стимулом рефлексії та філософствування в цілому («Зрештою, історія думки по-справжньому почалася тоді, як нормани вирішили осісти <…>. Сталість у місці проживання виявилася передумовою для несталої, динамічної рефлексії, а усвідомлення часу, його примхливості і плинності було одним із перших відкриттів» [Стасюк, 2001, 42]). У філософії подорожі, міфі про мандри актуалізовані і взаємопов'язані простір, час, нерухомість, динаміка, концепти дому і дороги. У власному самовизначенні оповідача також стикаються і взаємно переходять контрастні начала: з одного боку, орієнтир «циган» як той, хто живе в чистому просторі й часі, а з другого – дещо втомлений безкінечними «сальтами» історії спостерігач, котрий мандрує в уяві, медитує над картою чи краєвидом і чекає на миттєве прозріння.

Твір має складну жанрову природу, поєднує риси дорожніх нотаток, есе, автобіографії, метапрози. Домінують особливості подорожі, інтерпретовані і змінені в культурологічному (пошук ідентичності) і філософському річищі (філософія мандрів). Традиційна для подорожі типологія образів (паломник, турист) доповнена новими орієнтирами: вічні кочівники, вічні осілі, філософи-спостерігачі, мандрівники в уяві. Власну інтерпретацію в метадискурсі автор формує на поєднанні цих орієнтирів із літературними зразками, здійснює самовизначення в іронічному модусі, сам твір визначає, керуючись кодом подорожі й модерним високим уявленням про статус митця, як послання у пляшці, що мандрує морем.

За традиціями есе демонструється сюжет думки і поглиблюється філософський дискурс твору. Формується контраст між зовнішньою осілістю і внутрішньої екзистенційною динамікою, між рецептивною невизначеністю «Центральної Європи» і її внутрішньою пасіонарністю, цілісністю.

Автор розглядає подорож як універсальний інструмент пошуку: відкриття та обґрунтування нової картини світу, знайдення культурної ідентичності, особистісної екзистенції, манери зображення й художньої мови, адекватної сучасним викликам.

Твір синтезує постмодерні й модерні настанови. Зокрема, іронію, самоіронію, травестію, фрагментарність, дублікацію, гру, діалогізм, реконструкцію (старих міфів про Європу), притаманні постмодерну, поєднано з модерністськими інтенціями до пошуку цілісності, відбудови культурного міфу (про Центральну Європу), суб'єктивністю, поновленням високого статусу митця-деміурга.

Письменник націлений на експеримент, демонстрацію нових можливостей подорожі. Ця інтенція породила низку стратегій утілення авторської концепції, створення індивідуального міфу про Центральну Європу, авторефлексії, тобто відобразила пошук адекватної манери, яка б відповідала складності предмета художнього дослідження. Порівняно з доволі простими настановами традиційних дорожніх записів художній арсенал «Корабельного щоденника» суттєво ускладнений.

Художні стратегії твору можна умовно розділити на три групи.

Перша об'єднує ті, що розвивають традиційні настанови подорожі, але часто доводять їх до крайніх якісних змін. Друга група репрезентує інновації, пов'язані з рефлексією модерного й постмодерного світобачення. Третя демонструє авторський варіант загальних особливостей перехідного художнього мислення, притаманного культурі кінця XX – початку XXI століття.

Спробуємо охарактеризувати своєрідність, природу й синтез художніх стратегій, що сприяють оновленню подорожі, виявити зсуви на осі традиція / новаторство, встановити вектори пошуку митця.

У ряду традиційних стратегій подорожі особливе місце посідає суб'єктивність, пов'язана з викладенням власних вражень від мандрів і чужих земель, побудовою оповіді від першої особи, яка асоціюється з біографічним автором. У «Корабельному щоденнику» суб'єктивність подорожі суттєво посилюється внаслідок жанрового синтезу: зображенню притаманного есе сюжету думки, автобіографічних фрагментів, медитативних ліричних відступів і авторефлексії метапрози. У творі суб'єктивність поглиблюється, декларується і стає об'єктом окремої авторської уваги. Такий зсув, на наш погляд, зумовлений

складністю предмета художнього дослідження і метою «Корабельного щоденника». Оскільки рефлексії піддається культурний феномен Центральної Європи, а себе автор вважає носієм цієї ментальності, то й усі власні враження від уявних і реальних подорожей, настрої, прозріння набувають статусу доказу існування феномену «своєї Європи» й визнаються його характеристиками. Саме тому декларується, що географія «не настільки важлива, як уява» [Стасюк, 2001, 7]. Центром мапи (а фактично світу, «своєї Європи») обрано точку, в якій перебуває оповідач зараз (дім у Воловці), а іншою координатою – місце народження (Варшава). Коло, яке утворюють зафіксовані ніжками циркуля орієнтири, окреслює ментальний культурний феномен. Обриси «своєї Центральної Європи», зафіксовані так суб'єктивно й довільно, водночас реальні, на думку оповідача, репрезентативні, як і він сам, більш того, містично позначені, що відкриває намір створення авторського міфу. «Лінія тягнеться приблизно через Брест, Рівне, Чернівці, Клуж-Напоку, Арад, Серед, Будапешт, Жиліну, Катовице, Ченстохову й закінчується там, де починається, тобто у Варшаві. Всередині маємо шматок Білорусі, досить багато України, пристойні й цілком порівнювані території Румунії та Угорщини, майже всю Словаччину і трохи Чехії. Немає Німеччини, немає Росії – беру це до уваги з деяким здивуванням, але й з легкою атавістичною полегкістю» [Стасюк, 2001, 7-8]. Глибоко суб'єктивні враження, з одного боку, міфологізують, а з другого – наче документують ментальний культурний феномен.

Традиційна настанова подорожі – документальність. У «Корабельному щоденнику» вона переглянута: відбувається постійне балансування між фактом і домислом, фантазіями, міфом, між зображенням реального (географічного) і символічного світів. Цю стратегію також зумовлює предмет дослідження (ментальна Центральна Європа) і перехідне художнє мислення, особливо акцентуація пограничності, помежів'я між Сходом і Заходом. «Сторони світу, як стихії, є чимось із пограниччя символів, алегорій та реальної конкретики» [Стасюк, 2001, 63].

Названі дві стратегії тісно пов'язані з іншою – пошуком високого ракурсу осягнення проблеми, вибором такого кута зору, який би дав змогу піднятися над конкретикою (маршрутами, дорожніми враженнями, випробуваннями, зображенням певних місць) і дійти найширших узагальнень – аналітичних, міфологічних або ж відверто провокаційних, покликаних активізувати читача («Коли я дивлюсь на це з гори <…>» [Стасюк, 2001, 19]). Сам оповідач це називає «макровиміром». Така стратегія також традиційна (наприклад, міркування про національну ментальність у творі Ф. Достоєвського «Зимові нариси про літні враження»), але в дорожніх нотатках абстрагування обмежене. У «Корабельному щоденнику» здійснено помітний зсув у бік символічного, знаходження метамови опису, що може бути зумовлене посиленням філософського дискурсу й тяжінням до міфологізації, а також усвідомленим провокаційним характером твору, що порушує жанрові настанови й активізує читача до діалогу. Найчастіше такий погляд «з гори» забезпечують: медитація над мапою, переживання на пустирях і дорогах зниклих селищ, на запустілих кладовищах, інтерпретація холоду, темряви, зими як глобальних стихій, що поєднують різні локуси. Автор мислить найширшими категоріями – «географія», «метеорологія» (вона має перевагу над географією, бо не знає кордонів), «історія» («вітер історії» проходить крізь авторську уяву), «біологія» (що теж «перемагає» географію, але поступається каменю руїн), «картографія» (вічна людська пристрасть), «Ніщо», «час», «простір». Усе це – вияв інтенції до укладання власної метаконцепції, до створення міфу про «свою Європу». Таке припущення підкріплює поява у творі метагеографічних образів. Це узагальнена рівнина й ментальність її мешканців, універсальні гори і світобачення тих, хто населяє таку місцевість. Увиразнюються й насичуються новим змістом концепти «горизонталь» і «вертикаль». Горизонталь плаского краєвиду, за провокаційною думкою оповідача, концентрує негатив, інтенцію до зникнення, підштовхує до завоювань і руйнації міст, селищ, будинків, усього того, що затуляє ідеальну лінію горизонту («Цілком можливо, що орди степових наїзників зі сходу нищили й палили міста і села тільки тому, що вони обмежували їх перспективу» [Стасюк, 2001, 10]). Вертикаль має семантику

сакрального, небесного й одночасно – охорони і прихистку, яких прагне людина. Такі смисли поєднують абстрактні гори в цілому й конкретні Карпати зокрема. Саме «дитячим», за визначенням оповідача, намаганням знайти захист і схованку пояснюється вибір місця для власного дому в горах. Гори мисляться і в містичному плані як янголи-охоронці, тому їх наявність на мапі уявної «своєї Європи» й реальних країн сприймається за добрий знак, гарантований заслін від темних сил. «<…> Карпати нагадують стіну, а може навіть безпечний закут, в якому ми можемо сховатися, не тратячи при цьому з ока того, що діється попереду» [Стасюк, 2001, 11]. Отже, інтенція до найширших узагальнень відбивається у створенні метамови опису подорожі, у постійному переході конкретного матеріалу в план абстракцій, у підвищеній символізації.

Такі настанови резонують з іншою стратегією – прагненням не до аналітики (що властиво подорожі й філософському есе), а до прозріння. Саме це – миттєве розуміння сутності локусу, часто невимовної, – мають зумовити медитації над мапою, давнім атласом, старими фотографіями, розглядання деталей місцевості, осмислення самої подорожі й себе в образі мандрівника. Ця стратегія піддається іронічній рефлексії, але не заперечується, а підтверджується: «Дурнувато витріщаюся в темряву і маю надію, ніби щось мені відкриється, якесь історіософське або геополітичне саторі» [Стасюк, 2001, 54].

Інша традиційна стратегія – фрагментарність викладу – отримала в «Корабельному щоденнику» розвиток і посутню модифікацію. Якщо у класичних дорожніх нотатках фрагментарність пов’язана зі зміною вражень, локусів і щоденниковою невимушеністю форми, то у творі А. Стасюка її породили інші причини. Серед них – складність самого предмета рецепції, неможливість описати його аналітично, у лінеарному русі думки. Автор ніби постійно збирає загальну картину світу із частинок, дрібниць, знову їх розсипає й намагається поєднати осколки в гармонійну цілісність, увиразнюючи контраст цілісності / розпорошеності. «Так, з цього складається моя Європа. З деталей, дрібниць, з миттєвих подій, схожих на кіноетюди, з миготливих уривків, що тріпочуть у моїй голові <…>, а крізь цю завісу епізодів просвічує пейзаж і просвічує мапа»

[Стасюк, 2001, 48]. Відбувається й посутній зсув, зумовлений посиленням метадискурсу. Оповідач інтерпретує фрагментарність як загальну особливість творчої уяви. Так, молодий герой у часи, коли Захід був закритим для подорожей, сам склав у своїй уяві «колаж», «вітраж» чарівної забороненої землі. У «подорожі» своєї уяви «ми були полишені виключно на себе самих. З окрушин, з уривків, відтінків, підозрінь, перекручень та пересудів ми будували держави й міста, ніби з частинок “лего”» [Стасюк, 2001, 61]. За провокаційним судженням оповідача, ця вигадана картина виявилася навіть привабливішою, ніж реальність. У метадискурсі автор звертається до принципу відкритого прийому, демонструє, як саме рухається думка, збирається із частинок «вітраж» ментальної цілісності. Фрагментарність інтерпретується як єдино можлива і найефективніша стратегія осягнення надскладного феномену, визрівання філософського «саторі», діалектичного процесу виникнення цілісності із часток, порядку з хаосу. Показове в цьому плані проведення паралелей між уривчастим читанням чужих книжок і написанням власних подорожніх нарисів, паралелей між художнім текстом і дорогою. «Читаю по сторінці, по півтори, відкладаю, беру наступну книжку, тому що література так само наслідує історію, як і географію, і в цьому випадку мусить складатися з фрагментів, з окрушин, з поглядів крізь автомобільні вікна, бо тут, у нас, неможливо зліпити будь-яку довгу змістовну оповідь, що не була б нуднішою і менш імовірною від решти світу й життя» [Стасюк, 2001, 40]. Таким чином, фрагментарність власного твору, особливості творчої манери письменник інтерпретує як вияв загальних законів художнього мислення.

Стратегія відкритого прийому взагалі орієнтована на обговорення власної манери, форми твору, пошуку способів утілення думки. Такий художній зсув розширює кордони подорожі і провокує роздуми над тим, що собою становить ця форма, де знаходиться межа художнього експерименту. Оповідач входить у роль наївного письменника, який намагається написати дорожній щоденник, але не знає, як це зробити, оскільки і література, і світ («географія») суттєво змінилися, тому він обговорює цю проблему із читачем. «Я не зовсім певен, до чого ці по суті досить банальні констатації, ці силувані шукання не таких вже й очевидних

уподібнень, ця хистка конструкція з географії, передчуттів та неповноцінного дискурсу. До чого це? Постмодерністська (вибачте, будь ласка) свобода вибору поєднана з модерністським прагненням меж» [Стасюк, 2001, 45-46]. Утверджується постмодерний дискурс непевності, сумнівів, автоіронії. Оповідач, за його словами, «загопувався», «перебільшив», він виглядає смішно у своїх філософствуваннях. Але таке очуднення, самоіронія викликають симпатію читача й формують принципово новий образ оповідача в подорожі, який виходить за межі традиційної типології.

Друга група стратегій співвідноситься зі стильовими настановами – модернізму й постмодернізму. Яскравим прикладом може слугувати постмодерна дублікація – повтори, кружляння. Вона супере-чить традиційній лінеарності подорожі. Якщо в постмодерному художньому мисленні дублікація ілюструє ризоматичність картини світу, її пласкість, то в «Корабельному щоденнику» (із притаманним йому поновленням вертикалі, доцентровості думки) акцентовано зовсім на іншому. Повернення, кружляння, повтори демонструють важкість осягнення досліджуваного феномену. Кожне чергове коло в пошуках «своєї Європи» обростає новим змістом. Кружляння старими маршрутами підштовхують до прозріння. Кола мандрів набувають магічного статусу, наче оповідач виконує обряд, що має відкрити таємниці географії. Кружляння маршруту, кола на малюнках мапи розкривають міфологічні підтексти. Зрештою, рух і повернення стають характеристиками перехідного стану культури, коли важливий сам пошук нового. Оповідач розмірковує: «<…> якщо вже опинився в часах, коли існування пізнається за рухом, зміною місця, за кінетикою, за тим, що вирушаючи з А ми аж ніяк не мусимо досягнути Б – ми взагалі нічого не мусимо досягати, вистачає самого лише описування кругів» [Стасюк, 2001, 67].

Постмодерне мислення репрезентує і стратегія провокацій, яка заохочує читача до інтелектуальної гри й діалогу. Ця настанова нова. На відміну від традиційної подорожі, в який оповідач має викликати довіру читача, у «Корабельному щоденнику» оповідач – фігура складна, іронічна, автоіронічна, налаштована на змагання із читачем, на доволі складну гру. Хоч він і декларує,

що не задає співрозмовникам провокаційних запитань, однак робить це, і вони стосуються фундаментальних проблем (наприклад, культурних меж Європи у просторі й часі, зникнення й повернення «європейськості» тощо). Оповідач удається до провокаційного травестування критеріїв визнання «європейськості», що має викликати бурхливу реакцію читача. Наприклад, визнанням проголошено написання польською мовою інструкцій на європейських упаковках різної побутової хімії. Травестується ідея визнання, великодній архетип (відродження), тобто оповідач удається до святотатства. «Зубні пасти, дезодоранти, порошки й рідини для відмивання і чищення, і звідусіль було проголошене моє центрально-європейське воскресіння. Це було наче визнанням незалежності і встановленням дипломатичних стосунків» [Стасюк, 2001, 40].

Подібні святотатства, юродства, провокації репрезентують перехідне художнє мислення, налаштованість на перегляд і деконструкцію застарілого, на доказ нової концепції від протилежного. Водночас подібні стратегії притаманні слов'янським версіям постмодернізму, зокрема російській, українській (у якій особливо акцентовано на карнавалізації культурних феноменів) ([Мережинская, 2007], [Гундорова, 2005]). Саме в такому річищі оповідач одночасно створює новий міф і дратує, дражнить читача. Так, милуючись майже ідеально округлою формою Польщі на мапі, він скептично оцінює обриси інших держав, убачаючи містичний зв'язок малюнка з історичною долею й можливими перспективами. «Про Англію краще не згадувати. Колиска новочасної Європейської цивілізації – Франція – схожа на зірвану й покинуту сорочку. Італія зі своїм якнайвищою мірою неповажним кшталтом потрапляє у трагічну суперечність сама з собою як підмурівком Європи. Австрійський пиріг можемо поминути хоч би й тому, аби заощадити йому страждань і спогадів про те, чим він був колись. З подібних міркувань обійдемо й Угорщину. Таким чином, на полі бою залишається лише Румунія. Тільки вона може мірятися з нами в цьому двобої краси та гармонії» [Стасюк, 2001, 13]. Серйозну проблему (історичної долі, замислу Божого про країну) парадоксально переведено в естетичний план, травестовано (оформлено як своєрідний європейський конкурс краси). А в підтексті увиразнюються обриси

позитивного авторського міфу про новий культурний пасіонарний центр (що має бути досліджено окремо). Наведемо ще один приклад, який підтверджує наявність тенденції – гротескного перетинання геополітичного, географічного планів і їх перехід в естетичний, а також стратегію юродства. Міркуючи над різноманіттям форм країн на мапі (а в підтексті – над культурною своєрідністю), оповідач уявляє собі абстрактного тирана, який захоче навести лад у цій картині, вирівняти кордони відповідно до своїх естетичних смаків, що відбивають примітивну, закомплексовану екзистенцію.

Стратегією, що реалізує перехідне мислення, стає в «Корабельному щоденнику» й карнавалізація. Ознаки карнавалу оповідач убачає, по-перше, у багатьох подіях, по-друге, у локусах, що гротескно поєднують елементи різних культур або ж навіть імітують авторитетні зразки. Саме в такому світлі, наприклад, змальовано свято у провінційних Межилаборцях, які хоча б на цей час уявляють себе центром (актуалізується перевертання на шкалі «центр» / периферія), до якого начебто притягнулися всі культурні надбання. Моделюється ефект гротескної мішанини, виникає образ карнавального короля Енді Воргола. Поруч із надувними жирафами розташовується музей прославленого поп-митця, рід якого вийшов із цих місць і через творчість якого пройшли «центральноєвропейські вітри». «Тут майже на краю світу, серед русинів, серед циган, які не визнають часу, з самого краєчку України, ці фетиші ясніли під склом оніричним, іронічним блиском попепіфаній» [Стасюк, 2001, 22-23]. У ролі карнавального короля Енді Воргол, якщо б він завітав на свято, міг би «благословити» цю землю, карнавально перевернути систему цінностей і дати безсмертя не душі, а речам. Обґрунтування цієї думки має характер святотатства: «<…> позаяк спасіння і спокута не виповняться в часі, але у просторі через усесвітню реінкарнацію матерії, і всі фікції та фантасмагорії воскреснуть з мертвих – і ніколи вже не помруть» [Стасюк, 2001, 23]. Карнавальне начало увиразнене в усілякому самозванстві, прикиданнях, фальшивому позиціонуванні, зокрема в підробках брендів, у тяжінні до іноземної екзотики тощо. Приміром, у такому плані змальовано враження від бару в одному з містечок: «Палений ром і

Алжир нагадав нам, що беремо участь у сумному східному карнавалі» [Стасюк, 2001, 36].

Апофатичні способи доказу від протилежного, юродство сприяють деконструкції застарілої картини світу, створенню нового позитивного міфу, активізують діалог із читачем.

Усі стратегії перебувають у складних системних зв'язках взаємного доповнення, контрасту, віддзеркалення. Вони об'єднані модерною доцентровою інтенцією створення цілісної картини світу, пошуків гармонії між небом і землею, простором і часом, «простором і центром», «владою і підлеглими» [Стасюк, 2001, 11, 13].

Названа інтенція виливається, зокрема, у намагання означити параметри складного ментального феномену Центральної Європи і своєї картини світу в цілому. Це намагання формує стратегію символізації, утворення системи знаків, що описують надскладні явища.

У «Корабельному щоденнику» виробляється відповідний знаковий код. У творі функціонує розгорнута система символів. Її поява і взагалі звернення до стратегії символізації зумовлені складністю художнього завдання – описати ментальний, уявний феномен – «свою Європу» – і специфікою рушійної сили подорожі – «інстинктом мешканця центрально-європейської рівнини» [Стасюк, 2001, 10]. Обидва явища інтерпретовані як реальні, але ірраціональні, тому їх можливо описати лише в метафоричній формі, завдяки символам, які з'являються у стані неспокою і прозріння. «У кожному разі я – уродженець мазовецьких низовин – відчував ненастанний протяг, ненастанний повітряний рух зі сходу на захід і навпаки. Часом це було дослівним утіленням звичайного вітру, часом набирало метафоричної форми відвертої, нічим не відмежованої прірви, аби врешті трохи сконцентруватися як вітер історії з напрочуд передбачуваним напрямком: чи туди, чи звідти, але завжди крізь нас» [Стасюк, 2001, 10].

Розгляньмо параметри знакового коду, особливості вибору та інтерпретації символів, їх взаємодії в системі.

Інтенцією вважаємо звернення письменника до традиційних символів, які пов'язані з найширшими (часто міфологічними) інтерпретаціями картини світу. Той же знак «вітер», задіяний у авторському поясненні метафоричності власних роздумів, має традиційні значення «духу, який ожив», «космічного дарувальника життя, його організатора й основи», й одночасно він – символ «змін, непостійності» [Тресиддер, 1999, 39-40].

Традиційні значення модифіковані в «Корабельному щоденнику». Семантичні зсуви пов'язані з комплексом причин: це створення власної утопії, міфу, і рефлексія непевності та несформованості феномену, і відображення перехідного мислення, й інтерпретація сучасності як хиткої. Крім того, семантику традиційних символів зсуває дискурс подорожі. Наприклад, звернення саме до знаку «вітер» могло бути спровокованим медитаціями над мапами, а, як відомо, картографи часто прикрашали старі атласи метафоричними зображеннями вітру у вигляді голів із роздутими щоками. Це ілюструє тісні взаємини в системі символів твору.

У «Корабельному щоденнику» домінують знаки із семантикою цілісності, поєднання (що контрастує із зовнішньою фрагментарністю твору й декларацією цієї стратегії). Це коло, коловерть, усепроникні стихії, які поєднують світ, окремі локуси. Традиційно коло символізує «"сукупність", довершеність, єдність, вічність, вбирає смисли повноти, завершеності, постійності й динамізму» [Тресиддер, 1999, 176]. Семантика кола у творі амбівалентна. Знак концептує, з одного боку, ідею гармонії, а з другого – вічного повернення, лабіринту. (Спостереження за грою в барі провінційного містечка породжує думку, що має глибокий підтекст стосовно власної подорожі та обрисів уявної «своєї Європи»: «<…> котяться кулі, ці символи ідеального світу, або світу, з якого немає виходу» [Стасюк, 2001, 36]).

Цей знак показово синтезується із символом «вода», наповненим міфологічними підтекстами. «Традиційно в міфології різних народів вода символізується із містичною рятувальною силою, з народженням і смертю, іншим світом» [Маковский, 1996, 76, 77]. Вода в «Корабельному щоденнику» активізує

традиційні змісти загибелі і воскресіння, але домінує семантика коловороту й усепроникнення (океани, річки, потопи у Венеції і маленьких містечках Центральної Європи, підтоплені церкви, сніги, дощі, наповнений льодовими крихтами вітер, що перетинає кордони й час). Ці акценти, показовий синтез значень простежуються в зображенні коловороту річок, які замикають у цілісність «фрагменти» Європи. Так, «Батько річок» Донау, Дунай, Дуна, Дунав, Дунарея проходить крізь різні землі, єднає їх, обростає притоками, створює кровообіг водних артерій і вен, утворює коло. Такі символи концертують простір і час, роблячи їх безкінечними, вічними, округлими. «Здається, Йосип Бродський писав, що вода є дзеркалом часу – і був правий. Про все, що повинно втонути чи зникнути, можна говорити якнайсміливіше, не ризикуючи правдивістю. Принаймні в перспективі вічності» [Маковский, 1996, 78]. Фактично А. Стасюк розвиває традиційну міфологічну семантику «плетіння вод», яка пов'язана з ідеєю народження. Можемо розшифрувати таке переплетіння символів як презентацію народження нового космосу й одночасно автоіронічної авторської утопії «своєї Європи».

Письменник демонструє тяжіння до парадоксальних перекодувань, коли знаками одного семантичного плану описується другий, що призводить до очуднення, провокацій, активізації читача. Скажімо, завдяки символіці кольорів у підтексті формується авторська утопія та ідея пасіонарності батьківщини. У медитації над атласом 1988 року оповідач встановлює метафізичні зв'язки між кольорами, якими помічені країни, та їх долею. Зелений колір Польщі він інтерпретує як позитивний знак, пророцтво, а от рожевий СРСР і Німецької Демократичної Республіки (країн, які невдовзі зникли), навпаки, як пророцтво приреченості.

У такому ж парадоксальному зрізі інтерпретовано й символіку форми. Вона співвідноситься з авторським міфом про Центральну Європу, із створюваною утопією, яка відштовхується від любові до рідної країни і тлумачить її обриси й ознаки саме в такому річищі. Спільним знаменником знову виступає символіка кола. «<…> З усіх європейських країн моя Вітчизна має безумовно найгарніші

обриси. Адже вона наближається до ідеалу, що ним є круг. Жодна інша європейська держава не посідає кордонів, що нагадують якусь просвітницьку геометричну модель, покликану дати уявлення про ідеальну державу, в якій згадано про гармонію між простором і центром, між владою і підданими» [Стасюк, 2001, 12-13].

Стратегія юродства найяскравіше виявилася в перекодуванні географії кулінарними знаками. «Мапа Європи нагадує таріль з якоюсь невдалою стравою. Німецька котлета, вагон російських картопель, французький салат, італійська спаржа, іспанський десерт і британський компот на запивку <…>. Соус угорський, соус чеський, румунське яйце нам'яко, шведсько-норвезький оселедець із хеком на закуску, гірчиця Бенілюксу, польський шпинат, надкушена і покришена грецька скибка – словом мішанка» [Стасюк, 2001, 19]. Такі перекодування не лише очуднюють, а й створюють нове семантичне поле, підтекст, в якому доводиться ідея національної своєрідності й формується мрія про культурну єдність і гармонію.

Парадоксально перетинаються символіка слова (і самого процесу означення, надання імен) і тілесний код. «Твоє тіло складається з назв, а любов полягає в тому, що слова означають більше, ніж доступні нам значення» [Стасюк, 2001, 41]. Функція тілесного коду – в очудненні авторського міфу про Європу, у знятті небажаного високого пафосу травестуванням. Уявні мандри Європою переводяться в тілесний, еротичний дискурс. Завдяки невідповідності змісту й коду створюється комічний ефект, який не руйнує авторську утопію, а очуднює проблеми любові до своєї землі, встановлення її «місця» в культурній системі Європи, обіграє суб'єктивність, серйозність пошуку й добір відповідної форми та мови інтерпретації. «Хтось непогано вигадав, що континенти мають жіночий рід. Європо, якби ти була чоловіком, я не міг би думати про тебе з такою ніжністю. <…> Твоє ліве рамено це Велика Британія з долонею Ірландії, а праве Італія, твоя прекрасна голова Іберія, а серце б'ється десь між Діжоном і Парижем.

...А що пульсує у твоєму тілі десь проміж Гуменним і Михайлівцями?» [Стасюк, 2001, 35].

Письменник звертається й до постмодерного знакового коду, переглядаючи його семантику й можливості. На думку відомого філософа й літературознавця Д. Фоккеми в інтерпретації І. Ільїна, у постмодерному тексті домінує певний набір «лексем». Це «дзеркало», «лабіринт», «мапа», «мандри (без мети)», «енциклопедія», «реклама», «телебачення», «газета» [Ильин, 1998, 161].

У «Корабельному щоденнику» задіяний увесь цей код, але він (на відміну від постмодерної нонселекції) увиразнює ієрархічність, домінанти і другий ряд знаків, до того ж постмодерна семантика суттєво змінюється як у конкретних знаках, так і в системі.

Так, у другому ряду опиняється «дзеркало». Воно знаменує ілюзорність і неприродність (наприклад, скляні «дзеркала» будівель європейських столиць, зокрема Берліна, в яких мандрівник почувається самотнім, його погляд відбивається від скла, а не від очей іншої людини). У цьому плані «дзеркало» резонує з «телебаченням», що посилює ілюзорність світу, населяє його віртуальними створіннями. Не в постмодерному, а саме в модерному плані цим ілюзіям протиставлена авторська цілісна утопія, вона ментальна, але реальніша, ніж оманливі дзеркала й телебачення.

На противагу їм ієрархічно виростає й домінує знак «мапа». Численні мапи й атласи утворюють своєрідну авторську «енциклопедію» географії та уяви. Мапи, як це вже було показано, стають об’єктом медитації, відгукуються на «ностальгію за утопією», сприймаються як критерій виявлення й оцінки особистісної екзистенції (наміри всіх диктаторів «покращити» мапу, замилування формою своєї країни й окреслення суб’єктивного кола «своєї Європи»), оповідач інтерпретує їх містично. Автор удається до поєднання семантики двох акцентованих у творі знаків – «мапа» і «слово», спільним семантичним полем стає «творіння», «народження», «називання», «збереження», і в ньому проглядають біблейські підтексти (надання Адамом імен, апокаліпсис, майбутнє воскресіння). Оповідач декларує, що в колишніх подіях, артефактах минулого, деталях спогадів начебто «немає нічого спільного ані з історією, ані з пам’яттю. Живими їх робить швидше географія, тобто простір, наділений іменами. Урешті-решт саме мапа є

останнім словом і смертним саваном подій. Навіть коли все минеться, кінець можна буде спроектувати на площину, надаючи їй назву якоюсь майбутньою, неймовірною мовою. Цей різновид ностальгії тяжіє до виднокраю, котрий все віддаляється, а утопія прагне погляду, в якому можна вмістити цілість» [Стасюк, 2001, 22]. Таким чином, слово і мапа поборюють час, поетизують простір.

Знак «подорож (без мети)» отримує новий зміст – увага акцентується саме на меті, яка полягає у створенні міфу про «свою Європу», пошуку культурної, індивідуальної ідентичності. Традиційний для постмодерних текстів образ героя-туриста замінюється філософом-мандрівником, що не тільки шукає нові землі, а й створює власну картину світу. Причому ця картина світу не ризоматична, в ній фіксується центр і складається власний міф про центр світу (він має бути досліджений окремо).

Знак «лабіринт» відбиває кружляння шляхів і думки. Вектори пошуку мають виразний доцентровий характер.

Найвиразніший у творі знак «фотографія». Він, як і мапа, знаменує мандри в уяві. Мотивом «Корабельного щоденника» стає конкретна стара фотографія, яка спливає в пам'яті оповідача періодично й набуває широкого спектра значень. По-перше, вона інтерпретується як своєрідний археологічний артефакт (фото Андре Кертеша 1921 року), що увічнив уже зниклий культурний світ, сказати б, затонулу Атлантиду. Цю фотографію оповідач розглядає так само уважно і мрійливо, як медитує над мапами і старими атласами. По-друге, зображене на фотографії оповідач розшифровує як символічне, таке, що ввібрало параметри міфологічної картини світу, отже, архетип Атлантиди поєднується з моделлю втраченого раю. По-третє, символічні образи фотографії стають орієнтирами екзистенційного пошуку, особистісного самовизначення. Цей знак, зрештою, резонує з інтенцією створити власну утопію щасливої землі, про що неодноразово заявляє оповідач: «Світ зробився завеликим, до того ж існує дещо задовго, щоб знайти в ньому якийсь сенс. Тому "ностальгія за утопією" (Джордж Конрад) наступає мені на п'яти, як тільки виберусь в чергову центрально-європейську подорож» [Стасюк, 2001, 21-22]. Опорами саме такої картини стають образи, які зафіксовані на

фотографії Андре Кертеша і які автор інтерпретує як глибоко символічні. Це, зокрема, дорога, що уособлює життя, історичну долю, тобто вбирає широкий комплекс значень. Показово, що вона проходить крізь тихе селище, воно репрезентує впорядкований світ з усіма його ознаками (теплий день, спокій) і локусами (капличка, будинки, дерева). На фотографії присутня творча особистість, образ якої формує метадискурс. Це сліпий скрипаль, котрий іде полуденним пустим селищем і грає «для себе і незримого простору». Безсумнівно символічні фігури – молодий поводир музиканта й малюк на самому краєчку знімка. Фотографія стає втіленням авторського міфу про зниклу гармонію, затонулу Атлантиду Центральної Європи. Тому оповідач неодноразово накладає її картинку на сучасність, і сьогодення незмінно програє в естетиці й символічному змісті. Замість гармонійного селища – потворні «корб'юзєрівські» будинки, таке ж саме виродження оприявнює протиставлення натхненних образів фотографії і прагматичних виразів облич мешканців занедбаного передмістя.

Фотографія виконує функцію екзистенційного орієнтира для самовизначення (митець, дитина). Знак пов'язаний з метою реальних і уявних подорожей – це пошук такої гармонії, яка відображена на знімку, утопії «Центральної Європи», втраченого раю, про що свідчить вічний міфологічний час, архетип фатальної помилки. «У всіх цих місцинах на прозорий екран простору накладався Андре Кертеш 21 року, ніби саме тоді зупинився час і через те теперішність виявляється помилкою, насмішкою чи зрадою, ніби моя присутність у цих місцях була скандальним анахронізмом, позаяк я прибув з майбутнього, але завдяки цьому аж ніяк не був мудріший, а тільки більшою мірою вражений. Простір того знімка гіпнотизує мене і всі мої мандрівки слугують лише для того, аби нарешті відшукати таємний перехід до його внутрішності» [Стасюк, 2001, 38-39].

Наголосимо на двох важливих моментах. Постмодерні знаки розширюють свою семантику й виконують непритаманну їм модерну функцію побудови центрованого світу, створення цілісної метаоповіді (це авторська утопія «Центральної Європи»). Одночасно в цих знаках відображається перехідне

мислення, зокрема в увиразненні семантики переходу («<…> я шукаю тут переходів на інший бік фотознімка» [Стасюк, 2001, 58]), прозріння.

У «Корабельному щоденнику» А. Стасюка функціонує система взаємопов'язаних стратегій моделювання складної сучасної картини світу й оновлення подорожі.

Письменник переосмислює традиційні жанрові принципи подорожі й суттєво їх модифікує. Нового змісту й функцій набувають суб'єктивність, документальність (балансування між фактом, домислом і вигадкою), вибір високого ракурсу зображення, інтенції до прозріння сутності локусів, фрагментарність. Новаторський характер виявляють стратегія відкритості прийому (рефлексії особливостей свого письма), дублікація, провокативність, карнавалізація, юродство.

Критеріями типологізації стратегій варто визнати: переосмислення традиції, експеримент, відображення жанрового синтезу, рефлексію стильових принципів, увиразнення перехідного художнього мислення.

Інтенція до створення цілісної картини світу стимулює системні зв'язки комплексу стратегій і знакового коду, що описує, концептує надскладні ментальні явища.

Письменник переосмислює значення традиційних символів: коло, вода, річка, потоп, вітер, храм. Автор спирається на міфологічні моделі (затонула Атлантида, втрачений рай).

Водночас широко використовується постмодерний знаковий код (дзеркало, мапа, подорож без мети, телебачення, фотографія), але він отримує нові смисли й непритаманні постмодернізмові функції створення доцентрової картини світу й метаоповіді (авторської утопії).

Актуалізовані символи перехідного художнього мислення: корабель, перехід на інший бік фотознімка, перехрестя.

Автор тяжіє до експерименту. Стратегією стає кодування невідповідною системою знаків, перекодування, що породжує очуднення, демонструє парадоксальність вирішення складної проблеми культурного самовизначення.

Мета реальної подорожі, мандрів в уяві, медитацій над мапами й краєвидами оповідача в «Корабельному щоденнику» полягає у відкритті нової землі, яка ще не осягнута й не описана як культурна цілісність, – «своєї Європи», «центральноєвропейського простору». Саме такий аспект формує своєрідність твору А. Стасюка як культурологічної подорожі.

Автор перебирає принаймні три варіанти опису цього складного феномену: це, по-перше, рефлексія власної концепції та обговорення її із читачем, по-друге, моделювання утопії та її іронічне очуднення і, зрештою, формування авторського міфу.

Проаналізуємо специфіку і взаємодію цих варіантів інтерпретації та моделювання художньої картини світу.

В авторській концепції акцентовано на самому процесі пошуку культурної ідентичності, його результат письменник тлумачить як неостаточний, пропонує його на обговорення із читачем, обіграє. Оповідач не схильний до прямого декларування своєї позиції, вона оформлена в багатозначні символи, зашифрована й виявляє себе лише в моменти авторефлексії.

Прикладом може слугувати фантазування на тему можливого герба (тобто суперсимволу) не виявленого феномену Центральної Європи. Герб має концентрувати авторські уявлення про непевний феномен, фактично означення тут прирівнюється до легалізації і може бути співвіднесеним із біблійним міфом про надання Адамом імен усім явищам. «Якби я мав вигадати якийсь герб Центральної Європи, то в одному з його полів я розташував би напівтемряву, а в якомусь іншому порожнечу. Перше означало б неочевидність, а друге слугувало би знаком неосвоєного простору. Дуже гарний герб з дещо невиразними обрисами, що їх можна заповнити уявою. Або сном» [Стасюк, 2001, 31]. Концепція не декларована, автор подає її в апофатичному річищі, моделюючи в підтексті уявлення, протилежне «неочевидності», – про пасіонарність, націленість на майбутнє феномену, на його здатність пробуджувати творчі фантазії та генерувати культурні можливості. Одночасно пафос знімається іронічно інтерпретованим образом мрійника, романтика, який зосереджений на власних

культурологічних фантазіях, снах. Проте, незважаючи на «невиявленість», «невиразні обриси», «своя Європа» сприймається як реальніше культурне явище, ніж визнані старі локуси, особливо столиці. Вони характеризуються як відчужені від людини завдяки багатству й демонстративності: дзеркала вітрин, вікон, стін хмарочосів стають екранами для поглядів і створюють враження віртуальності. Цьому зовнішньому екрануванню мандрівник-оповідач протиставляє внутрішню стійкість носія «центральноєвропейського інстинкту», увиразнюючи опозицію «чуже» / «своє», і тим повторно легалізує параметри феномену: «центральна Європа» – це внутрішня культурна самоідентифікація. У цьому плані показова реакція оповідача на «дзеркальність» Берліна. «<…> Я вчергове виходжу сухим з води, моя душа не понесла жодної втрати, нічого не здобула і не загубила, тому що володіє відпорністю на віртуальне, на держави й міста, що з'являються і зникають згідно з ритмами своїх мешканців» [Стасюк, 2001, 45].

В авторську культурологічну концепцію входить пошук критеріїв визначення європейськості, за якими можна охарактеризувати реальні країни і свій ментальний феномен. Оповідач свідомо загострює проблему, демонструючи протиріччя можливих визначень. Обговорення проблеми оформлено як дискусію оповідача (носія «центральноєвропейського інстинкту») з інтелектуалом, котрий утілює «Захід» та його світовідчуття й філософствування. Критерії зводяться до аксіологічного виміру: духовний простір тягнеться так далеко, як далеко сягають вартості ліберальної демократії, толерантності й «постпросвітницьких» ідеалів. Але, на думку оповідача, критерії «європейського простору» непевні, бо не витримують випробування часом: зокрема, випадає Німеччина 1933 – 1945 років, а потім знову повертається до цього культурного ментального локусу. Подібні метаморфози тай перегортання викликають іронію й надихають на пошук інших основ. «Ах, ця чудова динамічна суверенність і суб'єктивність народів Заходу! З такою ж легкістю вони приміряли колись території, як нині приміряють ідеї» [Стасюк, 2001, 44]. Актуалізується опозиція «назовні» / «всередині», співвідносна з міфологічною опозицією «центру» і «периферії»: Німеччина у 1933 – 1945 роках, за переконанням співрозмовника (західного інтелектуала), виходить за

межі «європейського простору», але, як зауважує оповідач, втягує в середину себе Європу, а отже, повторно проблематизує цей критерій.

Шукаючи нові критерії, оповідач зосереджується на вічному, повторюваному, зокрема на традиціях, ладі життя, стійкості душі до постійних змін непевного, ілюзорного світу. Саме тут триває пошук осердя, центр концепту «центральноєвропейськості». Спостереження пейзажу під час подорожі провінційними містечками «своєї Європи» породжує показові думки, в яких консервативність, відсутність «західного» динамізму парадоксально перетворюється на перевагу й визнання того, що ментальний феномен існує реально: «<…> жодної зміни, а тільки невблаганне проминання, і так було на початку, і тепер і завжди і на віки вічні амінь. Так. Це не дає мені спати, бо це таємниця людської душі, а надто душі центрально-європейської, існування якої ніколи остаточно не доведене, як остаточно не заперечене центрально-європейської реальності» [Стасюк, 2001, 25].

Оповідач намагається виокремити типологічні ознаки цього феномену. Увиразнюються такі: заглибленість у традицію, цілісність, синтез культур, його варіантом виступає мішанина мов на території «Центральної Європи». Описуючи свої враження від мандрівки, культуру маленьких містечок, оповідач зауважує: «Лемківська мішалася з циганської та словацькою» [Стасюк, 2001, 22]. Завжди підкреслюється легке долання мовного бар'єру й повне розуміння мешканців, мандрівників, що натякає на існування доцентрових чинників.

До авторської концепції входить і така типологічна риса, як відкритість культурного простору «Центральної Європи» майбутньому, наростання інтенції до змін. Цей феномен сприймається як периферія, що готова до збурення («бунтівна периферія» за Ю. Лотманом [Лотман, 2004]). Вона має шанс змінити всю культурну систему і стати центром нового феномену. Саме такі думки навіює дорога: застиглість, незмінність артефактів провінції натякає на перехід у протилежність: «<…> а ми замість поїхати головною трасою, збочили у Страшському, щоб опинитися на якомусь вибоїстому третьорозрядному шосе. Старе, Воля, Наційне Вес, Петрове <…> все тут було готове прийняти найдикішу

ідею. Тут так мало всього відбулося, що майбутнє пропонувало незліченні можливості» [Стасюк, 2001, 36].

Ця ж ідея пасіонарності й перспективності «провінції» відобразилася в символіці кольорів та форм на мапі, яким оповідач надає містичного змісту. Автор увиразнює перевертання на шкалі «центр» / «периферія», створює картину, в якій саме в Центральній Європі перетинаються універсальні горизонталь і вертикаль усього світу. «<…> На чеській мапі моя Вітчизна лежить справді у центрі Європи, в її абсолютному серці. До тієї міри, що симетрична вертикальна вісь аркуша “Europa – politica mapa” тягнеться точно через Колюшки і в тих самих Колюшках з нею перетинається вісь горизонтальна. У цьому справедливому укладі з Колюшок та сама віддаль до Глазго, що й до Єревану, а Мадрид здається цілковитим антиподом Уфи» [Стасюк, 2001, 13]. На концепті «центр світу» базується авторський міф (що буде показано далі). У межах власної культурологічної концепції автор постійно повертається до понять «центр» і «периферія», парадоксально їх переосмислює, перевертає. Зокрема, він стверджує, що центр втрачає власну культурну специфіку, а маргінес її зберігає, тобто, знов таки, доводить ідею пасіонарності й перспективності центральноєвропейських земель порівняно зі «старими країнами», які вже «надгризені зубом часу».

Отже, автор пропонує власну концепцію культурного феномену, увиразнює критерії його виокремлення й оцінки, обґрунтовує систему типологічних рис.

Інший підхід до теми провокує створення утопії. Власне, тяжіння до такої інтерпретації помічає й оповідач у авторефлексії: «Так, Європо, моя утопіє й моє безсмертя» [Стасюк, 2001, 36]. Утопія вбирає уявлення про ідеальну державу. Вона існує у фантазіях про минуле й у мріях про майбутнє (на яке натякають ідеально округлі форми Польщі на мапі, накладання рис гармонійного образу щасливої країни на ментальний феномен «Центральної Європи»).

Зразок можливої прекрасної країни оповідач шукає в минулому, мандруючи «Габсбургськими землями». Образ «старого царства» виходить амбівалентним. З одного боку, він базується на високому архетипі «втраченого раю», на казкових

уявленнях про щасливу землю і шляхетного Господаря. Головні риси такої уявної країни – стабільність, незмінність (тому що «ідеї змінюються, а Цісар ніколи» [Стасюк, 2001, 51]), культурна строкатість, поєднана в цілісність. З другого боку, утопія карнавалізується, дискредитується обрядовим пияцтвом у день народження Цісаря, перетворюється на ностальгію за казковими королями. Увиразнюється й очуднюється опозиція минулого і сучасності, монархії і демократії, оповідач входить у блюзнірську роль карнавального короля і прихильника монархії. У цій ролі він комічно тужить за зниклою таємничістю королівської влади, критикує демократію за те, що вона не така естетична й начебто позбавляє підданих «міфологічних бажань», адже люди постійно бачать обраних президентів по телебаченню і звикають до них як до повсякденності.

Карнавалізація сприяє деконструкції утопії, але не її знищенню, оскільки автор розуміє непереборний естетизм і привабливість самого явища. Це підтверджується парадоксально: оповідач у ролях карнавального короля й одночасно захопленого мандрівника проголошує тости на честь Цісаря в день народження господаря, а мешканці земель підтримують (навіть не розуміючи мови), бо й вони зачаровані красою утопії. Акцентовано на невимовності такого замилування, до того ж не лише через мовний бар'єр, комічність хмільних одкровень, а й через таку привабливість утопії, яку важко логічно пояснити й можна лише міфологізувати чи деміфологізувати.

Наголосимо, що звернення до ідеалізованих зразків минулого демонструє таку особливість перехідного мислення, як інверсія. Саме її дослідники вважають універсальним правилом інтерпретації в часи змін ([Лотман, Успенский], [Хренов, 2002]). Специфікою «Корабельного щоденника» стає те, що інверсія не підсвідома, вона піддається осмисленню й навіть іронічному обіграванню.

Як уже було зазначено, у «Корабельному щоденнику» автор моделює власний міф про «Центральну Європу». Актуалізація міфотворення властива перехідному мисленню в цілому. В авторській рефлексії вона набуває додаткового обґрунтування. Письменник упевнений, що міф і міфологічна картина світу нікуди не зникають із розвитком цивілізації. Цю думку ілюструє

зіставлення двох міфологічних картин світу – старої і нової. В обох увиразнено центр і периферію, темні і світлі сили, агресію і захист, кочівництво і осілість.

У старій картині світу центром виступає дім і гармонійний простір села, а за його межами лежить весь інший небезпечний світ, утіленням якого стають фантастичні змії та грифони, що виходять з лісів, особливо вночі, «в основу дійсності вплітались речі невидимі, проте найреальніші» [Стасюк, 2001, 24]. Фантастичні створіння не мали сили перетнути сакральні кордони людського прихистку (дому, села), а люди, своєю чергою, не тяжіли до мандрів.

Тепер же ці створіння міняють образи й виходять не з лісів, а з екранів телевізорів прямо в оселі. Змальовано гротескну картину: змії та грифони віртуального світу «ширяють» серед образків, святих олеографій, пам'яток першого причастя, шлюбних фотографій і всього того, чим прикрашена (пластмасові троянди) чи індивідуально позначена оселя. Звернімо увагу на символічне протистояння інфернального і сакрального в цій картині. Дивним чином фантастичні створіння не мають влади над свідомістю мешканців, наприклад, старої жінки, їх образи плутаються зі спогадами, думками й витісняються якоюсь загадковою силою, цілісністю внутрішнього світу. Свідомість старої жінки «бездоганною виходить із чистилища сорока двох каналів». Жінка робить повсякденні хатні справи, як її предки, молиться, засинає й бачить перевірені старі сни, тобто повністю відсуває від себе огром денних вражень, потрясінь, реального і віртуального. «Світ є фікцією. Інакше душа не змогла б зазнати спасіння, бо хоч як то кажуть – є безсмертною, може обміліти від шоку і ніколи не прокинутись» [Стасюк, 2001, 26]. Парадоксальний висновок містить підтекст, в якому акцентовано на непоборності міфологічної цілісної картини світу, центром усесвіту обрано дім зовнішній і внутрішній (цілісна свідомість, безсмертна душа), вибудовано вертикаль сакрального (молитва, душа, ікони), зрештою, у такий спосіб отримує легітимність і «центральноєвропейський» інстинкт, що спирається саме на традицію і виходить неушкодженим «із чистилища» зовнішніх випробувань.

Створення власного міфу про «свою Європу» поєднується з руйнацією застарілих, на погляд оповідача, міфів. Цей процес очуднено введенням додаткової оповідної позиції – юного автобіографічного героя, який у сімдесяті роки шукає свої культурні орієнтири. Саме в його свідомості не сприймається через надмірний тиск і демонтується ідеологічний міф про щасливу землю СРСР. Цей умовний «Схід» починає стійко асоціюватися з несвободою, бідністю, що в наступних подорожах підкріплюється гнітючою одноманітністю пейзажу занедбаних земель. Парадоксальним чином руйнується міф і про «Захід», але в інший спосіб: недоступна частина світу обростає в уяві такою кількістю яскравих фантазій, що потім реальність не приваблює, «“вогонь образотворення” “спопеляє” Лондон і Париж, “розповіді про дива кращі від самих див”» [Стасюк, 2001, 62]. Соціалістичний «Схід» і культурний «Захід» сприймаються як застарілі космоси, що втратили пасіонарність. Вони радше викривають комплекси мандрівника: «“Схід” – страхи зникнення, а “Захід” – “мрію емігранта вісімдесятих”» [Стасюк, 2001, 44], – фактично утопію. Підкреслена суб’єктивність та очуднення викривають умовність такої деміфологізації, налаштованість на гру із читачем.

Деміфологізація «Сходу» і «Заходу» зумовлює зміну маршруту подорожі. Шлях оповідача тепер пролягає подалі від них, в іншому напрямку – на південь. Цей вектор стає мотивом мандрів, і в ньому увиразнюється нова міфологічна опозиція «старого» і «нового» космосу, що перебуває у стадії творення й відкриття. «Отже, туди веде мій європейський шлях, там мій перехід кордону на південну сторону гір і туди пускається моя уява, смертельно знуджена заходом, сходом та північчю, в довгому затінку яких я прожив більшу частину свого віку» [Стасюк, 2001, 16-17].

Атрибутом старих космосів стає темрява й зупинка (варіація «Присмерку Європи»), ілюзорність, а молодого – перспектива й нова реальність. Рух на північ – фактично вектор не географічний, а ментальний – углиб душі, екзистенції, традиції, культурної цілісності неописаного феномену. «Справжня географія це

шлях утечі, що веде на південь, позаяк схід і захід опанований її незаконними сестрами і моя виголодніла душа нічого там не знайде» [Стасюк, 2001, 48].

Надалі рефлексії піддається сам процес створення міфу. Увиразнюються традиційні опозиції: «горизонталь» – «вертикаль», «рівнина» – «гори», «центр» – «периферія», «хаос» – «гармонія». Домінує протиставлення «центру» і «периферії» і перевертання на цій осі. Міфологізована «своя Європа» із периферійного географічного явища перетворюється на можливий культурний пасіонарний центр.

Власний міф базується на традиційних моделях.

Так, автор застосовує модель присмерку старого космосу стосовно характеристики широкого кола явищ, зокрема застиглості «Заходу», безперспективності «Сходу», тимчасового (за мрією оповідача) занепаду «Центральної Європи». За законами подорожі, ця модель відбивається саме в пейзажі, у ньому акцентуються міфологічний час і простір. «Поміж старими будинками на початку й корб'юзєрівським виродком на кінці не було ніякої тяглості. Простір наче луснув, а в ньому снувався якийсь неоформлений, нелюдський час» [Стасюк, 2001, 39].

Моделюються асоціації між застиглою в очікуванні змін провінцією і затонулою Атлантидою. Паралелі виникають у змалюванні занедбаного й покинутого простору, що його автор порівнює з «дивними островами», на яких колись зародилося життя. Враження від запустіння посилюється прийомом очуднення, формуванням нового кута зору. Її носієм стає традиційний у постмодерних подорожах західний турист. Він звик до порядку й комфорту аеропортів, шукає дороговказів, тому померлі села, від яких лишилися тільки кладовища, занедбані дороги його бентежать і лякають. На відміну від нього, оповідач надихається руїнами й виводить свої спостереження запустіння на рівень філософських роздумів про долю народів. У творі фактично відбувається нове відкриття Атлантиди («своєї Європи»), її культурних скарбів, які мають перспективу відродження.

У «Корабельному щоденнику» домінує традиційна модель апокаліптичної загибелі і воскресіння. Одночасно вона поєднується із критикою та очудненням модерних рукотворних проектів. У такому парадоксальному зрізі, наприклад, інтерпретовано невдалу (на думку оповідача) відбудову зруйнованої війною Варшави. Змагання людини з Творцем у справі воскресіння виявляється приреченим на невдачу й викликає асоціації з архетипом Вавилонської вежі. «Це була жахлива ідея – відбудувати місто, зруйноване до підмурівків. Романтичний жест на зразок тих, які через грандіозність намірів обов'язково перетворюються на власну пародію. Адже наслідування Творця чи якихось менших сил, що діють незалежно від людської волі, завжди кінчається гротесковою поразкою» [Стасюк, 2001, 45]. Така Варшава, подібно до Вавилонської вежі, утілює виклик, але втрачає щось сакральне й навіть його карнавалізує («макабричне свято воскресіння»), втрачає корені і проблематизує майбутнє, оприявнює міфологічну фатальну помилку: «Так, моє завтрашнє Euro City їхатиме в нікуди нізвідки» [Стасюк, 2001, 45].

Авторський міф у найбільш концентрованому вигляді постає у фіналі твору, коли оповідач ділиться враженнями від мандрів, глибоко символічного краєвиду. Роботу уяви документує конкретний маршрут і називання точного місця – Нова Кельча над озером Велька Домаша у Словаччині. Зображено церкву, що пережила повінь і наче чекає на нову хвилю, «яка відновить порядок так само рішуче, як її попередниця його зруйнувала» [Стасюк, 2001, 65]. У цій картині поєднано міфологічні значення води, потопу, загибелі, відродження, центру світу (вертикаллю якого традиційно буває дерево або храм). Знаменно, що церква розташована нижче рівня озера, тобто заглиблена в землю й поєднує небо і землю на зразок Світової Осі. Символічно й те, що на стінах храму кристалізовані сліди минулих катастроф (потопів) і переплетені написи різними мовами (латинською, угорською, німецькою, словацькою), наче звучать пісні, слова, псалми. Таке поєднання, що не піддається руйнації, моделює асоціацію із перевернутими смислами Вавилонської вежі, яка містично витримує апокаліптичні катастрофи, може, саме завдяки такому поєднанню й сакральному дискурсу.

Домінантою системи традиційних структур, на базі яких формується авторський міф, виступає, на наш погляд, великодній архетип. Саме в дискурсі воскресіння, відродження варто інтерпретувати прозріння оповідача у фіналі твору. Звернімо увагу на високу точку огляду (з гори, святиня) й апофатичний спосіб доведення думки через заперечення, що дає змогу зняти занадто високий пафос украй важливих для концепції твору роздумів. «Я видряпався на вал і дивлячись на святиню з гори, намагався пригадати собі всі легенди про затоплені або під землю запалі церкви. Жодна конкретна не спадала на думку, але я був певен, що по суті в них ідеться про історію якогось хтонічного спасіння або пантеїстичного безсмертя» [Стасюк, 2001, 65]. Великодній архетип додає особливих специфічних сенсів пошуку національної, культурної, особистісної ідентичності.

Складність предмета художнього дослідження зумовлює синтез трьох моделей інтерпретації: культурологічної концепції, утопії, міфу. Усі вони базуються на враженнях від подорожі й закодовані географічними символами.

Сам процес інтерпретації піддається авторефлексії із застосуванням відкритого прийому, гри, очуднення, автоіронії, ліризму, створення контрастних оповідних позицій.

У концепції «Центральної Європи» акцентовано на «неочевидності» / реальності явища, пасіонарності, наявності спільного культурного ядра і традиції (сутність яких іще належить визначити). Концепція проблематизує критерії «європейськості». До типологічних ознак феномену належить заглибленість у традицію, синтез культур, відкритість системи, риси «бунтівної» периферії, готової до оновлення всієї культурної сфери й набуття статусу центру.

Створена автором утопія звернена до романтизованого минулого. Вона гротескно поєднує, з одного боку, естетизацію, визнання привабливості утопії, її міфологічного підґрунтя – «втраченого раю», а з другого – іронію й карнавалізацію. Із авторською концепцією утопію поєднує наголос на традиції, синтезі культур різних народів, міркування про ритми історії та містику географії.

У «Корабельному щоденнику» поєднуються процеси деміфологізації і міфологізації. Руйнуються традиційні культурні та ідеологічні вторинні міфи про «Захід» і «Схід», увиразнюється шлях і вектор пошуку нової землі. Новий міф створюється на основі взаємодії традиційних структур: присмерку старого космосу, народження нового, фатальної помилки, надання імен, усталеного й перевернутого значення архетипів Вавилонської башти й затонулої та знайденої Атлантиди, особливо акцентовано на атрибутах міфологічного центру світу. Домінує великодній архетип.

У творі відображене перехідне художнє мислення. Воно виявляє себе в інверсії (зверненні до зразків минулого та їх інтерпретації як привабливих орієнтирів), хоча вона піддається рефлексії, обігрується. Перехідне художнє мислення оприявнюється в посиленні міфологізації та у виборі характерних моделей: есхатологічного міфу, вічного повернення, загибелі і народження космосу.

Знайдення «своєї Європи», культурне й екзистенційне самовизначення прирівнюється в дискурсі подорожі до відкриття нових земель. Спостерігається взаємне проникнення й посилення кодів: географічного, культурологічного, філософського, що суттєво розширює межі й можливості жанру мандрів.

2.3. Діалогічні інтенції культурологічної подорожі та авторська метагеографія

У творчості Юрія Андруховича дискурс подорожі реалізований максимально широко і яскраво. Власне, мандрують усі герої його романів, а ці твори визнані знаковими текстами сучасної української літератури. Саме рух у просторі, пошук символічних локусів чи втеча із зачарованих місць організують сюжет і завжди мають глибинне символічне значення.

Їдуть на карнавальне свято герої «Рекреацій» і в містичних локусах виявляють свою істину сутність, тобто проходять творче й екзистенційне випробування. Блукає лабіринтами й апокаліптичними підземними шляхами

Москви герой «Московіади» й, подібно до Одіссея, повертається додому. Мандрує Західною Європою герой «Перверзій» і біжить (чи то зникає, гине), полишаючи дискредитоване свято постмодерного карнавалу, який підозріло й очевидно для всіх затягнувся. В усіх творах, власне, мандри стають механізмом увиразнення «свого» і «чужого», ракурсом художнього дослідження сучасної культурної кризи й пошуку шляхів самоідентифікації.

Але в цілісному контексті творчості митця увиразнюється коло текстів, орієнтованих саме на код травелогу, хоч і складніших у жанровому плані. Серед них – «Центрально-східна ревізія», «Дезорієнтація на місцевості», «Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітки». Усі твори організовані як записки про мандри, але водночас органічно поєднують риси філософського есе, художньої автобіографії, метапрози.

Усі названі твори присвячені проблемі національної культурної ідентичності й увиразнюють образ «свого». Він народжується як результат авторефлексії і діалогу. У цьому плані «Центрально-східна ревізія» та «Дезорієнтація на місцевості» особливо цікаві, тому що становлять собою репліку у творчому діалозі із близькими по духу письменниками – Анджеєм Стасюком (з ним Юрій Андрухович навіть разом мандрував) і Кшиштофом Чижевським. Спільним полем дискусії стає нове уявлення про Центральну Європу й механізм художнього пошуку – подорож, діалог, пошук культурних перехресть, збігів, контрастів. Так, К. Чижевський характеризується як близька по духу людина («приятель», «письменник»), яка «над усе любить подорожувати, знайомити людей, намацувати солодкі й болісні вузли перетину культур, блукати закапелками цього поруйнованого світу “між Німеччиною й Росією”, званого упродовж останніх кількох десятиліть Центрально-східною Європою» [Андрухович, 2006, 63].

Діалог із А. Стасюком репрезентовано навіть формально: твори польського письменника-однодумця («Корабельний щоденник») і Ю. Андруховича («Центрально-східна ревізія») поєднані у книжці «Моя Європа. Два есеї про найдивнішу частину світу», замислену як стереоскопічний погляд на проблему.

Показова й зацікавленість українського письменника в подальших художніх експериментах польського митця, про що свідчить написання післямови до травелогу «Дорогою на Бабадаґ». У ній виокремлені, на наш погляд, деякі параметри створеного А. Стасюком міфу про Європу.

Досліджуючи концепцію «Центрально-східної ревізії», ми намагатимемося увиразнити особливості діалогу двох письменників, схожість і різницю в інтерпретаціях, художніх стратегіях, векторах культурного самовизначення, тому що сам по собі такий діалог показовий і має непересічне культурне значення.

Одночасно «Центрально-східну ревізію» варто розглянути як початок подальших художніх пошуків Ю. Андруховича, порівняння із творами, написаними пізніше, може дати уявлення про вектори самовизначення, розбудови культурологічної концепції й параметри авторського міфу про «свою Європу».

Основою твору слугує подорож, саме вона скріплює різні есеїстичні сюжети думки, поєднує фрагменти тексту. На відміну від традиційного травелогу, де описано єдиний рух, мандри за цілісним маршрутом, у «Центрально-східній ревізії» зібрано своєрідний «каталог» мандрів, змальовані подорожі різних людей у різні часи, до відмінних локусів і з різною метою. Більш того, окремі мандри пересікаються, переплітаються в межах тексту, перериваються й відновлюються, модифікуються в уяві, дописуються, утворюючи складне плетіння єдиного «полотна» тексту. Зауважмо, що набагато пізніше подібний принцип застосувала польська письменниця Ольга Токарчук у знаковому творі «Бігуни». Про «симфонічне» перетинання мотивів різних подорожей у своєму творі «Гярб, Вітер зі Сходу» говорив і російський письменник Василь Голованов. Наявність подібної інтенції ми схильні пояснювати тим, що письменники розуміють подорож як універсальне, всеохопне явище, яке вміщує різноманітні символічні змісти, а знаковий код цього феномену дає змогу описати надскладну реальність розколотого, фрагментарного світу і його зміни. Подібна настанова суттєво ускладнює художню структуру твору, але й дає змогу порушувати глобальні філософські проблеми, зокрема про минуле, теперішнє й майбутнє, про основні

концепти, на яких базується національне й особистісне самовизначення, як це зроблено в «Центрально-східній ревізії».

У творі Ю. Андруховича описані різні види подорожей.

1. Мандри студентів, молодого покоління 70-х, яке шукає свої корені (шляхетні «руїни замків»), полює на «мед невідомого» (за висловом Рільке), намагається віднайти сенс буття, самих себе, увиразнити орієнтири культурного самовизначення. У цій спільноті перебуває й сам молодий герой-оповідач. Показово, що ця історія розташована в сильних композиційних позиціях твору – на початку й у фіналі, утворюючи рамку. Власне, увесь твір варто розглядати як підсумок життєвої подорожі оповідача, а його концепцію – як увиразнення «меду невідомого».

2. Акцентуються й мандри митців, поетів, які в романтичному ключі шукають сліди зниклого світу, колишньої Центральної Європи, втраченого раю, стертого катаклізмами XX століття. Це мандри Ю. Андруховича й А. Стасюка та картина зниклого селища Чорне, на місті якого встиг вирости лісок, звучання центрального в тексті українського письменника мотиву «руїн».

3. Докладно описано подорожі інших героїв, що відбулися в минулі часи й сягали за межі Європи. Вони відбилися в родинних легендах, які найтісніше пов'язують оповідача з культурним корінням, виявляють рими між минулим і сьогоденням, тобто сприяють самовизначенню. Оповідач наголошує, що любить «всілякі родинні міфології, часом нестерпно плутані й суперечливі, версії мандрів, шлюбів, народжень, зникнень <…>» [Андрухович, 2001, 78]. Так, подорожує й осідає у провінції, на станції Stanislau прадід судецький німець, що мріє тут, у цій глушині (спільний мотив творів Андруховича і Стасюка) почати життя із чистого аркуша. Мандри іншого прадіда – це далека подорож у пошуках майбутнього аж до Америки. Цей сюжет віддзеркалює другий тернистий шлях – пошуки прабабкою зниклого в далеких краях чоловіка й повернення на батьківщину через десятиліття. Справжнім казковим героєм родинного епосу стає молодший син зниклих в Америці батьків, його втеча від чужих людей у пошуках рідних та іншого життя. «Насправді ж у нього був план, була велика ідея з

власною таємною стратегією. Він пішов у світи. Нині кожен може щось про це вигадувати. Про переховування під лавами в потягах <…>, про мандрівний цирк <…>, про циган, які вчили його розумінню на умовних жестах <…>, це його пересування, його подорож тією клаптиковою частиною світу, котра пізніше стане називатися Центрально-східною Європою» [Андрухович, 2001, 82, 83]. Подібні мандри мають міфологічний підтекст ініціації. Вони ж пояснюють важливі параметри центральноєвропейської культурної своєрідності: переплетіння культур, перехід з мови на мову, гротесковість, наявність таємничих змістів, які оповідач має відгадати (цирк, цигани, що стали одним із провідних мотивів «Корабельного щоденника» А. Стасюка).

4. Трагічним варіантом подорожі, який увиразнює фатальну історичну долю Центрально-Східної Європи, стає втеча родини від совєтів у 1944–1945 роках. Створюється яскравий і гротескний образ «поїзда втікачів», що, як блукаючий корабель або ж маленька мандрівна держава, описав коло європейськими теренами в пошуках утопії спокою й був повернутий до страшної точки відправлення. «Центрально-європейська подорож – це втеча» [Андрухович, 2001, 101], це намагання врятуватися від двох демонічних сил – росіян і німців. Учасник утечі – юний тоді батько оповідача – змальований як поет-спостерігач і одночасно «мандрівний воїн». Ці характеристики можна сприймати і як авторефлексію оповідача, який підкреслює свою близькість до батька й повторює його маршрут.

5. Гротескним і сатиричним перегортанням попередньої подорожі постає згадка про переселення на терени Західної України ментально чужих прибульців. «Це був час чергової міграції – з другої шістдесятих активно розбудовувалися околиці, хрущовські помешкання заселялися всіляким приїжджим людом. <…> З іронією характеризується ідеологічна утопія “оновлення й перекроювання обличчя дійсності”» [Андрухович, 2001, 111], яка мала такий вияв, загострюється проблема «свого» і «чужого», очуднюється опозиція «центру» / «периферії».

6. Мандри символізують особистісне становлення оповідача, вибір шляху, відштовхування від батька й символічний вихід з дому за межі захищеного простору, тобто хвилі ініціації. Показово, що цей процес закодовано символами, пов'язаними з подорожжю й закріпленими в художніх текстах. Так, зміну пріоритетів оповідач позначає ім'ям культового американського письменника Керуака, який створив свою філософію дороги, мандрів і став духовним орієнтиром для цілого покоління. «Але під кінець сімдесятих <…> мене цікавив не Кербуд, а Керуак, я віддалявся від батька <…> я покидав усе вчорашнє (дім, веранду, вестерни <…> й починав жити сам» [Андрухович, 2001, 115]. Отже, інтерпретація мандрів переходить у філософський екзистенційний план.

7. Це підсилюється зображенням іншого типу шляху – переходу в царство мертвих. Автор звертається до традиційної моделі міфологічних мандрів душі померлого, посмертних випробувань і використовує відповідний код. У такому річищі зображено останню подорож батька. «Подивись на мерців: ось вони ще тут, у свічках і світах, а насправді вже пливуть у своїх відв'язаних від пристрастей човнах, колишуться у своїх тунелях, невагомі й зачудовані» [Андрухович, 2001, 122]. В апокаліптичному світлі показано екзистенційний жах руху лінійним часом – до смерті, до кінця світу.

8. Особливий інтерес викликають уявні подорожі, в яких силою слова, магією творчості виправляються жорстокості реального світу, ладнається розбитий космос. До таких належить, приміром, вигадана сумісна подорож із батьком по містах Центральної Європи. «Моя пам'ять дозволяє мені робити все, про що я забажаю. <…> Я змішую часи, перегортаю десятиліття, змішую простори і заселяю життям площини перетину. Отже, хай буде літо, ми мандруємо <…>» [Андрухович, 2001, 125].

Такі мандри становлять собою щасливий контраст до справжнього трагізму буття або ж до неромантичних сторін повсякденності. В уявній подорожі з батьком увесь світ (і перш за все Європа) не позбавляється «втікачів», не робить з них репатріантів, а гостинно їх приймає, міста відкриваються й демонструють свою красу, чужі люди частують вином. Від подорожі студентів до «руїн»

лишається не втома, головний біль від змішування вина, претензії деканату, а магічне вміння припиняти дощ, викликати райдугу й відшукувати «мед невидимого». Так не лише виправляється космос, дарується прощення, спасіння (враховуючи християнський зміст символу райдуги, вина), а й утверджується модерністський міф про владу слова і його спроможність творити світ.

Така широка типологія подорожей суттєво відрізняє творчі настанови Юрія Андруховича від пошуків Анджея Стасюка. Вона, на наш погляд, видає намагання розглядати подорож як універсальну категорію, символ шляху (людини, екзистенційної свідомості особистості, родини, народу, держави), стереоскопічно зобразити предмет і вектори художнього пошуку, відійшовши від домінування певних стратегій (приміром, від ліризації, суб'єктивності й міфологізації, що притаманні «Корабельному щоденнику»).

Але водночас спільний предмет художнього дослідження (Центральна і Центрально-Східна Європа) і націленість на культурне самовизначення й на діалог однодумців моделюють показові збіги й заперечення, контрасти прийомів та інтерпретацій. Увиразнимо деякі важливі точки перетину творів.

Обидва письменники наголошують на своїй належності до певної генерації й на формуванні їх свідомості у специфічному культурному контексті, що зумовлює своєрідність погляду на світ і переживання зміни його картини. Обидва митці, не заглиблюючись в опис соціалістичних реалій, що обмежували бачення світу і свободу інтерпретацій, акцентують на тому, що Захід був для молодої генерації міфом, недосяжною й закритою землею, а отже, Європа існувала як ментальна абстракція. «Але Захід – що таке був тоді для нас Захід? Іноді він посилав нам якісь звукові сигнали у вигляді контрабандної музики. В усьому іншому його фактично не існувало, це була дотепна вигадка наших маніхейських ідеологів, такий собі Антисвіт, Світ-Навпаки вечірнього телеефіру, dark side of the Moon» [Андрухович, 2001, 73]. Тому в їхніх творах увагу зосереджено на іманентних (без зовнішніх впливів) виявах «західності» чи європейськості в молодої генерації, зокрема на внутрішній свободі, на поведінці, подібній до

американських хіпі, на керуакському тяжінні до подорожей, культурній (а не ідеологічній) націленості молодого покоління на пошук свого коріння.

У такому контексті історичні зміни кінця XX століття й доступність Європи мають сприйматися як великі географічні відкриття попередніх епох. Але показово, що увага письменників зосереджена не на художньому дослідженні донедавна закритої й міфічної Західної Європи (у «Корабельному щоденнику» принципово не описано Берлін, Париж, Лондон як менш цікаві, ніж пасіонарна провінція, у «Центрально-східній ревізії» іронічно поставлено під сумнів західноєвропейське постмодерне мислення), а на центрально-східній частині континенту, на рідних теренах, які сприймаються як центр, осередок традицій, майбутніх перспектив. Це свідчить про зосередженість польського й українського письменників на культурному самовизначенні.

Метою подорожей стає художнє дослідження «центральноєвропейськості» або ж ревізія «східноєвропейськості». Ці концепти сприймаються як не вирішена проблема й формують спільне для аналізованих творів поле тонких змістів.

Обидва письменники вважають себе носіями центральноєвропейськості й обидва бачать у цій категорії проблему, намагаються вхопити ознаки феномену, системотвірні риси, визначити перспективи явища.

Для А. Стасюка ця категорія і реальна й міфічна одночасно: центральноєвропейськість існує в ментальності, але начебто постійно щезає із черговими історичними потрясіннями, ховається у провінційності, обертається романтичною утопією. Ю. Андрухович налаштований, з одного боку, доволі критично, не дарма назва твору містить слово «ревізія», а провідним символом стають «руїни», «середньоєвропейський мотлох артефактів» [Андрухович, 2001, 77], себе оповідач навіть іронічно атестує як «археолога», але, з другого боку, яскраво проступає романтизація начебто загубленого й занедбаного культурного коріння («вино руїн», особливий запах замків, декадентська краса артефактів) і звучать оптимістичні ноти відродження. Український письменник, на наш погляд, використовує певну стратегію моделювання думки. Це стратегія концентричних кіл – від широкого ракурсу європейськості до конкретних

українських культурних кодів. Прикладом може слугувати уявна подорож Європою разом із воскреслим (силою творчої уяви) батьком та юрбою молодих однокурсників, для яких у 1980-ті роки терени Заходу були закриті залізною завісою. Ця подорож компенсує нездійснене і, це ще важливіше, повертає до себе, власного культурного коду, що тут позначається символом серця. «Отже, хай буде літо, ми мандруємо <…> десь у Дунайському басейні, тут зовсім близько до центру Європи і кожного з нас, людське "я" лежить у центрально-східній частині тіла» [Андрухович, 2001, 125].

Спільна в обох творах також стратегія символізації. Звернення до неї пояснюємо намаганням письменників ухопити в уявну семантичну сітку й означити надзвичайно складне явище, окреслити смисловими точками-домінантами параметри феномену. Своє тяжіння саме до такої стратегії оповідач «Центрально-східної ревізії» пояснює намаганням прочитати й розгадати знаки таємниці життя – великої подорожі – і фактично закликає до цієї творчої роботи читача, підкреслюючи універсальність процесу. «Погляд, змах руки, стара тріснута фотокартка, запах руїни, прогулянка з найближчими, білий пес на білому снігу, тінь птаха на дорозі – нам подають знаки. Нас підтримують у порожнечі, в самотності. Усе не так трагічно, ангели нас люблять» [Андрухович, 2001, 124].

Знакові системи «Корабельного щоденника» й «Центрально-східної ревізії» перетинаються в деяких точках, що може свідчити про близькість інтерпретацій, свідоме формування репліки в діалозі, але при цьому увиразнюється й розходження позицій. Наприклад, обидва письменники використовують образи-символи із значенням периферійності. Але в А. Стасюка це семантичне поле розростається, а в пізньому творі «Дорогою на Бабадаґ» навіть стає концептуальною домінантою. Ю. Андрухович наголошує на цій семантиці суттєво менше й радше щодо минулого, до того ж стосовно одного конкретного місця – Станіслава. Показово й те, що гротескні характеристики провінційності міста дає «прибулець», іноземець. У його ролі виступає прадід-німець, який уже має у свідомості упереджений образ «чужого», що, своєю чергою, відкриває власні проблеми, життєву поразку немолодого невдахи, змушеного прямувати від

центру до периферії в пошуках місця під сонцем («<…> це Галичина, він ще не був тут ніколи, він знає тільки те, що це найглухіша в усій державі діра, брудна провінція, якщо відверто – просто дупа, задниця, Arsb, але саме тут він чомусь вирішує почати життя спочатку» [Андрухович, 2001, 78]). А в оцінках оповідача галицька провінція, навпаки, виступає в позитивній ролі консервативного ядра культури, яке зберігає набутки від інтелектуальних та історичних експериментів центру, а він, відповідно, у бурхливі епохи перетворюється на бунтівну периферію. Так, оповідач іронічно зауважує, що минулий fin de siècle, «часовий злам, у провінціях відчутний загалом не так демонічно, як, наприклад, у Відні» [Андрухович, 2001, 72], і мешканці Станіслава його спокійно перейшли. Так само не помітило молоде провінційне покоління «присмерку Європи» і продовжувало активно будувати своє життя, не піддавшись отруті ідей Шпенглера. Більш того, як наголошує оповідач, саме тут, у провінції ще навіть у часи Хрущова і Beatles лишалися вірні старим культурним традиціям люди – уламки колишньої імперії, шляхетні «руїни», що співвідносилися в уяві оповідача з руїнами замків. Ці носії старої віри сприймалися вже як «інопланетяни», таємний цісарсько-королівський клуб імені Бруно Шульца. Ставлення автора до них – елегійно-іронічне. З одного боку, намір жити, не помічаючи часу, виглядає комічно, але, з другого – викликає повагу до сили опору і співвідноситься з романтичною модальністю символу «руїн» – занедбаних і заново відкритих культурних коренів.

Припущення А. Стасюка про пасіонарність провінції художньо доведено у творі Ю. Андруховича на реальних прикладах – життєвих і воїнських подвигах членів родини, чиї долі наповнені майже казковими пригодами та ініціаціями, виживанням у найнесприятливіших умовах, подорожами в Новий Світ, боротьбою за самостійність своєї країни. Постійно наголошується на незалежності їх вибору й поведінки від теорій та концептів («присмерку Європи», ментальності «втраченого покоління», марксизму), орієнтації на національне ядро культури, параметри якого оповідач намагається встановити вже для сучасності як найважливіший орієнтир.

Власне, домінантний у «Корабельному щоденнику» символ «провінція» (із образами, що мають семантику бідності, занедбаності, сучасної безперспективності) витісняється в «Центрально-східній ревізії» Ю. Андруховича багатозначним символом «руїни». Він убирає семантику романтично й метафізично привабливих культурних коренів і «тіней» минулого, які надихають поета («вино руїн») і ціле покоління на пошуки ідентичності.

Письменник моделює гру із цим символом, увиразнюючи його всеосяжність, універсальність. Саме в такій ігровій манері укладається реєстр руїн (цей принцип каталогізації, реєстру, словника Ю. Андрухович згодом застосував як домінантний у «Лексиконі інтимних міст»). Він охоплює всі сфери буття й побудований за принципом «від конкретного до абстрактного». Реєстр уміщує різні типи руїн: промислові, доріг, мостів, акведуків, річок (особливо підземна річка фантасмагоричного Львова, яку закували й перетворили на каналізацію), морів, лісів, гір, каменів, кораблів (тут показово згадано «Титанік» та образ зі «Ста років самотності» Маркеса – остів корабля посеред сельви), цвинтарів, вулиць (враження від подорожі з А. Стасюком здичавілими вулицями зниклого села Чорне).

Увиразнюється перехід від сфери фізичних феноменів (хоч інтерпретованих символічно, як, наприклад, річки та кораблі) до поля культури, її сакральних для митця символів (слова, мови). Провокаційно звучать мотиви загибелі, спровоковані постмодерним мисленням, але й саме воно здається авторові застарілим, «руїною», судячи з іронічної спрямованості фрагмента. «А отже, мусять бути руїни мов, слів, писемен – цієї рухомої пам’яті <…>. Але тут я волію зупинитися. При згадці про мови і слова я вже ніби переступаю межу дозволеного і з реальної предметної конкретики провалююся у світ хитких абстракцій, а це здається вельми небажаним, адже тоді можна заговорити про руїни душ, сумлінь, почуттів, честі – порядності – вірності, цнот, чеснот, руїни любові, й руїни ненависті, руїни віри, руїни сподівань» [Андрухович, 2001, 76].

Насправді саме ця метафізична й ціннісна сфера найбільше цікавить автора, про що свідчить пошук культурних опор і увиразнення у фінальній частині

концептуального поля позитивних цінностей, фактично доказ того, що вони не зникли й не перетворилися на руїни навіть за умов постійних історичних потрясінь і змін політичної мапи.

У семантичному полі цього знака здійснюється постійний перехід від речового, побутового до метафізичного. «“Уламки старого побуту”, “стерті монети, будь-яка декадентська біжутерія”, “запах старих речей, пляшок із духом давно випитого вина”» [Андрухович, 2001, 77] не просто будять творчу уяву, а формують філософські підтексти, стають точкою перетину роздумів про простір (знакові локуси в культурній самосвідомості) і час.

Гра із символом «руїни», укладання «реєстру» додатково привертає увагу читача до проблем минущого і вічного, перетворень, оновлює зруйновану постмодерною рефлексією ціннісну шкалу й одночасно слугує пародією на власний стиль мислення.

Показовою точкою перетину знакових кодів «Корабельного щоденника» й «Центрально-східної ревізії» стає символ «мапа». Мапи притягають обох оповідачів. Водночас у творі польського письменника вони стають предметом ліричних медитацій і гри з концептами «центр», «кордон», частиною власного міфу про «свою Європу» й переважно асоціюються із сучасністю. У Ю. Андруховича мапа сприймається як своєрідний артефакт, знайдений археологом (саме так визначає себе герой «Центрально-східної ревізії»). Вона відбиває фатальні й апокаліптичні зміни картин світу, загибель цивілізацій і підштовхує в підтексті до сприйняття сьогодення саме як вирішального часу змін. Тобто цей символ увиразнює намагання автора поєднати подорожі у просторі й часі. «Моя особлива любов належить географічним мапам, які досі лжесвідчать про Край Землі, про черепах і китів, про море на місці теперішніх Карпат, про сплячі карпатські вулкани, а також про всілякі забуті локальні утворення на зразок Богемії, Галіції чи Цислітанії» [Андрухович, 2001, 77].

Якщо А. Стасюк постійно звертається до символу «мапа», то Ю. Андрухович створює один, але дуже яскравий образ, що слугує мостом між простором і часом і разом з іншими створює мінливу, перехідну картину світу.

Різність інтерпретацій А. Стасюка та Ю. Андруховича демонструють і суттєві відмінності в системі символів. У «Центрально-східній ревізії» присутні семантичні поля, які польській письменник не розбудовує.

Ю. Андрухович намагається суттєво розширити культурний контекст пошуку ідентичності. Тому в системі символів «Центрально-східної ревізії» з'являються знакові постаті письменників, що мають слугувати своєрідними ключами до інтерпретації. Це митці, які описували певні локуси чи стан культури (Данило Кіш, Бруно Шульц, Райнер Марія Рільке) або ж зверталися до проблем часу, його переживання (Епікур, Августин Блаженний, Пруст, Еліот).

Система символів відбиває й підвищену драматизацію інтерпретації історії, долі країн. На зміну ліричним та іронічним утопіям А. Стасюка приходить картина історичного фатуму Центральної Європи, а доля Східної її частини, зокрема Галичини, постає у світлі інфернального й сакрального, змальовується із застосуванням відповідних знаків. «Перебування між росіянами й німцями – історичне призначення Центральної Європи. Центрально-європейський страх історично коливається між двома тривогами: німці йдуть, росіяни йдуть. Центрально-європейська смерть – це смерть в'язнична або табірна, до того ж колективна. Massenmord, зачистка. Центрально-європейська подорож – це втеча» [Андрухович, 2001, 101]. Обидві сили сприймаються як інфернальні. Опис подорожі-втечі матері із сином (батьком оповідача) поєднує контрасти інфернального й сакрального. З одного боку, шлях утікачів змальовано фактично як дорогу в пекло («чорний тунель», «довічне провалля»), його направляють «демони» і «злі потойбічні сили». З другого – сама втеча матері й сина асоціюється з біблійним сюжетом про шлях Марії та Ісуса до Єгипту. У «Центрально-східній ревізії» ця традиційна модель перевертається: мати й син не спасаються, а змушені повернутися як репатріанти в щелепи однієї з демонічних сил (на територію совєтів). Зворотний шлях стає символом регресу, перевертання світу, символічної інверсії часу, «згортання Європи».

Отже, сімейна історія вписується в картину історичного фатуму рідної землі, а вона, своєю чергою, входить у найширший загальноісторичний і загальнокультурний контекст.

Саме це варто вважати домінантною стратегією письменника – культурне самовизначення спирається на історичну пам'ять, залучає міфологічний дискурс, архетипи мислення, традиційні сюжети. Пафос національного й культурного самовизначення зумовлює тісне переплетіння мандрівного (географічного) й історичного (часового) планів. Останній інтерпретується як шлях у часі, як доленосний поступ, його знаки необхідно зрозуміти, моделюючи майбутнє. Саме такий синтетичний дискурс суттєво відрізняє твір Ю. Андруховича від «Корабельного щоденника» А. Стасюка, драматизує травелог і виводить його на найширші щаблі історичних і філософських узагальнень.

Цю специфіку визнає сам автор і осмислює її як актуалізацію проблем інтерпретації, самовизначення. Саме такою позицією можна пояснити розлогий епізод – п'ятий розділ твору з показовою назвою «Фейлетон», який стає пародією на численні семінари на кшталт «Між Сходом і Заходом» і асоціюється із гротескною конференцією-карнавалом з роману «Перверзії». Змальовано дискусію «західних» і «східних» інтелектуалів стосовно ментальної залежності від історії. Саме історичність мислення стає вододілом між Заходом (його представники не бажають згадувати, визнавати владу минулого й моделюють ризоматичний щасливий світ із кінцем історії) і Сходом, що рефлектує свою історичну долю. Це ж, відповідно, вододіл між «щасливими спільнотами» і «нещасливими спільнотами». Створюється пародія на псевдонауковий дискурс, сутність проблеми розчиняється у грі термінами й означеннями («бар'єри розуміння», «візантійська свідомість», «постколоніальний синдром», «постмодерна вичерпаність», «історіоцентризм дорівнює фалоцентризмові», «диктат історії» тощо). Іронічно змальовано обидві сторони дискусії, її кумедний фінал (бенкет).

Водночас деякі зауваження, хоч і подані в пародійній формі, формують серйозний підтекст і видають авторську позицію. «Історіоцентричні нещасливці»

вбачають у західній забудькуватості нову загрозу «присмерку Європи» й Апокаліпсису («Ваші супермаркети і шістсот шістдесят шість каналів телебачення зробили вас зарозумілими й самовдоволеними. Добром ви не кінчите, правий був Шпенглер» [Андрухович, 2001, 87]). У загальному контексті твору таке безпам'ятство оцінюється як безперспективне й контрастує з авторським історіоцентризмом: зі згадками про те, що наше суспільство багатостраждальне, тесане «кам'яними сокирами» історії, визнанням особливого зв'язку культурного простору, часу, пам'яті («<…> я живу в такий частині світу, де страшенно багато важить минуле. Хтось називає це закоріненістю, а хтось зацикленістю. Сам не знаю, як це назвати: просто в цій частині світу забагато руїн, забагато скелетів під ногами <…>. Я нічого не вартий без моєї пам'яті» [Андрухович, 2001, 125]).

Рефлексії піддано саму проблему історичної пам'яті, виокремлено вічні моделі інтерпретації, в яких вивищується минуле або майбутнє – «очікуваний рай», «втрачений рай» з їхніми соціальними й літературними утопіями і антиутопіями. Історичні потрясіння XX століття спонукають автора до пошуків інших моделей, які б охопили досвід тих, хто опинився під ментальними й культурними руїнами зниклої імперії СРСР, хто перебуває у «"вічно перехідний зоні", в "анахронічному єдиному культурному просторі" в "полі між Європою і Неєвропою"» [Андрухович, 2001, 92].

Авторська концепція культурного самовизначення, на наш погляд, має такі складники: минуле не повинно заважати здійсненню нового майбутнього, треба шукати нові моделі самовизначення, минуле і майбутнє не повинні витісняти актуальне сьогодення й культурну ангажованість письменника та читача.

Нова модель самовизначення означена лише окремими точками – концептуальними орієнтирами. Серед них – «пам'ять», «надія» («Формула людського це пам'ять плюс надія»), «відкритість» («Відкритість – єдине, що нам залишається <…>. Відкритість життю, відкритість смерті, відкритість минулому й відкритість майбутньому» [Андрухович, 2001, 125]), відчуття відповідальності за теперішнє й перебування «всередині» творення тексту, життя, картини світу («Будь-яка лірика – це завжди "тепер", це перебування не "поміж", а "всередині",

а перебування “всередині” є завжди вищім, вдячнішим і шляхетнішим, бо воно означає твою включеність, замученість, присутність – на відміну від окремішнього, відторгнутого, відкинутого перебування “поміж”» [Андрухович, 2001, 98]). До цих якостей, на наш погляд, додається безсумнівний історичний оптимізм автора. Це відображено в сюжетах сімейних легенд про переможців, фіксації тяглості і спадкоємності, не порушених потрясіннями. Інтенція виявилася в домінуванні великоднього архетипу (мотив райдуги, дива), міфу про народження нового космосу. Вона навіть реалізується в обіграванні філософського дискурсу – згадуються закони діалектики, за якими руїни, розпад обертаються новим становленням.

У порівняльному плані треба відзначити ще один показовий момент, що відрізняє позиції письменників. Оповідач у творі А. Стасюка наголошує на максимальній суб’єктивності своїх вражень, і саме це стає передумовою й виправданням сміливих і часом провокаційних суджень, що мають активізувати читача (зокрема про місцезнаходження «центру», про «свою Європу»). Увиразнюється індивідуальний вимір, особистісний ракурс, суб’єктивне «Я».

У «Центрально-східній ревізії» Ю. Андрухович поруч із оповідною позицією «Я» формує позицію «Ми». Вона охоплює, по-перше, людей одного покоління, культурної спільноти, до якої належить автор. Характеризуючи мандрівників-студентів 1980-х, які шукають своє культурне коріння, європейський культурний ген, оповідач заявляє: «Ми хотіли бодай фрагмента, бодай натяку на щось далеке, на якусь Італію – Францію – Німеччину, та ми хотіли навіть не цього, а радше звістки про повноту буття. Про те, що воно складається з видимої та невидимої частин – і ця друга є головною і вирішальною. <…> Нам здавалося, що саме руїни і саме замків зберігають згадане “далеке”, звістку про повноту» [Андрухович, 2001, 73].

По-друге, оповідна позиція «Ми» формує ідею культурної спадкоємності, родової й ментальної близькості, що поєднують народ. Прикладом може слугувати уявна подорож оповідача з батьком, якого митець воскресив силою любові. Показове також утілення оповідача в образ юного батька, що блукає з

іншими втікачами, і зображення його очима європейських локусів. Такий перенос і поєднання кутів зору також стає доказом спадкоємності та спорідненості носіїв національного коду.

Подібна особливість, на наш погляд, розкриває авторську інтенцію – культурне самовизначення інтерпретується як надважливе колективне завдання, його вирішення має на меті цементувати спільноту, актуалізацію традицій, спадкоємності, діалогу генерацій. Отже, і читач долучається до цього «Ми» як сучасник, що переживає культурну кризу й відкриває в ній нові можливості для самоідентифікації.

«Дезорієнтація на місцевості» продовжує й суттєво розширює вектори пошуку «Центрально-східної ревізії» за наявності єдиної інтенції – пошуку культурної ідентичності. Спільні особливості простежуються на рівні конкретних образів (наприклад, міфологізації підземної річки Львова), сюжетів (різних видів мандрів, дискусій «західних» і «східних» інтелектуалів), стратегій (поєднання різних видів текстів – легенд, споминів, літературних джерел, інтенцій до жанрового синтезу тощо). Але водночас розбудовується поле культурних змістів, аспектів і ракурсів зображення.

Твір поєднує різні за часом створення та об’єктом художнього дослідження дорожні записи, есе, спогади, металітературні міркування (про постмодернізм, художнє бачення різних поколінь). Але всі фрагменти, попри позірну постмодерністську розпорошеність, органічно поєднанні, що демонструє високий рівень художньої організації твору.

Об’єднавчим началом стає дискурс мандрів і орієнтація на вільні від жорстких канонів помежові жанри подорожі й есе. «Необов’язковість жанру» [Андрухович, 2006, 18], за висловом оповідача, дає змогу робити на тлі документальної основи всілякі «припущення», відкриває свободу думці й уяві, сприяє грі з читачем, розширює арсенал стратегій. При цьому подорож розуміється досить широко – не тільки як конкретні мандри, а і як життєвий шлях, творчі пошуки, поступ сучасної літератури. «Моя з вами подорож навмання вже здається перевалила за половину <…>», – зауважує оповідач у своїх спогадах про

«Бу-Ба-Бу», про творчу атмосферу нової генерації, що ламала старі літературні стереотипи.

У цих словах обіграно й повністю нівельовано постмодерністський знак «подорожі без мети», адже автор має мету – самовизначення в конкретній культурній ситуації – постмодерної децентрації картини світу, її релятивності. Він замінює «подорож без мети» на постмодерну «дезорієнтацією» в часи культурної кризи, обіграє й перевертає географічне, військове, туристичне поняття «орієнтації на місцевості». Такий вектор думки стає домінантним, що, власне, і відображено в назві твору. Вона може бути розшифрована так: рефлексія загибелі старих орієнтирів і пошук нових, тобто ревізія (що споріднює твір із «Центрально-східною ревізією») і відкриття дороговказів, знаків можливого шляху й культурної, національної самоідентифікації.

На наш погляд, у творі виокремлено коло орієнтирів, які зазнають перегляду. Показово, що в ньому межують «старі» і «новітні» уявлення, другі видаються сумнівними й миттєво застарівають у вирі культурної динаміки. Назвемо окремі домінантні точки цього ментального поля.

Це міфи про певні знакові локуси (зокрема Європу, «гротескову» утопію Австро-Угорської імперії, Галичину, Америку тощо). Зауважмо, що перегляд орієнтирів часто здійснюється провокаційно, подеколи карнавально, аби збурити читача, увиразнити проблему й одночасно зняти сміхом напругу серйозності вибору. Наприклад, Європа розглядається як культурне поле, що вже позбавлене енергії і тому не може слугувати повним орієнтиром для пасіонарного народу, що шукає власну своєрідність. «Галичина тільки й може, що натужно наслідувати Європу, яка, до речі, сама по собі вже давно нічого не може (Шпенглер ще коли про це сказав!)» [Андрухович, 2006, 122]. У такому ж сміховому річищі обігрується міф про інфернальність Америки: високе небо над Нью-Йорком начебто тому має такий колір, що в нього щодня дивляться очі грішників. Така карнавальна апокаліптика контрастує із великоднім архетипом, що домінує в «Дезорієнтації на місцевості» й «Центрально-східній ревізії». У підтексті звучить думка про необхідність увиразнення культурної своєрідності.

Перегляду піддано культурні утопії співіснування, нашарування мов і культур у колишньому варіанті («клаптикова» Австро-Угорська імперія) і сьогоднішніх проектах. Автор моделює перевертання – нашарування «антикультур», наводить приклади розпаду єдності, перемоги ентропії.

Митець переглядає, карнавалізує основи ще донедавна авторитетного постмодерного мислення, характеризує його як «післямодерністичну пустку» [Андрухович, 2006, 124]. Акцентовано, з одного боку, позитивну деструкцію постмодернізмом старих уявлень, а з другого – його інтенцію дезорієнтувати. «Постмодернізм приходить після тоталітаризму, він аморфний, химерний, він почвара, що відповідає перехідному дезорієнтованому станові, розвалює колишню вісь, залишає тільки фрагменти вертикалі, світле майбутнє дотепно підмінює апокаліпсою» [Андрухович, 2006, 124]. Переосмислення постмодернізму як сучасного міфу [Ильин, 1998] здійснюється в загальному контексті національного культурного самовизначення. Тому Ю. Андрухович наголошує не так на постмодерній модальності втоми культури, як на відкритих можливостях. У цьому плані «Дезорієнтація на місцевості», як і єдиний вектор пошуку письменника, який зараховує себе до «пізніх вісімдесятників», відбиває загальні особливості динаміки української літератури. Олександр Астаф'єв підкреслює цю суттєву різницю в постмодерністських пошуках: «загальноестетичний феномен західної культури 80-х років разюче відрізняється від українського феномену з огляду на менталітет і внаслідок історичного, соціального, національного контексту філософських, епістемологічних, науково-теоретичних та емоційно-естетичних уявлень. На Україні ця доба проходить фазу первинного латентного формоутворення» [Астаф'єв, 2002, 74]. У контексті теми нашого дослідження важливо наголосити, що Юрій Андрухович крізь призму карнавалізованих ознак постмодернізму розглядає можливі орієнтири самовизначення. Так, найбільш постмодерним локусом проголошується рідна Галичина, а вже в цьому плані переосмислюється набір «спільних» ознак («провінційність», «вторинність» щодо Європи, гротесковість, карнавальність тощо) й увиразнюється контрастна постмодернізмові пасіонарність.

Перегляду зазнають поширені інтерпретації глобальних історичних і географічних змін кінця тисячоліття. Випробовуються образи «Заходу» і «Сходу», «свого» і «чужого».

«Старі» орієнтири підлягають послідовному перегляду. «Дезорієнтацію» породжує їх нездатність повною мірою чи адекватно описати сучасну картину світу.

Одночасно впродовж твору автор ненав'язливо й без пафосу подає нові орієнтири. Серед них – міфологічні локуси, місця сили, знакові фігури. Митець пропонує вектори самовизначення на різних рівнях – загальнокультурному, національному, генерації, особистісному. Акцентується принципове поєднання цих рівнів, що й дає авторові право характеризувати через власну рефлексію вищі й абстрактніші плани буття. «Я розгублений серед цього розмаїття. Мені залишається шукати виключно особистих ознак і означень. Я роззираюся довкола себе – де я?» [Андрухович, 2006, 121].

Усі сюжети думки в різних фрагментах твору поєднані сюжетами зовнішніми – мандрів, що й увиразнює ознаки літератури подорожей.

Перш за все, мандрує сам герой-оповідач. Він їздить Карпатами, перетинає кордони, змальовує враження від подорожей Німеччиною, Італією, Польщею, Америкою. Реальні шляхи подекуди підміняються медитаціями над мапами, особливо старовинними, над застарілими путівниками, розкладами поїздів, географічними трактатами. Уявним є і шлях захованим у глибини землі колишнім морем, над яким здій-маються вершини Карпат.

Мандрують у пошуках національного самовизначення молоді люди кінця вісімдесятих, тобто покоління оповідача. Вони прямують у знакові місця, тому їх рух набуває рис паломництва.

Подорожують герої історичних і металітературних сюжетів, знакові постаті, які виступають у ролі орієнтирів в авторській картині світу. Приміром, приїздить у провінційні Чернівці ерцгерцог Франц Фердинанд напередодні катастрофи початку війни й повної зміни картини світу. Постійно в дорозі улюблений поет «бездомний» Рільке, який видав оповідачеві символічну естетичну «візу» в

Німеччину ще задовго до відкриття кордонів. Поет з'єднує простори й часи: «Мандрував з одного замку в інший, з вежі у вежу, немов заблукалий в іншу епоху мінезингер» [Андрухович, 2006, 41]. Перетинає кордони мистецтво в різних своїх утіленнях, наприклад, ідеться про мандрівні сюжети музики.

Мандри лежать в основі авторських міфів і концепцій. Зокрема, прибувають з Індії до Європи брахмани й несуть із собою таємні знання. У Східних Карпатах вони доходять до знакового для автора Чортополя (описаного в романі «Рекреації» як місце випробування культурної ідентичності).

Акцентується роль саме мандрівників у формуванні культурної своєрідності Європи та різних її частин. Так, цигани – «прибульці» з Індії – стають начебто каталізатором культурної «мішанини» Австрійської імперії, а багатонаціональні «блукачі» зумовлюють своєрідність Львова: «<…> італійські вигнанці, пройдисвіти, блукачі й авантюристи <…> вірмени, гебреї, носії "візантійської ментальності", – всі вони зумовили пасіонарність міста» [Андрухович, 2006, 26].

Сама ідея мандрів як культурного діалогу карнавалізується, очуднюється, що дає змогу зняти пафос, але не знищує її, а повторно утверджує в інший спосіб. Це реалізовано, наприклад, в образі яєчних великодніх лушпайок, які звершують свою всесвітню подорож із сакральною метою. За авторської легендою, індійські брахмани не знають точно, коли настає Великдень, але долучитися до святкування їм допомагають лушпайки. Вони пливуть струмками до Пруту, звідти в Дунай («котрий насправді є іншою назвою Нілу»), а там – і на край землі, до океану, Індії де й сповіщають про настання «рахманського великодня». Зауважимо, що в цій картині рідні для оповідача місця позиціоновані як центр світу, увиразнено і характерний для письменника великодній архетип, ідея спасіння, нового життя, відродження.

Отже, в усіх фрагментах твору акцентується сюжет подорожі в різноманітних його втіленнях та інтерпретаціях, що зумовлює відповідну жанрову кваліфікацію – синтез помежових форм із домінантою мандрів.

Наголосимо на принциповому художньому зсуві щодо жанрового коду подорожі. По-перше, акцент зроблено не так на описі маршруту, як на

символічному статусі локусів і феноменів, їх змісті (загальнокультурний, часто містичний). По-друге, усі описані явища стосуються художнього дослідження культурної й національної своєрідності. По-третє, вони закодовані знаками Географії (з великої літери), тобто формується авторська метагеографія, географія символічна як єдина художня мова, адекватна сьогоднішньому перехідному стану культури. Саме так реалізується авторський задум створення «особистих ознак і означень», тобто пошуку і пропозиції мови інтерпретації.

Прикладом може слугувати есе «Вступ до Географії». Саме знаками-локусами закодовано, зокрема, проміжний культурний стан України між Заходом і Сходом, певна транзитність її культури [Гундорова], формується (у карнавальному світлі) асоціація з архаїчними уявленнями про землі, зафіксовані в «Історії про доктора Фауста» XVI століття.

Нові культурні можливості поступу й самовизначення інтерпретовано як епоху великих географічних відкриттів, увиразнення власної неповторності – як шлях, ініціацію, символічний «перехід через Альпи». «<…> Ми по-своєму щасливі. <…> щасливі тим, що нічого про світ не знаємо. Ми тільки готуємося здійснити свій перехід через Альпи.

І якщо протистояння систем направду кінчилося, а міф про Європу не є черговою штучкою наших коханих ідеологів...

Але не забігаймо вперед. Географію слід починати з азів. Для нас вона ще не почалась» [Андрухович, 2006, 50].

Власна метагеографія парадоксально сакралізується. Автор звертається до ідеї Абсолюту, Божого замислу про певні локуси й намагається розгадати цей найвищий таємний намір. «І тільки доброю милістю Того, Хто Роздає Географію, часом вдається щось із чимось поєднувати» [Андрухович, 2006, 30]. Саме в такому річищі оповідач розмірковує про діалог і переплетіння різних культур у межах держав чи наддержавних утворень. Елементи іронії та самоіронії не знищують сакральний пафос авторських осяянь, а парадоксальним чином його підкріплюють. На відміну від «західної» версії постмодернізму, тут вибудовується світова вертикаль [Мережинская, 2007].

Окреслимо поле символічних локусів – знаків авторської метагеографії – і спробуємо розшифрувати їх значення та функцію у творенні концепції «Дезорієнтації на місцевості», культурному самовизначенні письменника.

Автора приваблюють передовсім місця сили, такі локуси, що відкривають гештальт міфів, архетипів, об'єднують, гармонізують, поєднують світи.

Саме так змальовано у «Спробі фіктивного краєзнавства» «CARPATOLOGIA COSMOPHILICA», де описані враження від подорожі Карпатами й осяяння, що сприяють розумінню істинного прихованого містичного змісту цих місць. Автор, наголошуючи на особливому значенні цих місць (що виходить за межі долі окремого народу й сягає сакральних вершин) навіть виокремлює своєрідну частину своєї метагеографії – це «карпатологія» як удавана метанаука культурного самовизначення й випробування традиційних орієнтирів. Окреслено мету і стратегії «карпатології», її утопію («утопія Дунайської монархії»), параметри метамови, знаки й діалогічний характер. Увиразнюється й мета тих, хто, як і автор, шукає культурне самовизначення. «То що залишається нам? Ходити в гірські виправи, записувати фольклор? Спостерігати за небесними тілами ангелів крізь діряві шатра нечинних обсерваторій? Відшукувати старі трактати, відроджувати астрологію? Розчищати праоснови культур <…>? Як особлива метанаука майбутнього карпатологія ще не виробила остаточних відповідей на ці та інші засадничі питання. <…> Достеменно відомо тільки таке.

Карпати – це велика скоба, що тримає вкупі схильні до хаотичного розповзання частини буття. Карпати – це велике сейсмічне зусилля, зона особливих енергетичних можливостей і напруг. Карпати ділять у сенсі земному, але об'єднують у сенсі космічному. Напевно, обидва сенси є рівною мірою необхідними і визначальними. А якщо так, то це початок діалогу. Важливо, щоб він мав завершення. В усьому ж іншому варто покладатися на того, що сам ні початку, ні завершення не має» [Андрухович, 2006, 24].

У намаганні створити метагеографію й виокремити її загальнокультурні знаки зараз, на наш погляд, проглядає тенденція. У цьому плані цікаве зіставлення інтенцій «Дезорієнтації на місцевості» Юрія Андруховича і «Гярбу, Вітру зі

Сходу» Василя Голованова. Створюючи «тотальну географію» Каспійського басейну, В. Голованов виокремлює домінантні знаки-локуси. Серед них місце, в якому поєднані (як і в Карпатах в Андруховича) природне й культурне начала, присутня містична сила, реалізується міфотворчий потенціал, формується тайна і проступають знаки, які необхідно розшифрувати. У травелозі Голованова це гірська вулканічна гряда Губустан, в Андруховича – Карпати, що колись були дном моря. У Голованова різні світи й часи єднають малюнки на скелях, а в Андруховича – гуцульська музика, яка до того ж єднає «клаптики» територій, гармонізує хаос. Таким чином, у творах в єдиному семантичному полі переплітається символіка «моря», «гір», міфологічні моделі початку світу і зміни космосів, шляху, у «Дезорієнтації на місцевості» – ще й архаїчного потонулого корабля, «руїн», «чайки» (а птахи, як відомо, традиційно сприймаються як міст між світами [Тресиддер, 1999, 293-295]).

У «Дезорієнтації на місцевості» до того ж окреслено опозицію «раю» (спокою) та інфернального вузла (що підживлюється семантикою «дна», «підземності»), а це створює одну зі складових символічної системи координат, в якій описано місце сили. Оповідач прямує від «вогкого парадизу» Південного Покуття й Північної Буковини по «дну цього неіснуючого моря» до «руїн найбільшого з покинутих суден» (використано образ загубленого в сельві корабля зі «Ста років самотності» Габрієля Гарсія Маркеса). Оповідач дає поради всім іншим мандрівникам триматися подалі від цих місць, що пробуджують міфи і встановлюють зв’язок різних часів і світів, або ж, навпаки, провокують забуття. Особливо радить обходити «мертві води» озера Марічейка, на берегах якого всім мандрівникам сняться кошмари «з настільки незбагненою, але гнітючою символікою, що єдине з можливих припущень стверджує про потужне ментально-енергетичне завих-рення, просторово-часовий вузол, астрально-безодневий колапс. <…> Кожен <…> прирікає себе на співучасть у цих бездомних рефлексіях. І далеко не кожному прибульцеві вдавалося щасливо вивернутися з них: деякі так і залишилися там, на дні розбуджених і збунтованих архетипів» [Андрухович, 2006, 15-16].

Концентрацією місця сили стає і зруйнована старовинна обсерваторія біля Дземброня, культурний релікт, «уламок того міфічного львівсько – варшавсько – віденсько – паризького вектора, про який сьогодні циркулюють чутки і здогади» [Андрухович, 2006, 16]. Обсерваторія як локус-символ вбирає різноманітні смисли: мосту між земним і небесним світами, корабля, що поєднує різні світи і плани буття й символізує людину, котра проходить випробування [Маковский, 1996, 194-196], біблійного ковчега, який рятує культурний скарб, маркесівського загубленого в сельві зруйнованого судна, що бентежить уяву й нагадує про щось величне, у цьому випадку про «комплекс Європи» на її околиці, у географічному центрі й одночасно на межі з не-Європою. Асоціація із космічним кораблем і прибульцями, своєю чергою, породжує сподівання на можливий прогрес, майбутнє вирішення проблеми загальнолюдського самовизначення.

Локусами-символами авторської метагеографії стають також місця перетину різних культур, векторів розвитку, діалогу. Це й ті локуси, що піддалися «трансформації місця», за авторським визначенням, чи зникли як географічні цілісності, але полишили за собою міф, і ті, що існують зараз. Звідти увага до Буковини, Покуття, Гуцульщини, Мараморощини, Ціскарпаття, Транскарпаття, Трансільванії, Полісся, Подунав'я, які тяжіють до Карпат. Автор знаходить не лише локальну спорідненість (близькість до Карпат), а й метагеографічне, загальнокультурне значення цих місць, причому воно виходить за межі певних історичних періодів. Тобто письменник мислить загальноцивілізаційними категоріями, що не тільки ставить локуси-символи в географічний центр Європи, а й формує їх як призму розгляду історичного поступу, майбутніх можливостей, висвітлює універсальний закон співвідношення центру і пасіонарної, бунтівної периферії, сміливого змішування культур. «Ця структура, попри її позірне місцезнаходження в деякому географічному центрі, завше була межею, краєм, околицею імперій, околицею культур, цивілізацій. <…> Саме тут, по лінії Карпат, пройшло розмежування латинського та візантійського світів, унаочнене в розмежуванні західного та східного обрядів» [Андрухович, 2006, 17].

Увиразнюються «структурні універсалії» – «поділ» і «єднання», «діалог» і «змішування».

Знаками метагеографії у творі завжди стають місця перетину доріг і культур. У цьому плані особливо яскраво описано «веселі етнічні мішанини» Львова й Чернівців. Власне, такими представлені й інші карпатські міста з їх «мішаними угорсько – румунсько – словацько – словенсько – церковно-слов'янсько – українсько – русинсько – тарабарсько – якимись там ще (санскритськими?) звуками <…>» [Андрухович, 2006, 20].

Особлива увага автора прикута й до «місць на межі», наприклад, «до прикордонного Перемишля, що виступає начебто східною версією Страсбурга й Трієста. У такому ж ракурсі охарактеризована й Галичина як "спірна територія", "спільна територія"» [Андрухович, 2006, 56].

Образ такої «спільної території», культурної «мішанини» гротескно розростається, поєднуючи реальність і фантазію. Результати такої гри уяви переносяться на всю Центральну Європу, яка постає «фікційної спільнотою», «брахманською конфедерацією», населеною підданими всіх на світі «клаптикових монархій» і містечкових республік. Як і в А. Стасюка в «Корабельному щоденнику», знаком такого утворення стають вічні мандрівники цигани. У «Дезорієнтації на місцевості» в семантиці цього образу акцентовано саме «мішанину» культур і загадку, адже цигани – це носії таємних знань, що єднають (центральний культурологічний мотив у творчості Ю. Андруховича) простори й часи. Ці значення посилюються появою символу-локусу далекої Індії, який виступає важливою складовою авторської метагеографії. Автор у властивій йому манері моделює амбівалентний карнавальний образ. З одного боку, у ньому присутня семантика далекого центру світу – це Острів в Океані (усе з великої літери), символіка води як початку життя. А з другого, земля таємних знань парадоксальним чином опиняється залежною від іншого, провінційного, центру – Центральної Європи, оскільки саме від неї чекають знаку про настання Великодня, і брахмани вдивляються у води океану й річок у надії побачити мандрівні яєчні лушпайки, що приплили із цієї території як добра звістка.

Важливими знаками метагеографії стають місця, пов'язані із життям видатних історичних постатей. У «Дезорієнтації на місцевості» це поети, особливо ті, хто сприяв національному й культурному самовизначенню або ж новітньому перегляду орієнтирів ідентичності. У такому статусі виступає село Новиця, де народився Богдан Ігор Антонич – фігура знакова для покоління Юрія Андруховича. Мандри до села характеризуються як паломництво і змальовані в сакральному дискурсі, хоча дещо й театралізованому, що не руйнує високу суть явища. «Опозиційна молодь кінця вісімдесятих здійснювала сюди паломництва з університетських міст у пошуках власної ідентичності. В одній з таких чорних хат відбувалися їхні, майже ритуальні, сходини, схожі на катакомбні сеанси перших християн. Звісно, читались уголос Антоничеві поезії. Палали свічки, зароджувалися перші любовні драми» [Андрухович, 2006, 54].

Отже, метагеографія Ю. Андруховича в «Дезорієнтації на місцевості» охоплює доволі широке коло локусів-символів, які задають високі ракурси розгляду проблеми самовизначення – філософський, сакральний, історіософський, цивілізаційний. Спільними смисловими точками перетину знаків стають: сильний вплив локусу на культурні процеси (що відображено в його міфологізації), увиразнення гармонізувальних інтенцій, окреслення єднальних та роз'єднувальних векторів, зрештою, доцентровий характер, а таким центром стає національне самовизначення й поновлення духовної вертикалі. Метагеографія – це модерністський проект життєтворення за естетичним зразком і силами художнього слова. Оповідач висловлює сумніви в можливості здійснення такої утопії переформатування світу, але весь твір свідчить про віру саме в таку мистецьку програму й задає вектори національного самовизначення. «Був час, коли я намагався перебрати на себе реставраторські функції й за допомогою найефемернішого з матеріалів – мови – відбудовувати хоча б фрагменти стін, веж, кохань і снів, які обов'язково – так я хотів – мусили тут траплятися» [Андрухович, 2006, 58].

«Буттєва компаративістика» – це визначення самим оповідачем проблеми «ми і вони», «в нас і в них» [Андрухович, 2006, 59]. Ідеться про іміджі Іншого і

«свого», можливості діалогу, окреслення спільного і роз'єднувального начал у культурах. У цьому не позбавленому елементів комічного визначенні статус проблеми все ж суттєво підвищується до такого, що зумовлює не побутове, а буттєве, найважливіше. Названий комплекс питань загострився в кінці століття й тисячоліття, його постійно обговорюють, але, як це показує автор, він не знаходить вирішення, і дискусії обертаються на рутину (пародійні, навіть карнавальні за духом сцени міжнародних семінарів із цього приводу наявні і в «Центрально-східній ревізії», і в «Дезорієнтації на місцевості», і в романі «Перверзії»).

Незадоволений станом сучасних дискусій, письменник пропонує свої параметри, свою систему координат, в якій може здійснюватися інтерпретація Іншого, увиразнюватися культурна близькість і далекість, розкриватися символічний зміст локусів метагеографії. Такий підхід, безсумнівно, зумовлює новаторський характер твору.

Визначимо систему координат, що формує семантичну сітку, яка має вловити, охопити й описати надскладне явище культурної своєрідності, що до того ж перебуває у процесі трансформацій перехідної епохи.

Автор увиразнює, протиставляє, переосмислює й перевертає параметри, які формують горизонталь його картини світу: Центр / Периферія / Захід / Схід. У цій системі координат Україна як частина Центрально-Східної Європи інтерпретується не як маргінес, а як осердя пасіонарності, на що натякає і географія, і деякі історіософські культурологічні концепції. Зокрема, оповідач неодноразово звертається до «Присмерку Європи» Шпенглера. Його цікавить «не Європа як така, не присмерк її, а центр, точніше схід, бо в Європи схід парадоксальним чином там, де центр» [Андрухович, 2006, 123].

У системі координат увиразнюються два вектори, що формують вертикаль. Один націлений у вишину, моделює найвищі ракурси огляду і критерії інтерпретації аж до сакрального. Другий повернений у глибину, у підземелля, аж до інфернальної сфери.

Перший створює своя система символів. Наприклад, старовинна обсерваторія («<…> погляд угору. Щось не цілком ясне, якась вертикальна орієнтація, не більше» [Андрухович, 2006, 23]). Знаком вертикалі стає й музика, а конкретно – гуцульська, яка відбиває вселенську музику сфер. Погляд з гори моделює також медитація над мапою. Вертикаль формує міфологічна сфера й символіка християнства, зокрема, у різних планах увиразнено великодній архетип. Завершує й остаточно кристалізує вектор образ Небесного Глядача, який дивиться згори на діла людські і про якого завжди пам'ятають митці й люди, укорінені у традицію; вони реалізують своє покликання так, щоб відповідати найвищим критеріям оцінки Творця, котрий спостерігає за їхніми вчинками і звершеннями. Моделюється ситуація сцени, посилюється дискурс театральності, притаманний великим стилям, на які орієнтується оповідач, – романтизму, бароко, модернізму.

Часом сам оповідач, у карнавальному річищі і продовжуючи модерністський міф життєтворення, стає на позицію Небесного Глядача, наприклад, озираючи з гори архітектуру міст, оцінює їх красу, гармонію, відповідність замислу Творця.

Вектор, спрямований до низу, формує згадки про апокаліптичні за духом історичні події, різноманітна символіка із сенсом хаосу та ентропії (скажімо, антимузика «імперії московської попси» [Андрухович, 2006, 23], одна зі сторін семантики «руїн»), мотив підземності (підземне море на місці Карпат, замкнена у труби підземна річка Полтва у Львові, ув'язнення якої спричинило стражденну безводність міста), легендарний і міфологічний плани (небезпечне озеро Марічейка, архетип загибелі старого космосу).

У системі координат увиразнено ще один вимір, який формується опозицією понять «вододіл», «роз'єднання» / «єднання», «синтез», «нашарування», «діалог». Скажімо, у такому плані розглядається важливий локус авторської метагеографії – Львів. Акцентовано розташування міста на вододілі морських басейнів (Балтійського й Чорного), на невидимому архаїчному вододільному хребті. Географічний поділ парадоксально переростає в культурне

перехрестя, у єднання й діалог. «Місце перетину двох осей, що ділять безіменний простір на схід-захід, північ-південь, неминуче стало місцем перетину торговельних шляхів, а у зв'язку з цим так само й об'єктом найрізноманітніших інвазій – духовних, політичних, військових, звичаєвих, мовних» [Андрухович, 2006, 25].

Автор ставить перед собою мету не увиразнити те, що розділяє, а знайти об'єднавчі начала та вектори. Серед таких очевидних феноменів – насамперед музика як вища реальність, яка підтверджує єдність і унікальність частин Центральної Європи. Щодо інших об'єднавчих начал, то автор воліє радше загострити проблему, перевірити, чи не міф сама ідея нашарування культур, переводить проблему в контрастну площину – нашарування «антикультур», які відобразили криваві й фатальні події та людські деформації всього XX століття. Можливість діалогу, принципи об'єднання послідовно проблематизуються, пошук цих основ показано як максимально драматичний і провокаційний, націлений на пробудження читача. Але, зрештою, автор наголошує на важливому, онтологічному, універсальному характері цих питань, вивищує їх до сакрального статусу, натякає, що саме таким міг бути замисел Божий щодо взаємного доповнення й гармонійного існування культур. «Як бачите, я не дотримав обіцянки говорити про те, що єднає. <…> Теза про неподільність культури не завше виглядає переконливо. Культура Півночі й культура Півдня, культура Сходу і культура Заходу (зауважимо при цьому, що існує Північний Схід і Південний Захід, і вони мають свої антиподи і все це має безліч нюансів) є поняттями настільки ж невизначеними, наскільки й непоєднуваними. І тільки доброю волею Того, Хто Роздає Географію, часом вдається щось із чимось поєднати» [Андрухович, 2006, 30].

У творі моделюється знак, який охоплює комплекс проблем, стає об'єктом найінтенсивніших авторських випробувань, експериментів і одночасно увиразнює всі названі системи координат. Це Центральна Європа. На відміну від тих концепцій і міфів, які створили інші письменники, зосібна Анджей Стасюк і Кшиштоф Чижевський, що з ними Юрій Андрухович веде діалог, у «Дезорієнтації

на місцевості» Центральна Європа цікава авторові не сама по собі, а як інструмент самовизначення, як ментальне припущення, що дає змогу стягнути до купи культурні фрагменти й у дзеркалі цієї уявної цілісності побачити власну відмінність, спадковість і українську своєрідність. Знак характеризується в контрастних модальностях: з одного боку, у лірично-іронічній (роздуми над утопією «клаптикової», «гротескної» імперії), із другого – в апофатичному річищі. Центральна Європа постає «територіальною ефемеридою», «географічною примарою», модною і вже набридлою темою інтелектуальних фуршетів, невловною субстанцією, містифікацією, зрештою, «американською вигадкою кількох розчарованих дисидентів» [Андрухович, 2006, 123].

Апофатичний пафос доведення істини від протилежного і збурення читача посилено в роздумах про рідну частину Центральної Європи – Галичину. Апофатичне заперечення доведено до крайнощів у купі з іронічним обіграванням постмодерної децентрації: «Отже, її немає, цієї Центральної Європи, точніше, майже немає в ній Галичини. А все, що є – це “майже”, суцільна територія постмодернізму» [Андрухович, 2006, 123].

Автор пропонує цілу низку провокаційних визначень рідної землі, або ж того священного локусу, який у назві есе іменовано «останньою територією» і який насправді митець намагається боронити від невизначеності й руйнування («<…> перебуваю тут, усередині, це моя територія, це мій підозрюваний і зневажуваний світ <…>. Моя лінія оборони – це я сам, але в мене немає іншого виходу, як тільки боронити цей шматок, цей клапоть, ці клапті, що розлазяться навсібіч» [Андрухович, 2006, 123].

Усі провокаційні визначення співвідносяться із символічним локусом Центральної Європи й увиразнюють опозицію «роз’єднання» / «єднання». Серед таких апофатичних за духом дефініцій – «підозрювана й зневажена частина світу», химерний ментальний конструкт «санітарної зони» між Заходом і Сходом, продовження Заходу, галичанський комплекс європейськості й породжувана ним вторинність, територія постмодернізму тощо. В останньому випадку, на наш погляд, обігрується відома формула постмодернізму, яку сформулював один із

перших адептів стилю Леслі Фідлер: «Перетинайте кордони, засипайте рови». У змодельованому Ю. Андруховичем образі своєї «останньої території» рови засипаються історичним мотлохом і культурним сміттям, тобто всіма старими орієнтирами, які переглядаються, а ідея кордонів максимально проблематизується й переноситься у план культури.

Метою таких визначень стає збурення читача, деструкція «маньєристсько-солодкуватих» ідей та міфів, доказ від протилежного.

Про можливість саме такого прочитання, до того ж саме в буттєвому, філософському річищі, свідчить активізація опозицій «кінець» / «початок», «минуле» / «майбутнє», «тоталітарне» / «посттоталітарне», «пустка» / «пасіонарність», «розгубленість» / «перспективи». «Підозрюване» і «зневажене» парадоксально характеризується як пасіонарне й відкрите майбутньому саме через трагічну культурну, історичну долю, невикористаний потенціал зростання. «<…> У цій частині світу було зупинено, відрізано до ноги модернізм, будь-який – віденській (еталонний), празький, краківський, львівський, дрогобицький, натомість прийшла післяпостмодерністична пустка, велика вичерпаність з безкінечно відкритою потенційністю <…>» [Андрухович, 2006, 124]. Акцент на пасіонарності, відкритості майбутньому – спільний момент художніх концепцій Юрія Андруховича й Анджея Стасюка.

Критично відштовхнувшись від сумнівного ментального конструкту Центральної Європи, автор «Дезорієнтації на місцевості» відкриває новий ракурс розгляду спільного і відмінного «Своє» він пропонує аналізувати крізь призму уявлень про «європейську людину» й увиразнювати спільне і розбіжне. Так він створює максимально узагальнену модель європейця, виокремлює (серйозно чи в ігровій модальності) її типологічні риси. Часто в таких характеристиках особливо наголошується на спільності чи розбіжності зі «своїм». Приміром, зауваження про те, що європеєць любить себе (що виявляється в побуті, вбранні тощо), натякає на відсутність такого приватного простору у «свого», але перенесення категорії любові у сферу культури вже зближує, а залучення сакральної сфери остаточно поєднує. «Я звернув увагу на їхню любов до самих себе. Вона починається з

капелюхів і гетрів, а закінчується Рільке і Вагнером. І поміж цими полюсами любові ще безліч інших цінностей, як, наприклад, Священна Римська імперія, виноград, пиво, духові оркестри <…> ще раз пиво, багато пива, пиво і бароко <…>. “Грюсс-ГОТТ!” – “вітай Бога”, щось на зразок нашого “Слава Йсу!”» [Андрухович, 2006, 35]. Наявність духов-ної вертикалі споріднює стару європейську і східноєвропейську ментальність. На думку оповідача, культуру Старої Європи формували ті, хто мислив себе створіннями Божими, і самі люди творили за законами гармонії, озираючись на Небесного Глядача. Результати цих діянь він бачить в архітектурі західноєвропейських міст, а також Львова й Чернівців (тобто підкреслює єдність), але принципово заперечує архітектурну гармонію на Сході, який послідовно демонізується, набуває рис пустки і зрівнялівки.

У комплекс «європейської людини» входить спадковість, яка долає історичні потрясіння й усіляку «марноту марнот», тимчасом як історія, культура й ментальність «свого» складається з розривів. Мотив спадковості та її формотворчого буттєвого потенціалу звучить у творі постійно, наповнюючи новим змістом символіку «руїн», начебто не потрібного «історичного мотлоху» й «культурного сміття», актуалізуючи план родинних легенд, міфів, архетипів.

Увагу оповідача привертає діалектичне співіснування єдності і розбіжностей у Старій Європі: вільний перехід з мови на мову, з культури на культуру, від охайного німецького пейзажу до романтичної італійської розхристаності.

Оповідач увиразнює й естетичні вподобання «європейської людини», а вони, на наш погляд, відіграють роль самохарактеристики, видають власні смаки митця. Це середньовічні, барокові й романтичні орієнтири.

Домінантою в системі рис «європейської людини», за Ю. Андруховичем, стає відчуття форми, «максимальна організованість форми», або ж «геніальна стилізація», а своя культура, по контрасту, зруйнована й дезорієнтована саме «гріхом безформності». Власне, цей мистецький, металітературний орієнтир охоплює все інше – спадковість, культурний рівень, традицію, використання

еволюційних механізмів оновлення (того ж карнавалу), свободу творчості від ідейного диктату тощо. Орієнтир набуває загальноцивілізаційного статусу, брак відчуття форми свідчить про «озвіріння» суспільства, тобто про деградацію, історичну інверсію й відсутність перспектив. Парадоксально саме відсутність відчуття форми проголошується основою національних нещасть. «Ми не вміємо й не хочемо робити з життя мистецький твір. Наша бідність – тут не виправдання й не пояснення, а скоріше наслідок. <…> У нас не може бути доброго дизайну, адже <…> це теж спадковість, це продовження ландшафту. У нас не може бути доброго театру, кіно, цирку. Як і багатьох інших речей, котрі надто вимагають любити форму, відчувати її абсолютно. А нам завжди натякали, що слід зневажати форму» [Андрухович, 2006, 39].

Обговорення цієї позиції передбачає руйнацію вторинних поверхових міфів про втрачену європейськість, сучасних вузькоетнографічних концепцій, «расових, антропологічних, географічних аргументів» (писанки, сирні коники тощо) і тяжіє до провокації, яка має на меті активізувати читача, пришвидшити пошук європейськості, віднайти вектори такого поступу, відродження.

Естетичний ракурс розгляду моделі «європейської людини» вбирає також захоплення романтизованими середньовічними орієнтирами (образами, творами, легендами). Автор підбирає доволі широкий матеріал доказів – від «втечі в середньовіччя» короля Баварії Людвіга Другого до естетичного діалогу митців-романтиків і декадентів. Особливу увагу він приділяє бароковому художньому мисленню.

Роздуми переростають у модерністський проект життєтворення, виправлення фатальної безформності завдяки естетичним, поетичним чинникам, загальнокультурному зростанню. Стратегії реалізації естетичного плану подано як парадоксальні, вони таять серйозне й іронічне начала. Автор пропонує почати грандіозний проект із навчання дітей відрізняти сонети від октав, визначати види рим і типи речень, тобто з філологічної освіти й повернення естетичного начала в життя.

Модель «європейської людини» й метадискурс поєднуються ще в одному, конкретному, ракурсі. Критерієм європейськості та її втіленням оповідач обирає життя і творчість, культурне самовизначення «найєвропейськішого» (на думку і смак автора) митця. Це Рільке, який свого часу сприяв формуванню світогляду оповідача й видав молодому поетові символічну «візу» до Німеччини.

У «Дезорієнтації на місцевості» здійснено суб'єктивний аналіз «Повісті про кохання і смерть корнета Крістофа Рільке». Усі виокремленні знаки концептосфери і світоглядні та естетичні орієнтири твору набувають сенсу широких узагальнень, характеризують світовідчуття ідеального (за переконанням автора) європейця, образ якого створився в уяві оповідача. Це такі знаки, як містичний погляд на світ і рефлексія глобальності цивілізаційного конфлікту між Заходом і Сходом. У коментарі оповідача друга особливість набуває єднального характеру й інтерпретується як актуальна й сучасна культурна подія, породжує підтексти. «Готується велике, можливо, вирішальне зіткнення двох світів – Хреста й Півмісяця, Свободи й Деспотії, Особистості й Маси. Цей сюжет нам дуже близький навіть географічно. Адже описана в «Корнеті» випалена рівнина хоч і є Угорщиною, а точніше – метафорою, а проте може бути і диким полем нашої історії. Війни з турками – чи не найміцніша з історичних ниток, котрі <…> в'яжуть нас з Європою» [Андрухович, 2006, 42].

До типологічних рис художньої моделі оповідач зараховує також культ жінки й, відповідно, високий еротизм, культ пригод і високої чоловічої доблесті, культ піднесеної романтичної мови, рефлексію швидкоплинності життя, театральність, присутність в уяві образу Високого Глядача, перед яким і твориться сюжет власного життя, подвигів. «Бо перед нами казка про яскравість і гостроту переживань, про цей великий театр єдиного глядача Бога, як уявлялось кожному у ті підкреслено театральні часи. Кожен жест диктувався естетичною необхідністю, адже Глядач бачив згори все, і Вистава мусила Йому сподобатись (так мимоволі повертаємося до феномену відчуття форми)» [Андрухович, 2006, 44].

У такому аналізі твору характеристики обертаються самохарактеристиками. Автор виокремлює ті феномени, які йому близькі як носієві української ментальності й митцю, що вірить у модерністські проекти перетворення світу словом. Увиразнює спільне, об'єднавче, а відсутність деяких якостей (того ж відчуття форми) інтерпретує як недолік, який можна здолати.

Цю тезу можна довести на прикладі авторського тлумачення карнавалу як західного культурного феномену й виявлення карнавальної стихії в «Дезорієнтації на місцевості» (та, власне, як ми знаємо, і в інших творах Ю. Андруховича – у «Рекреаціях», «Перверзії»). У творі присутні яскраві картини карнавалу у Венеції, «карнавалу року» в Баварії – фашингу. Але автора цікавлять не враження від мандрівки, а утаємничений істинний зміст феномену. Карнавал він інтерпретує як універсальний інструмент оновлення у країнах із сильної спадкоємністю і традиціями (у підтексті моделюється контраст із революційними потрясіннями й культурними розривами в долі України, Росії). Карнавал також трактується як механізм соціальної та індивідуальної стабілізації. Часи загального святкування, переодягання, перевертання, гри і святотатства (показовий епізод – автопародійний виступ на телебаченні міністра закордонних справ Геншера у блазенсько-монаршій короні) дають змогу випустити пару соціального невдоволення, зняти владу авторитетів, а потім повернутися до норми. На провокаційну думку оповідача, нещастя національної історії спричинені тим, що українці не дають власним дурням і товстунам можливості виявити себе на відповідній сцені, усе робиться надто серйозно, не розвивається сміхова культура оновлення. У таких роздумах зливаються ментальний, естетичний, культурологічний дискурси і взаємно очуднюють один одного.

У контексті всього твору увиразнюються контрасти інтерпретації. З одного боку, така риса національного характеру, як юродство, «швейкування», описана в есе «Ерц-гер-перц», начебто стає на заваді серйозному ставленню до себе й веде до тупцювання на порозі Європи. А з другого – недостатність карнавальної традиції інтерпретовано в есе «Вступ до Географії» як суттєвий недолік, пов'язаний із неєвропейським невідчуттям форми. Зрештою, у синтезі формується

думка про наявність точок перетину сміхових культур юродства й карнавалу та про перспективу здолання недоліку. Зокрема, про це свідчить творчий досвід самого оповідача – карнавального короля «Бу-Ба-Бу» й експериментів молодих митців із глобальною метою – оновити сучасну українську літературу.

Таким чином, формуючи свою ідеальну модель «європейської людини», створюючи імідж Старої Європи й розмірковуючи про ментальний конструкт Центральної Європи, оповідач самовизначається через порівняння з максимально близьким, співвідносить себе як частину з культурним цілим.

Водночас реалізується й контрастна стратегія. Самовизначення відбувається через відштовхування від максимально чужого. Приміром, максимально чужа ідеальній моделі європейця й українця модель східного кочівника в його давній і сучасній іпостасях. Різницю в ментальностях автор кодує знаками географії, ландшафтів. Якщо європейський світогляд формують гори й ліси, що дають прихисток і втілюють ідею дому, то картину світу кочівника моделює степ із його одноманітністю, який будить відчуття «Великого Ніщо», відсутності тривкості і спадковості культури. Іншим контрастним полюсом стає «гомо совєтікус», до того ж не лише як соціально-історичний, а і як внутрішній феномен, комплекс орієнтованого на Європу оповідача.

На тлі «буттєвої компаративістики» постають важливі самовизначення, окреслюються риси національної ідентичності. Формуються три ракурси, фактично три плани узагальнення. Перший – персональні самовизначення оповідача. Другий – колективне «ми». І третій – узагальнений образ «свого», сформований у певній системі координат.

Персональні самовизначення подано в серйозній та сміховій модальностях. Оповідач репрезентує себе як спадкоємця європейської культури, що реалізується багатогранно в контексті всіх есе та іронічно очуднюється. Вживаючись у романтичну атмосферу німецького замку, що служить домом творчості, оповідач уявляє себе «молодим принцом крові», який напередодні коронування оглядає свою карликову державу. Таке самозванство співвідноситься з роллю карнавального короля, яку послідовно грає оповідач, причому не тільки в іпостасі

лідера «Бу-Ба-Бу». Третя роль пов'язана із сакральним дискурсом й активізує модерністський міф про перетворення світу творчістю. В її межах виникають асоціації із Фаустом. Оповідач есе «Вступ до Географії» озирає, як Великий Глядач, міста з гори. Цей його ракурс співвідноситься з епіграфом, цитатою з «Історії про доктора Йоганна Фауста» XVI століття: «Звідтіля доктор Фауст розглядав різні землі і далі морські». Асоціація саме із цим образом підкріплена фіксацією прекрасних миттєвостей замилування гармонією та утвердженням нових можливостей для своєї країни, що здійснює історичний перехід. Правильність саме такого прочитання підтверджує й контекст усього твору, зокрема мотиви «Присмерку Європи» Шпенглера, актуалізація фаустіанського типу людини. Зрештою, оповідач бере на себе роль культурного героя – оборонця своєї землі й оновлювача рідного культурного космосу.

Другий план узагальнення – це колективне самовизначення. Як і в «Центрально-східній ревізії», у «Дезорієнтації на місцевості» увиразнена оповідна позиція «ми»: це сучасники, першовідкривачі своєї країни, поєднані новими можливостями та спільними історичними й метагеографічними ініціаціями. «Адже справа в тому, що по-своєму щасливі. <…> Ми щасливі тим, що нічого про світ не знаємо. Ми тільки готуємося здійснити свій перехід через Альпи» [Андрухович, 2006, 50].

На наш погляд, автор моделює асоціацію із біблійною сентенцією про те, що не можна наливати молоде вино у старі міхи, інтерпретованою Митрополитом Іларіоном у «Слові про закон і благодать» у контексті майбутньої долі свого молодого й пасіонарного народу. Саме в такому річищі доречно тлумачити деякі епізоди в «Центрально-східній ревізії» та «Дезорієнтації на місцевості», що свідчить про послідовність пошуку й цілісність авторської концепції.

У першому творі подано показовий лірично-іронічний коментар до родинної міфології: усі брати прадіда вижили, незважаючи на історичні потрясіння, бо й гадки не мали про «присмерк Європи», відчували не стагнацію, а молоду пасіонарність, бажання вижити й реалізуватися. Сам оповідач зізнається в

декадентській любові до «ніжного смеркання», але вона має характер естетичного жесту, на кшталт тяжіння до руїн.

У «Дезорієнтації на місцевості» ця естетика «смеркання» кодована багатьма культурними знаками (король Баварії Людвіг Другий, декаденти, Метерлінк, містичні твори Рільке, атмосфера Відня тощо) та сучасними картинами «безлічі загроз», що нависли над старими містами. Але автор наголошує, що «ми» (тобто українці) про це не знаємо (подібно до молодого покоління з родинних легенд, перебуваємо в іншій, щасливій фазі «свого переходу через Альпи»). Водночас мету й вектор такого поступу, на думку оповідача, ще треба розгадати, до того ж спираючись і на досвід «ніжного смеркання», і на символічні знаки, які посилає Той, Хто Роздає Географію. «Це щоразу нагадування нам про щось велике. Що нам сьогодні робити з цими нагадуваннями?» [Андрухович, 2006, 58].

Конкретним образним утіленням «ми» стає покоління, до якого належить оповідач. Він намагається встановити знаки – орієнтири культурного поля, яке сформувало генерацію як єдність. Із посиланням на роман «Московіада» (що демонструє послідовність авторської думки й пошуків) окреслюється парадоксальна концептосфера певної субкультури – богемної молоді кінця сімдесятих. А на другому етапі увиразнюється те, що взяли у спадок від попередників «пізні вісімдесятники», що запропонували нового. На наш погляд, у субкультурі сімдесятих увиразнюється інтенції до протесту, реконструкції, хаотичності пошуків («<…> вибухова суміш агностицизму, індуїзму, християнства, музики, скажімо, Genesis, сухого, іноді кріпленого вина, а також Маркес, Борхес, Гессен, <…> Булгаков <…>» [Андрухович, 2006, 112]). У культурі «пізніх вісімдесятників» у наслідуванні названого коду увиразнено цілісний вектор «космополітичного» і, навпаки «національного», посилення сакрального дискурсу, який охоплює нові орієнтири (паломництво до села Богдана Ігоря Антонича, романтичні медитації над руїнами замків, читання заборонених віршів, подібне до служб перших християн) і власні творчі дебюти в «запльовано-сакральній атмосфері студентських гуртожитків». Фактично в парадоксальній формі доводиться, що пізні вісімдесятники були руйнівниками

старого світогляду і представниками нового часу, пасіонаріями національного самовизначення.

Останні характеристики, безсумнівно, мають вихід на вищий рівень узагальнення – створення національного іміджу. У цій царині автор увиразнює контрастні полюси.

Високий і позитивний полюс представлений переосмисленими образами класиків (Шевченка, Федьковича, Антонича).

Низький, негативний – узагальненими карикатурними образами, які, що показово, належать до різних часів. Перший – це хитруватий і схильний до «швейкування» селянин зі старих галицьких анекдотів («У ньому – наша набута недорікуватість, фатальне тупцювання на порозі Європи з неспроможністю рушити далі і ввійти, пророцтво, в якому карикатурність і пародійність усього, що робимо в мистецтві, політиці, економіці. Суцільне "ерц-гец-перц, та й по всьому"» [Андрухович, 2006, 9]. А другий – сучасний «шошоня», торгівець на базарах прикордонних польських міст, заморочене російськомовне створіння в китайському спортивному одязі і з шістьома руками, що тримають крам. Ці образи свідчать про здорову критичну національну саморефлексію, окреслення тих негативних орієнтирів чи можливих векторів руху, від яких відштовхується автор, бачить у них загрозу і провокує читача на бурхливу негативну реакцію.

Актуалізація кордону в цьому випадку має символічну функцію, увиразнюючи помежовий характер часу, просторові перехрестя, а в синтезі – важливу для автора ідею культурного переходу.

«Буттєва компаративістика» й особливо тяжіння до культурного, національного самовизначення зумовлюють діалогічність твору, підкріплену модерними й постмодерними художніми настановами. Автор постійно моделює діалог різних співрозмовників, адресатів, у ролі яких виступають реальні люди, культурні феномени.

Цей сумісний пошук, перехрещення позицій має доцентровий характер, пов'язаний із самовизначенням.

Полем дискусій стає уявлення про «своє», ментальний феномен «Центральної Європи», своєрідність Центрально-Східної Європи, мова (у широкому сенсі) інтерпретації, сама можливість порозуміння.

Зробимо спробу виокремити види такого діалогу, його загальні закономірності.

Автор інтерпретує, коментує, очуднює певні види історичної пам'яті, зокрема з родинної легенди, спогади. На цьому матеріалі увиразнюються позитивні риси національного характеру й утопія «клаптикової» Австро-Угорської імперії, яка зберегла у своїх межах українську специфіку.

Особливу увагу приділено анекдоту, який в авторській інтерпретації відображає певні негативні риси національного характеру, а також деяку несерйозність, вторинність відносно західних і східних центрів. Роздуми оповідача в цьому випадку мають апофатичний характер доказу від протилежного, знущання над читачем, юродства, перевертання авторитетів та обігравання їх позицій. Прикладом може слугувати такий хід думки, побудований саме як діалог і націлений на залучення до дискусії читача: «<…> Галичина позбавлена епосу, в ній споконвіку панує анекдот, причому підлий. Власне кажучи, це безкоріневий простір, зручний для всякого мандрівного племені <…>. Галичина – містечкова батьківщина масонства і марксизму. <…> Це смердючий звіринець, переповнений єхиднами й химерами, у Галичині можливі лише покручі на кшталт Бруно Шульца або всі ці маленькі Станіславські Кафки, якщо ти не покруч, а, наприклад, Стефаник, то тобі залишається невблаганно співати в першому-ліпшому Русові. "Між іншим, нині в Івано-Франківську геніїв уже більше, ніж у Москві!" – іронізує колючий Ігор Клех, також галичанин, також геній у своїй найновіший московській книжці» [Андрухович, 2006, 122].

Автор розмірковує над самою можливістю культурного діалогу й шукає зразки його вдалого здійснення, які мали б символічний характер і могли слугувати орієнтирами для подальшого, сучасного спілкування. У цьому плані показове звернення до епізоду, що, попри театральність та елементи карнавального комізму, інтерпретується як знаковий, зразковий. Дія відбувається

в одній із краківських винарень, де спілкуються в дещо богемному модусі митці. Пшебишевський, екстравагантній лідер «Молодої Польщі», стає на коліна перед Стефаником і цілує його ногу. «Залишимо за дужками цього епізоду чималу кількість попередньо випитого <…>. Придивимося до самого жесту – артистичного й людяного водночас. Таке поєднання вдається не часто» [Андрухович, 2006, 14]. Парадоксально саме через такий «карнавальний» епізод автор доводить важливі для нього ідеї: перша – неподільності культури, друга – можливості реалізації такого діалогу саме в «буферній зоні», у «коридорі між Західною Європою та Східною». Фактично не прямо, а в підтексті формується авторська інтерпретація одного із призначень рідної землі – бути мостом між культурами, довести здійсненність єдності, синтезу, гармонії.

Така інтерпретація знаходить підтвердження на сучасному матеріалі. Учасниками діалогу стають польські письменники, з якими Ю. Андрухович разом мандрував землями Центральної Європи і твори яких сприймає як репліки в довготривалих сумісних роздумах про культурну специфіку.

Зокрема, автор «Дезорієнтації на місцевості» переосмислює деякі мотиви «Корабельного щоденника» Анджея Стасюка. Це, приміром, мотив зв'язку ландшафту (саме гір і річок) із культурою й ментальністю європейця, мотив кочівництва. У творі українського письменника відбувається важливий смисловий зсув. Кочівник позбувається абстрактності й набуває яскравих рис Сходу, географічної й політичної прив'язки, осучаснюється («східні» переселенці в містах Галичини в радянські часи). Феномен постає в ментальному, філософському ракурсі й отримує образне втілення – це носій відчуття Великого Ніщо. Саме цей полюс протистоїть європейській культурній наповненості і спадковості. Спільний також мотив старовинних фотографій, над якими медитують оповідачі, намагаючись зрозуміти атмосферу й таємницю старого, знищеного потрясіннями XX століття космосу, мотив музиканта-скрипаля, котрий теж утілює цю загадку й метамову мистецтва. У «Дезорієнтації на місцевості» скрипаль, музиканти, музика в цілому співвідносяться з вищим планом або ж

демонізуються, набувають містичних рис. Отже, основою діалогу стає розуміння письменниками культурної своєрідності Європи.

Моделюється діалог із Кшиштофом Чижевським. Наголошено на спільному відчутті культурного простору Центрально-Східної Європи, «цього поруйнованого світу між Німеччиною і Росією» [Андрухович, 2006, 69]. На відміну від польського співрозмовника, оповідач «Дезорієнтації на місцевості» переглядає й перевертає саме поняття «центральності», але погоджується в тому, що Центральна Європа – «це особливий стан душі, особливий спосіб ставлення до світу». Водночас він посилює іронічність інтерпретації, реконструює утопію, додаючи в ідилічну картину модальність сумніву й негативний полюс. З одного боку, це пасіонарний маргінес, який «запліднює» (за визначенням оповідача) центр і формує нові потоки свідомості, дарує світові геніальних «вискочок» «шагалів» і «воргалів», а з другого – це провінційний комплекс. «Я наважуся додати: це така провінція, де кожен знає, що він насправді перебуває у самому центрі, бо центр ніде і всюди водночас, а тому з вершин і низин власної робітні може цілком спокійно дивитися на все включно з Нью-Йорком чи якоюсь Москвою» [Андрухович, 2006, 126]. Проте обидва письменники розуміють один одного без слів, підтверджуючи, що Центральна Європа – це стан душі, світосприйняття. Митці й господар антикварної крамнички (своєрідної печери скарбів, або ж археологічних артефактів) одностайно вибирають те, що символізує для них цей феномен. Вони з ностальгією й жалем вдивляються в антикварні фотографії й листівки, які зафіксували мирний час, ідилічну старовину, страчений цілісний космос. «<…> І я розумів, що він теж усе розуміє, бо він теж звідси, з цього коридору між двома морями, між Сходом і Заходом <…>. Кшиштоф таки купив собі “Київ” і “Оленку”, і ще щось <…>» [Андрухович, 2006, 64].

Яскравою формою діалогу стає й переклад художніх творів. Зокрема, Ю. Андрухович аналізує інтерпретацію його вірша «Забуття» сучасним (не названим) польським поетом, який на власний розсуд переробив фінальні рядки, увиразнивши в них не любовний дискурс, а ностальгійний, підсиливши

модальність трагічних переживань долі розколотих земель, перекроювання географічної мапи катаклізмами XX століття. Гілки дерева, під яким відбувалися побачення в любовному вірші, перетворилися на гілки земель, відір-ваних від стовбура. «Панна з моєї юності відлетіла геть. Про неї ані згадки, натомість виникло щось інше, вагоміше і важче: індивідуальна пам'ять, точніше не пам'ять трансформувалася в історичну, дозволю собі сказати, в ображену історичну пам'ять, адже для мого польського приятеля Замарстинів, Кульпарків, Клепарів (як і, напевне, Майорівка чи Левандівка) – гілки львівських передмість, що безумовно виростають із певного історичного дерева з милозвучного латинською назвою "semper fidelis"» [Андрухович, 2006, 13]. Переклад справедливо вважається самохарактеристикою польського поета, він не відбиває авторських задумів, але у зворотній рецепції виокремлює спільне поле знаків і переживань.

Автор моделює діалог з іншими письменниками, які переймалися проблемою культурної своєрідності різних народів Європи. На думку оповідача, усі вони – Кундера, Мілош, Конрад – творили свій міф про Європу. Долучився до цього міфотворення й Іван Франко; оповідач висловлює сумніви у правильності параметрів такої картини світу, але далі цю дискусію не розвиває. Докладніше дискусія формується з тими митцями, які давали свої художні версії рідної для автора землі, зокрема з героями й міським міфом Йозефа Рота.

Зрештою, увиразнюється діалог із митцями-однодумцями, наприклад, із Тарасом Прохаським стосовно сучасного міфу про Європу й рідну землю.

Окремим ракурсом стає рефлексія мови інтерпретації. Так, моделюючи образ українця, побаченого очима західного європейця, автор використовує парадоксальну стилістику фільмів Федеріко Фелліні. У провокаційному світлі він доводить, що саме постмодернізм дає адекватний код для описання гротескного й невловимого культурного феномену Галичини.

Отже, діалог стає одним із провідних принципів моделювання тексту в «Дезорієнтації на місцевості», поєднує всі його частини, слугує розкриттю авторської концепції. Діалог тісно пов'язаний з ігровою стилістикою твору, з посиленням карнавального начала, апофатичними засобами доведення думки

(провокаціями, юродствуванням, доказом від протилежного). Діалог слугує як деміфологізації, так і створенню власного міфу, основою якого є есхатологічна модель (що демонструє перехідне художнє мислення), великодній архетип, образ мосту, який єднає культурні світи.

2.4. Синтетичний характер культурологічної подорожі

Вибір для дослідження твору саме Артема Чапая, відомого молодого письменника й журналіста, зумовлений низкою причин.

Перша – це послідовне звернення митця до літератури подорожей протягом усієї творчості. Перша книжка «Авантюра» висвітлює пригоди під час мандрів автостопом по зарубіжних країнах, зокрема центральній Америці, і центрована мотивом відкриття світу, орієнтована на традиції, що вже склалися в американській літературі у 1960–1070-ті роки. Найвідоміший твір «Подорож із Мамайотою в пошуках України» зосереджений на кристалізації культурної, національної ідентичності і вдало поєднує «західний» орієнтир із мандрівною традицією Сковороди. Для останнього твору «Понаєхалі» (2015 р.) обрано форму роману, письменник переводить ракурс художнього дослідження з мандрів на тяжкий шлях мігрантів, культурний шок, перегляд негативних іміджів «чужого» в умовах сучасних економічних і політичних потрясінь. Цей ракурс зближує пошуки українського митця з відомим романом Еріка-Емманюеля Шмітта «Улісс із Багдада», в якому зображено поневіряння біженців, і з доволі широким масивом емігрантської літератури кінця ХХ століття, із так званими «романами приїзду» («Long Distance, або Слов'янський акцент» М. Палей, «Іноземка» С. Довлатова та ін.).

Друга причина, яка посилює інтерес саме до художніх пошуків Артема Чапая, це приналежність письменника до молодого покоління (на час подорожі й написання другої книжки йому було двадцять вісім років). Митець сам постійно акцентує цей факт, намагаючись (як і Юрій Андрухович для своєї генерації) увиразнити особливості культурної спільноти 2000-х, субкультурні вподобання

(субкультури байкерів, мандрівників автостопом), особливе світобачення й соціальний стан, відчуття свободи молодих людей, які поки що відкладають на потім рішення дорослих кар'єрних і фінансових питань і подорожують у пошуках України й себе. У цьому ракурсі – генерації – підсилено чинники спадковості (цей шар формують легенди, література, родинні звичаї і життєві приклади, образ бабусі – ідеалізованої українки, старих людей – носіїв традиції) і новизни. Акцент зроблено на креативності й перспективах наперекір економічним і культурним кризам. Молодими проголошуються люди всіх вікових категорій, якщо вони налаштовані на позитивну соціальну творчість.

Зрештою, високохудожні й налаштовані на новаторський експеримент твори Артема Чапая яскраво демонструють можливості травелогу як механізму культурного й національного самовизначення, і така мета центрує художні пошуки, циклізує твори, структурує фрагментарний матеріал окремих вражень, впливає на специфіку художньої образності.

«Подорож із Мамайотою в пошуках України», як і твори Юрія Андруховича, Анджея Стасюка, становить собою жанровий синтез, лише в цьому випадку він має своєрідний характер. У ньому поєднано риси мандрівних щоденникових записів і журналістських репортажів, а також інтерв'ю. Той факт, що запитання ставляться не знаменитостям і зіркам, а людям простим і невідомим, часто без фіксації імен і з настановою на максимальну відвертість зближує подорож із жанром журналістського розслідування, мета якого – зрозуміти свою країну через людей та провінційні локуси і створити художній образ справжньої сучасної батьківщини, суб'єктивно, але без політичних впливів і без прикрашання чи ідеологічного міфологізування. У такій ситуації оповідач позиціонує себе як вільного художника й дослідника, послідовника Сковороди, який прямує рідною землею в пошуках чесних відповідей на фундаментальні загальнокультурні й екзистенційні запитання («Я більше не хотів писати про політику, тому звільнився з попередньої журналістської роботи, з метою розпочати мандри» [Чапай, 2011, 13]). Своєрідність настанови відбивається і в метадискурсі: роздумах про те, як писати, зображенні творчого процесу, рефлексії

над формою твору, в якому поєднано мандри та інтерв'ю: «<…> Перед третім етапом подорожі Роман Вінтонів <…> узяв у мене інтерв'ю для української служби Бі-Бі-Сі <…>. Цікаве таке, екзотичне по-своєму явище: журналіст бере у журналіста інтерв'ю за результатами інтерв'ю. Це показує самодостатність нашої професії. <…>

Бі-Бі-Сі: У чому мета твоєї поїздки?

Артем Чапай: Мета в тому, щоб подивитись, як живуть звичайні люди в маленьких містечках і селах, про які мало хто знає» [Чапай, 2011, 83].

Планується створення не збірника інтерв'ю чи фрагментарного щоденника дорожніх вражень, а самодостатньої «книжки» (за визначенням самого Чапая) з високою художньою організацією і цілісною концепцією, тобто моделюється нова художня й жанрова якість. Цей задум оповідач не озвучує безпосередньо, а вкладає в уста іншого молодого героя, товариша, що сприймається як своєрідний наказ і виправдання амбітного наміру. Особливість твору також у виборі матеріалу й ракурсу: має бути описана Україна провінційна, тобто невідома, справжня («<…> нам неодмінно потрібні третьорядні дороги. Справжня Україна – невідома, глибока, мовчазна – та, про яку ніхто не пише, і яку майже не показують по телевізору» [Чапай, 2011, 3]). Створення образу саме такої батьківщини прирівнюється в підтексті до географічного відкриття, про що свідчить наведена на початку твору мапа із зображенням маршруту провінційними (а не центральними) шляхами, які фактично широким колом охоплюють територію держави за найбільшим радіусом. Зауважмо, що оригінальний, на думку автора, задум насправді відображає загальну тенденцію, яка відбилася й у творах Анджея Стасюка та Юрія Андруховича. Це синтез мотивів: тяжіння до маргінальних локусів, перегляд опозиції «центр» / «периферія», медитація над мапою.

Але є і яскрава відмінність: «Подорож із Мамайотою в пошуках України» розрахована на найпростішого читача й мислиться як актуальний, максимально широкий діалог. У характеристиці однодумця Івана це виглядає так: майбутня книжка може стати явищем укрсучлітератури й першим твором, який куплять у

всіх маленьких райцентрах, тому що людям цікаво читати не про письменників, а про таких, як вони самі, мешканців інших міст.

Ця настанова диктує максимальну демократичність твору, відмову від широкої авторефлексії й акцентованої суб'єктивності, від усіляких «Вертерів», якими переповнена сучасна література. Суб'єктивність оповідача заміщується суб'єктивністю широкого кола простих людей – героїв твору, які міркують про свої рідні місця, Україну. Це сприяє розширенню кола персонажів, створенню ситуацій, в яких читач міг би ідентифікувати себе із кимось із багатьох, хто відповідає на два фундаментальні запитання: «Про що ти мрієш?» і «Що для тебе Україна?». Одночасно зав'язуються вузли дискусій.

Ця ж настанова сприяє максимально реалістичному стилю зображення, часом зверненню до традицій фізіологічного нарису, відмові від акцентованого постмодерного експериментування (як це складається у творах Андруховича), але й рефлексії сюрреалістичних або ж постмодерних рис самої дійсності. Водночас, на відміну від стилістики «нової хвилі», автор не втрачає міри й не переходить у натуралізм, пом'якшуючи інтерпретацію рятівним гумором і сентиментальною нотою. Показово, що ці особливості автор вважає національними рисами. Прикладом очуднення побутової постмодерності (подвійного кодування й непрочитання кодів) може бути зображення провінційного кафе «Веселка» з «піонерським» райдужним панно, яке зараз можна прочитати як «геївський» символ, про що не мають гадки місцеві «мачо». Так само комічно виглядає постмодерна культурна мішанина Калуша, яка сприяє «дезорієнтації на місцевості», якщо використати «термін» Андруховича. «4 квітня 2010 <…>. Від самого ранку по цілому Калуші в прозорому повітрі лунає із греко-католицької церкви щось подібне до "Інша-а-алла! А-а-аллаху акбар!"» [Чапай, 2011, 17].

Притаманні Ю. Андруховичу й А. Стасюку авторефлексію і внутрішній конфлікт повністю витісняють конфлікти зовнішні і властиві літературі мандрів пригоди. Оприявнюється природна близькість травелогу й авантюрного роману, що повною мірою усвідомлює сам автор. «Як завжди, ми не знаємо заздалегідь, що буде далі, як усе складеться. Але це – навіть на краще. Віддаємо себе дорозі,

випадковим людям і просто випадковості. Іншими словами – шукаємо пригод на свої центри ваги, <…> але попереду значно важчі пригоди. На щастя, ми поки цього не знаємо» [Чапай, 2011, 154]. Фантастичність, умовність пригод авантюрного роману тут повністю замінено описом реальних труднощів і небезпек, які чекають на мандрівника провінційними дорогами і глухими кутами (поїздки в бурю, ночівля в наметі в безлюдних місцях, аварії на забутих дорогах, голод і холод тощо), і саме здолання цих надмірних перешкод створює у сприйнятті інших образ мандрівника як сильної фігури, навіть героя, «людини ідеї», яка викликає повагу й бажання допомогти. Автор формує в підтексті й інші асоціації, зокрема з міфологічним героєм, котрий проходить ініціацію, випробування в пошуках скарбу, здійсненні мети, у цьому випадку – відкриття своєї справжньої країни і знайдення себе.

Травелог охоплює і деякі елементи паломництва, скажімо, саме в такому річищі описано шлях по Шевченкових місцях, рух до пам'ятних локусів, пов'язаних зі Сковородою, Кармалюком, медитації над частинами пейзажів, які могли бачити знакові для автора та національної свідомості люди.

Виокремлено низку літературних і фольклорних орієнтирів, на які спирається автор, створюючи свій новаторський твір. Деякі оповідач називає сам, а деякі формуються в підтексті.

До перших належать передусім твори американського письменника Джона Стейнбека, який «мандрував, шукаючи Америку, й у результаті написав "Подорож із Чарлі в пошуках Америки". Чарлі – це його пес. Як ви самі відчули, назва моєї розповіді – відверта калька з назви його твору. Зате не плагіат – адже я щойно чесно зробив посилання» [Чапай, 2011, 6]. Досвід американського митця Артем Чапай уже намагався відтворити й модифікувати в першій книжці «Авантюра», де описані мандри з друзями Америкою в дорожньому фургончику «Росінанті», названому знов-таки за підказкою Стейнбека. У подальшому дон-кіхотівський архетип і стейнбеківський приклад заміщуються іншими, національними орієнтирами. До досвіду американського письменника оповідач звертається ще раз, розмірковуючи про вплив засобів масової інформації на мову

(на відміну від спостережень колеги, оповідач «Подорожі із Мамайотою в пошуках України» вважає, що радіо не сприяло уніфікації й не змогло нівелювати своєрідність місцевих говірок). Американська традиція травелогу відобразилася і в естетизації мандрів автостопом, у відображені своєрідної філософії цього феномену. «Це так чудово – пройтися кілька кілометрів, і о сьомій ранку ввійти в місто, поснідати в кафе на заправці. Нагадує заправку американського автостопу, коли заправка – то твій єдиний рідний дім» [Чапай, 2011, 30].

Певним орієнтиром слугує й відомий твір Джерома К. Джерома «Троє в одному човні (як не рахувати собаки)», який, вочевидь, вплинув на вибір модальності оповіді. Вона у травелозі Артема Чапая весела, ігрова, оптимістична, саме в такому річищі описано дорожні пригоди, поломки, невдачі, артистичну поведінку оповідача, його дилетантство (гуманітарій, або ж «гуманоїд», самовпевнено зв'язався із технікою – мотоциклом). «Пам'ятаєте, як троє у човні Джерома К. Джерома чистили картоплю? Десь так само ми ладнали колесо» [Чапай, 2011, 18].

Певним містком між західними зразками травелогу й українськими орієнтирами стає висвітлення психології подорожі. Зауважимо, що цей дискурс найяскравіше відобразився у творі польської письменниці Ольги Токарчук «Бігуни», російського прозаїка Василя Голованова «Гярб, Вітер зі Сходу», в американському бестселері Елізабет Гілберт «Їсти, молитися, кохати», тобто увиразнення цієї психології, виокремлення її концептосфери й конфліктів, драматургії актуальне для митців і стає тенденцією сучасного травелогу. У творі Артема Чапая описано непоборне тяжіння до мандрів як характеристика певного типу людей («Стрьом перед дорогою практично відразу змінюється збудженням нею-таки – дорогою. On the Road again!» [Чапай, 2011, 34]. У такий спосіб автор змальовує те, що Анджей Стасюк пов'язує із циганською пристрастю мандрів і протиставляє традиційній осілості європейців, їх співвіднесенням дороги із небезпекою й наслідками катастроф. Не заглиблюючись у авторефлексію, оповідач «Подорожі із Мамайотою в пошуках України» знаходить пояснення такому стану душі у віршах Сосюри. Завдяки авторитету генія і його художній

інтерпретації жага до мандрів висвітлюється як універсальна, а може, і притаманна національній ментальності (що підкріплено позицією іншого героя – молодого однодумця Павла Солодька, з яким оповідач періодично веде діалог). «Сказав Солодькові про свої почуття, коли після домашнього тепла і хочеться і колеться знову кудись їхати. Павло чудово знається на українській поезії, що ж одразу пригадав на цю тему вірш Сосюри – про тривожне та водночас приємне передчуття мандрів.

Чайник кричить – на дорогу...

Переливається спів...

В серці солодка тривога,

Може, тривога віків?...

Чайник кричить – на дорогу...

Може, обріза візьму:

В бурю – на чорта і Бога

Знову простелеться путь...» [Чапай, 2011, 58].

Національним орієнтиром стає для автора вічний український мандрівник Григорій Сковорода. Рівняння саме на цю постать зумовлює прочитання подорожі як філософської за суттю події, як пошуку й діалогу зі світом, екзистенційного самовизначення, пафосу свободи особистості. Саме в такому дискурсі оцінює себе і шлях Україною молодий кореспондент, який звільнився з роботи, вийшов за межі жорстких обов'язків і має щасливу можливість здійснювати пошук за власною програмою. «Бо мандри, які доступні завжди, незалежно від заробітку – це сковородування. Григорій Савович просто собі ходив від села до села. А на Закарпатті, де кожен район відрізняється від іншого, – чудове місце для такої спроби» [Чапай, 2011, 21]. Зауважмо, що схоже характеризує себе як журналіста-«фрілансера» Василь Голованов у травелозі «Гярб, Вітер зі Сходу».

Інший яскравий орієнтир – легендарний козак Мамай. Цей образ, який можна інтерпретувати як національний архетип, повністю витісняє архетип іншого шукача – Дон Кіхота й навіть демонструє динаміку цілей – від відкриття Америки (травелог «Авантюра», в якому фургончик мандрівників названо

«Росінантом») до намагання зрозуміти свою країну. У новій подорожі ім'я «Мамай» отримує вірний «кінь» героя – мотоцикл («У дитинстві я мріяв про коня, щоб їздити ним Україною. Він називався би Мамаєм – так, як відомий козак. А що? Чапай та його кінь Мамай. Звучить!» [Чапай, 2011, 6]). Автор грає із цим ім'ям-орієнтиром, моделює химерні поєднання різних культурних кодів (українських легенд про козака-мандрівника й історій про японських відважних мандрівних воїнів – самураїв), продовжує гротескові постмодерні експерименти сучасних письменників, очуднює ідею діалогу культур. «Аж тут з'явився металево-пластиковий кінь японського походження, тож ми японізуємо ім'я, виходить Мамайота. Так, як Бабайота з незабутньої п'єси "Йоко та самураї" живого класика живої мови Леся Подерв'янского» [Чапай, 2011, 6]. «Кінь» підтверджує свій героїчний характер під час усіх випробувань. У подальшому химерність образу посилюється, але оформляється вже інший вектор: японський мотоцикл, закордонна елітарна штучка (з погляду місцевих), усе більше перетворюється на «свій», оскільки позбувається тонких складових і обростає вітчизняними чи білоруськими деталями після поломок. Крім того, ставлення до нього змінюється, стає менш пафосним і більш родинним, фамільярним. Мамайоту ладнають молотком на коліні, застосовують кувалду, розбирають у гаражах, над ним сміливо і вдало експериментують місцеві умільці. Усі ці маніпуляції, що зумовлюють перетворення «чужого» на «свого», описані докладно й мають ще одну важливу мету – продемонструвати доброзичливість простих українців, які допомагають незнайомому байкерові. Автор підвищує статус образу свого «коня» й тим, що Мамайота допомагає спілкуванню з незнайомими людьми, стає приводом для початку розмови, яка завжди виходить на обговорення фундаментальних питань («Про що ти мрієш?», «Що для тебе Україна?»), тобто сприяє журналістському розслідуванню, пошукам України, самовизначенню.

Синтез цих інтерпретацій та образних орієнтирів формує в підтексті певну модель оповідача й відкриває авторські пріоритети. Це модель мандрівного козака-філософа, що поєднує національні архетипи Мамая і Сковороди. Якщо у

відкритих самохарактеристиках оповідач критикує себе («панікер», «песиміст», «вошивий інтелігент», «придурок», «гуманітарій-“гуманоїд”», «небайкер» [Чапай, 2011, 7, 4, 24, 107]), то в атестаціях інших він виглядає як сильна фігура, герой, що додатково підкріплює висновок про наявність домінантного орієнтира мандрівного козака.

«– <…> Дивися, чоловік по всій Україні їде на мотоциклі! <…>

– Уважуха! Я так уважаю людей, одержимих своєю ідеєю! <…>,

“<…> треба помагати рішучим людям”» [Чапай, 2011, 89, 102].

Той факт, що такі характеристики народжують бажання їм відповідати й дарують відчуття дому навіть у зовсім не знайомих місцях, теж підкріплює домінантність орієнтира. Подібна модель героя підтверджує наявність певної тенденції в сучасній літературі. На думку дослідників, українська версія постмодернізму сформувала коло типових героїв, і «центральним стає образ поета-мандрівника, який філософствує, він твориться з використанням традицій українського бароко і з опорою на переосмислений сковородинський архетип» [Мережинская, 2007, 95]. Такий висновок зроблено на матеріалі романів. Додамо, що різні варіанти цієї моделі трапляються у травелогах Юрія Андруховича й Артема Чапая.

Артем Чапай виробляє власну систему параметрів, за якими він визначає та описує культурну, національну своєрідність своєї знайденої, «невідомої» України. Саме такий підхід, з одного боку, зближує творчі пошуки письменника з художніми надбаннями інших авторів травелогів, а з другого – увиразнює специфіку авторського експерименту та концепції.

На наш погляд, вирізняються принаймні чотири складові системи відбору та інтерпретації матеріалу.

Перша особливість: важливою настановою стає вибір для художнього дослідження України провінційної, на погляд автора, «справжньої», не показної, не туристичної. Такий підхід корелює з інтенціями Анджея Стасюка і Юрія Андруховича, хоча й отримує своєрідні, часто контрастні інтерпретації. Якщо польський письменник підкреслює містичну застиглість провінції, описує її

депресивність у міфологічних тонах застиглого простору й часу, а Ю. Андрухович у постмодерній манері перевертає й переглядає уявлення про центр і периферію, то Артем Чапай акцентує увагу на культурній строкатості. Ту ознаку («мішанину», за визначенням Ю. Андруховича), яку А. Стасюк увиразнює у своєму образі Центральної Європи, а Ю. Андрухович – Галичини, молодий письменник поширює на всю Україну й інтерпретує як показник могутнього потенціалу. Домінантою визначення культурної своєрідності конкретного регіону стає мова (наприклад, так характеризується Закарпаття з його культурною строкатістю: «Тут розмовляють українською, румунською, угорською, романською, а також російською при міжнаціональному спілкуванні. Україномовні селяни часто уточнювали, говорять “по-закарпатські”, й небезпідставно. Навіть якщо основа мови українська, це мало допомагає»; «Троє циган розмовляють мовою з явно українською основою, хоча до кінця я не можу зрозуміти жодної фрази» [Чапай, 2001, 29, 30]).

Важлива теза твору – те, що мовні й культурні відмінності в цілому не заважають діалогу й цілісності держави, поєднаної чинниками, сильнішими за конкретні розбіжності. Таку позицію підкріплює введення сакрального дискурсу (як і в «Дезорієнтації на місцевості» Ю. Андруховича, де об’єднавчими інтенціями відає Той, Хто Роздає Географію, тобто Той, хто знає справжнє високе призначення країни). У такому річищі, наприклад, описано Коломию. «У навколишніх селах відрізняються навіть вітання. Десь кажуть “Слава Іссу”, десь “Слава навіки Богу”. А в Ясіні, коли я відповідав молодим дівчатам завченим “Слава навіки Богу”, вони мене зневажливо виправили: треба казати “Навіки Богу слава”» [Чапай, 2011, 28]. Оповідач постійно наголошує, що саме діалог сприяє єдності, «особисті контакти нівелюють відчуття протистояння», знімають упередженість, стирають негативні іміджі «інших»: «Як майже завжди у таких випадках, виявилося, що стереотипи про групи людей не зовсім відповідають тому, що побачиш сам, спробувавши поспілкуватися самостійно» [Чапай, 2011, 114, 24].

Яскравою художньою особливістю саме травелогу Артема Чапая стає намагання передати мовні особливості кожного регіону, живі інтонації усного мовлення цікавих письменникові людей, і в цьому плані оповідач заздрить Хоткевичу, який, приїхавши з Харкова, міг написати «Довбуша» гуцульським діалектом. Звертається автор і до фольклору в доволі широкому діапазоні – від образів героїчних пісень до гуцульських сороміцьких коломийок, сучасних анекдотів.

У цілому ж культурна «мішанина» позитивно оцінюється як вияв діалогу й перспектива розвитку. Іронію викликає лише таке поєднання різних кодів, яке сприяє втраті автентичності, чи повний перехід на код Іншого. Саме в такому ключі інтерпретується постмодерна децентрована картина мукачівського замку, який має ознаки безнаціонального культурного об'єкта, комфортного туристичного локусу зі стертою своєрідністю (таке собі туристичне пасовисько). Показово, що центральним образом негативної картини втрати ідентичності стає також кінь (як і в розповіді про мотоцикл – «Мамая», «Мамайоту», який відсилає до національної традиції, фольклору, констант національної культури і втілює ідеї діалогу). Тут радше підкреслена безликість, пафос буржуазності й соціальна нерівність. Цілком реалістична картина орієнтована в іронічному та ігровому річищі на стилістику готичного роману з темними, інфернальними акцентами й специфічною поетикою жаху. Комічний ефект викликає невідповідність романтичних уявлень про закон і реалії (карета ГАЗель). Авторська іронія покликана повернути читача до проблеми культурної ідентичності. «Прямо в середині замку – благородні коні порід Мерседес, Ауді чи при біді Жигулі, а в захисному рові навіть чатує дракон зі славного роду ЗІЛ. До замку вас може довезти карета Газель. Бракує тільки криниці SHELL, щоб напувати коней. Це довершило б автентику» [Чапай, 2011, 31].

У концептосфері твору концепти «культурна мішанина», строкатість, «інший» та «роз'єднальні» інтенції витісняються домінантним концептом спільного «дому», «свого», тобто єдності. Демонструючи таку настанову, письменник віддає перевагу не прямому авторському слову, а думкам інших,

персонажів, не посвячених у задум твору, але підтверджує близьку позицію в коментарях. Один зі співрозмовників (зберігається його манера мовлення) каже: «“Я не понімаю тих, хто їде в Америку чи там Європу по краще життя. Бо там завжди чужий. А в Україні куди б не поїхав – ти завжди дома”.

Судячи з того, що я вже бачив і ще побачу, ти такі справді дома, чи то на Галичині, чи на Донбасі» [Чапай, 2011, 5].

Найважливішим вектором пошуку справжньої України і критерієм її оцінки стають люди. Автор створює низку портретів простих мешканців провінції, поєднуючи художню образність із документальною інтенцією інтерв’ю. Настановою стає пошук не конкретних місць, а знайомство з людьми, тобто географічний маршрут сприймається як зовнішня оболонка шляху ментального – від думки до думки конкретних людей про себе й батьківщину, до узагальнень про колективні уявлення й відчуття сьогодення. Саме в цьому полягає своєрідність травелогу Артема Чапая. «Адже розповідь про Україну – це передусім і понад усе розповідь про людей. Не архітектуру ж і туристичні цікавини описувати: на це є чудовий сайт, називається Вікіпедія. Охочим можу скинути лінк» [Чапай, 2011, 6]. Ця настанова виконується послідовно, тому оповідач демонстративно оминає туристичні маршрути, не описує відомі локуси й замки, навіть краєвиди, і так змінює травелог, споріднюючи його із фізіологічним нарисом, соціально-психологічним романом. Типові роздуми автора такі: «Сучасність не менш цікава за історію. В Батурині ми чисто для галочки заїхали на цитадель (я не пошановувач пам’яток – більше люблю теперішнє). Живі люди цікавіші за мертві дошки, на мою думку, <…> бо нам сьогодні цікавіше спілкуватися з людьми, ніж з горами» [Чапай, 2011, 72, 22]. Оповідач створює портрети своїх співрозмовників, документує картину діалогу (називає імена, дати й місця зустрічей, передає особливості мовлення) й одночасно естетично організує матеріал, намагається вгадати характер людини й увиразнити типове – у світобаченні, колективних уявленнях про сучасну кризу, вловити особливості міфотворення (наприклад, щодо історичних фігур, подій «перебудови» й років незалежності), у коментарях наголошує на новому й архаїчному (наприклад, на

модифікації тоталітарного мислення, що історично створило певний профіль деформації особистостей).

Показовий вибір і характер інтерпретації матеріалу: мандрівник розповідає переважно про добрих людей, які мислять позитивно, намагається досягнути найширших узагальнень щодо національного характеру (його параметри опишемо далі). Прикладом може слугувати портрет молодого чоловіка Ігоря Клапка, який допоміг у дорозі й полагодив Мамайоту (тобто не пройшов повз невдачу незнайомця); це, за визначенням оповідача, перша розповідь про Україну, а подіб-ні люди трапляються в усіх її регіонах. Цей феномен – доброти як глобальної національної якості – піддається рефлексії й очудненню в розмові з іншою хорошою людиною – інтелектуалом і знавцем української літератури Павлом Солодьком, з яким оповідач ділиться літературними роздумами і творчими настановами травелогу. У традиційній для автора манері високий пафос гаситься іронією та самоіронією, які не знищують, а лише увиразнюють позитивну характеристику людей і країни в цілому, посилюють саме оптимістичну модальність (на відміну від постмодерної іронії Юрія Андруховича та депресивних нот у травелогах Анджея Стасюка). «Ігор Клапко справді виявився чудовою людиною. В моїй подорожі чомусь зустрічаються переважно позитивні та світлі персонажі. Аж самому часом гидко: надто вже притомно й неправдоподібно. Павло Солодько <…> намагається мене переконати, що це тому, що сам я притомний, або, як він каже, світлий персонаж, а тому притягую до себе відповідних людей. Я з цим категорично не погоджуюся. Буваю злий, матюкливий, саркастичний» [Чапай, 2011, 6]. Контрастом до цього світлого боку України (людей) стає темний бік – соціальна нерівність, провали соціальної політики. Життя чудових людей показано в найжорсткіших умовах бідності, безперспективності й байдужості влади.

Зосередження на соціальних проблемах стає ще одним специфічним виміром травелогу Артема Чапая. Критичний пафос твору породжує асоціації із класичною «Подорожжю з Петербурга в Москву» Радищева. Акцентується, на наш погляд, декілька моментів. Перший – це життя депресивних міст, які

виживають, за висловом оповідача, завдяки якійсь містичній силі в умовах відсутності виробництва, їх існування перебуває поза логікою економічних законів. Друге – це зневажливе ставлення «заможних і бізнесюків від влади» до простих людей і масштабне розшарування суспільства. В очах деяких провінціалів навіть мандрівник із його мотоциклом виглядає занадто заможною людиною (що, до речі, змушує оповідача розкрити баланс витрат на подорож і зізнатися в тому, що він би не витримав поїздки, якби не підгодовували добрі люди). Показове протиставлення далекої вищої влади і місцевої, причому часто на користь саме другої. Автор наводить численні приклади вдалого господарювання на тлі загальної економічної кризи. У цих випадках обов'язково увиразнюється не лише економічна, а й духовна складова. (Молодий голова не тільки відбудовує село, а й купує приречений на металобрухт літак і ставить його як знак біля журавля-криниці, наче поєднуючи часи). Обов'язково наголошується на особистій позитивній ініціативі, наприклад, місцева «молодь віком від двадцяти до п'ятдесяти» насадила власним коштом і трудом парк у місті й радісно святкує свої звершення, знов-таки всупереч економічним труднощам. Мотив молодості (незалежно від віку) тут не випадковий, він символізує майбутнє, відродження, пов'язаний, на наш погляд, із великоднім архетипом (що реалізується й у творах Юрія Андруховича в іншій, більш символічній формі). «Те, що існують такі люди, означає, що майбутнє у нас є» [Чапай, 2011, 66].

Письменник драматизує проблему співвідношення економічного й духовного, торкаючись дуже специфічного питання, актуального для сучасної України. Це відсутність роботи вдома й необхідність заробітчанства за кордоном. Описуючи квітучі села Західної України, оповідач наголошує, що ціна «видимого багатства» – це роз'єднаність сімей, діти, полишені батьками-заробітчанами, «соціальне сирітство», яке веде до деформацій сім'ї та особистості. А це, своєю чергою, сприймається як небезпека майбутньому.

Цікавим і перспективним ракурсом художнього дослідження стає субкультурний. Увага передусім акцентується на молодіжній субкультурі мандрів – автостопом і мотоциклом. Вона охоплює широке коло аспектів та інтерпретацій.

Це й легендарний план (наприклад, постмодерні перфоманси: молоді друзі Роман і Артем потрапили до книги рекордів України за найдовшу відстань, яку проїхали, сидячі у ванні, хтось переїхав кордон із транзитним папірцем у зубах, оскільки руки були зайняті рулем тощо), й уявлення про героїчний характер (уславлений байкер Роман Білик їздив до Індії і плекає плани охопити всі райцентри України, Роман Мартинюк здійснив навколосвітню подорож), і кодекс байкерської честі, що прислужився дилетантові («небайкеру») оповідачу, якому всі допомагали. У байкерській субкультурі автор увиразнює не так специфіку, як вияв загального, символічність. Така картина світу зайвий раз демонструє набір рис, що входять до архетипу козака, – сміливість, протестність, тяжіння до пригод і мандрів, благородство, молодечу енергію й пасіонарність.

Про те, що автор поціновує субкультурний ракурс як перспективний для розуміння сучасності й навіть національного характеру, свідчить звернення до субкультури, від якої він далекий. Це картина світу й манера поведінки «човників», дрібних торгівців 1990-х. Їх, на відміну від «шошонь» у «Дезорієнтації на місцевості» Ю. Андруховича, описано із симпатією і співчуттям. Якщо в Андруховича портрет «шошоні» принизливо сатиричний, максимально далекий від естета-оповідача й дається у сприйнятті Іншого – поляка, мешканця прикордонного міста, де торгує приїжджий українець, то Артем Чапай підкреслює свою близькість до «човника», навіть родинність (цим займалася бабуся письменника, годуючи всю сім'ю, адже молодим по півроку не платили зарплату). «Човник» інтерпретується як жертва соціальних потрясінь і одночасно як маленький герой свого часу, який вижив, допоміг вижити родині і зберіг (на відміну від тлумачення Андруховича) свої природні національні якості – цілеспрямованість, терпіння, гумор, доброзичливість і здатність на взаємну підтримку. «Тоді у поїздах збиралися цілі компанії таких от торговок. Попри фізичні труднощі подібного заробітку, жінки під час виїзду майже завжди були веселі. Допомагали одна одній при завантаженні "кравчучок" у вагони, грали в карти, розважали себе плітками.

Повертаючись, ділилися про те, хто скільки “вторгував”. Розповідали, як кого ганяли менти. З кого скільки здерли за “місце”. Що вигідно возити, а що не дуже. Кого, бувало, обікрали на базарі. Словом, які з ким трапилися пригоди.

То була ціла субкультура. Ось про що треба писати тим, хто її знає краще мене. А не про страждання чергового молодого Вертера» [Чапай, 2011, 24].

Усі авторські настанови й ракурси художнього дослідження сучасності мають на меті формулювання широких узагальнень, передусім моделювання образу «справжньої України» і створення образу «свого» на базі національного характеру.

У творі Артема Чапая постає багатогранний образ України. При цьому, на наш погляд, чітко вирізняються його складові, які вбирають безпосередні враження, відбивають міфологічні моделі, апелюють до актуальних сучасних уявлень про світ, що змінився, переглядають їх. Зокрема, інтерпретація конкретних фактів, спостережень відбувається під впливом традиційних опозицій «рай» / «пекло», «центр» / «периферія», «децентрація» / «серце України». Виокремлюються також вектори інтерпретації, які відображають перехідне мислення: це, по-перше, особлива увага до всіляких переходів, локусів, що відображають поєднання чи роз’єднання, по-друге, увиразнення карнавальних складових, які віддзеркалюють недолугість сучасних проектів (потьомкінські міста, показуха, «міст дурнів» тощо).

Провінція, якою мандрує оповідач, зображена не як одноманітна ризома, а як доволі контрастне явище. Деякі локуси інтерпретовано як пекельні втілення сучасної апокаліптичної картини світу, а інші – як перемогу світлих сил над руйнівними, попри всі економічні й культурні кризи, тобто як рай і можливу загальну перспективу відродження.

Автор поєднує декілька манер зображення. У картинах провінційного занедбання він використовує елементи фізіологічного нарису, але без надмірностей, властивих натуралістичній лінії «нової хвилі» 1980–1990-х років. («У Соледар я таки заїхав. Мрачняк рідкісний, але саме тому його варто побачити» [Чапай, 2011, 95]). Часто автор обирає іншу манеру – гротескну,

сюрреалістичну, символістичну. Саме в такому стилі, приміром, описано занедбаний піонерський табір у лісі («Це був сеанс крижопільського сюрреалізму» [Чапай, 2011, 47]). Реалістична манера вдало поєднується із гротескно-фантастичною, особливо в зображенні знакових для української ментальності місць, доля яких змінила сучасну картину світу. У цьому плані Чорнобиль сприймається як поворотний концепт (вектори символізації події, її інтерпретації та значення для поступу сучасної української літератури відзначали вчені, зосібна Т. Гундорова [Гундорова, 2005], Н. Корнієнко [Корнієнко, 1993], [Корнієнко, 2000]), тож художні узагальнення Артема Чапая суттєвою частиною вкладаються у глобальні тенденції українського мистецтва слова кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Інтертекстуальними орієнтирами для змалювання Чорнобиля як утілення сучасного пекла стають, по-перше, фантастичний «Пікнік на узбіччі» Аркадія й Бориса Стругацьких і фільм «Сталкер» за цим романом, а по-друге, реалістичний і символічний одночасно твір Валерія Шевчука «Оком прірви». «Я став біля дороги. Праворуч – якась напівжива рослинність. Ліворуч – болотище. У такій ситуації, як і багато хто з моїх знайомих, згадую “Пікнік на узбіччі” Стругацьких. Ото вступиш у трясовину – й нога стане м’якою, наче желе. Починає мрячити, а мене починає трусити <…>. Напис “Чорнобильська пуща” якось особливо сприймається. Слово вже надто нагадує інше. Пустка. <…> Ці місця в мене асоціюються з “Оком прірви” Валерія Шевчука» [Чапай, 2011, 62].

Подібний же апокаліптичний пафос і манера зображення поширюються на інші місця, уже просто депресивні, але й загрозливо стійкі у своєму регресі, деформаціях, наче повернуті в минуле. Саме так описано Артемівськ Луганської області, Алчевськ («В Алчевську, як мені сказали вчора, також можна Сталкера знімати» [Чапай, 2011, 99]).

Деякі вияви інфернальності (наприклад, підземність, зануреність у глибину, в яри) автор пояснює історично, вони набувають складних смислів. Наприклад, села, розташовані в ярах, репрезентують трагічну у своїй основі традицію – ховатися від ока кочівника. Але такий образ має й позитивну семантику,

притаманну домівці в цілому, а тут посилену смертельними небезпеками, – порятунку, захисту. Образ моделює оптимістичні підтексти, адже народ зберіг себе у важких умовах, тож сучасна апокаліптика не виглядає фатальною.

На полюсі негативних оцінок, близько до інфернальних локусів перебувають місця, які демонструють перверзії, симулякри, перевернутий світ. Це «потьомкінські показухи», «міст дурнів» (будівля, що була здана до ювілейної дати без під'їзних шляхів і зараз самот-ньо стовбичить у водах повені). У цьому ж полі опиняються традиційні деталі занедбаної провінції і, парадоксально, деформації самої столиці. Останнє підтверджується поглядом – оцінкою Іншого, незацікавленого іноземця. «Хтось із знайомих іноземців сказав, що по приїзді в Київ найбільше вражають застиглі, напружені обличчя людей» [Чапай, 2011, 57].

У творі послідовно моделюються контрасти із пекельними картинами провінції. Прикладом може слугувати зображення Чернігова як раю, при цьому провінційність у такій картині набуває позитивних конотацій. Знаменно, що в образі увиразнюється сакральне начало й акцентується гармонія в різних її виявах, зокрема і в співіснуванні знаків різних епох, спадковості, послідовності (тобто саме тих якостей, які, за Ю. Андруховичем, притаманні Європі й фатально зруйновані вітчизняною історією). «Чернігів – місто сповнене благості. Тут відчувається, як каже Солодько, "непошлий дух провінції". В найкращому розумінні. Місто якесь приємне, аж на диво. Щось у ньому відчувається давньоруське. І щось радянське – знову ж, у найкращих аспектах. Спокій. Чистота. Багато в чому така провінційність цивілізованіша за столицю» [Чапай, 2011, 68]. Трапляються й інші обґрунтування світлого, райського статусу локусу. Наприклад, Гуляйполе здається особливо рідним через привабливість анархічної ідеї (яка, за іронічним і водночас серйозним коментарем оповідача, властива українській ментальності), навіть Мамайота на цих теренах починає нагадувати тачанку. Крім того, цей край населений чудовими людьми, які з повагою ставляться до ідеї об'їхати Україну. Саме в таких місцях виникає відчуття дому, незалежно від того, що не відомо, де переночувати. Крім того, відбувається показове перевертання на осі «пекло» / «рай»: глушина провінції (приміром,

темний і вогкий від негоди ліс, в якому мандрівника застала ніч) обертається раєм – теплою домівкою гостинного лісника.

Перехідне художнє мислення виявляється в акцентуванні різних переходів, меж, кордонів (як і в А. Стасюка та Ю. Андруховича), зокрема між регіонами, що втілюють «рай» провінції, і тих, які натякають на протилежний вектор. «Як і на правобережному Поліссі, відчуваю, що тут – на півночі Чернігівської області – чи не найкрасивіші місця України <…>. Через кілька годин зринає Сумщина. Хоч і географічно поруч, вона стає чомусь сухішою та холоднішою. <…> Переїзд з Сумщини на Полтавщину. <…> Сумщина якась бляклiша, сухіша – вибачте, сумчани» [Чапай, 2011, 74, 76].

Увиразнюється і традиційна в сучасному травелозі опозиція «центр» / «периферія». Автор переосмислює її в кількох планах. Перший – соціальний із виходом на геополітичний негативний сценарій. Розростання центру (столиці й кількох міст) та занедбання периферії, в якій неможливо знайти роботу, помножені на дикий капіталізм, письменник розглядає як симптоми неправильного розвитку й апокаліптичної загрози, як принизливий «курс на Гондурас», за визначенням журналу «Кореспондент». Така позиція пояснює звернення автора саме до опису провінції в бажанні зрозуміти свою країну, її стан і перспективи.

Інша варіація опозиції «центр» / «периферія» – протиставлення Старої Європи і Східної Європи. Артем Чапай дає свої інтерпретації, які суттєво відрізняються від тлумачень, художньо обґрунтованих у творах А. Стасюка і Ю. Андруховича. Сама тема Центральної Європи відходить у молодого письменника на другий план, витісняється пошуком національної своєрідності України не в зіставленні з Іншим, а у власних відчуттях та інтерпретаціях людей. Крім того, проблема трактується іронічно, автор акцентує на релятивності означень «центру» і «периферії». Прикладом може слугувати наступний фрагмент, літописний зачин якого вже формує іронічну модальність, високий стиль зачину й епічний горизонт очікувань комічно контрастують із симулятивністю, пародійністю локусу, його вторинністю, а неповторність

обертається дублікацією. «Вранці 23 березня 2009 року <…> я подався до одного із численних географічних центрів Європи. <…> “Центр Європи” зустрів мене непривітно, гидкою погодою <…> починалася прикордонна смуга» [Чапай, 2011, 28]. Очікувана велич місця не справджується, нагнітаються деталі, які суттєво знижують образ: хоча це й кордон, який розділяє річка (як міфологічний образ розмежування світів), вона настільки неглибока, що її переходять убрід по коліна, а вночі, мабуть, минають і порушники. Центр виявляється не світочем, а темним місцем із принизливими повсякденними негараздами. «На стовпі біля центру Європи під снігом висить електрик, а знизу ще й півдесятка людей стежать за його діями» [Чапай, 2011, 28]. Використано і прийом очуднення, завдяки йому «центр» і «периферія» перевертаються. «Через річку веде залізничний міст, по ньому ходять на периферію Європи, в якийсь там Євросоюз. За річкою – ще Україна, однак уже через кілометрів шість починається Румунія» [Чапай, 2011, 28]. Образ знижує й постмодерна «мішанина», комічне, по суті, переплетіння різних кодів. «Як ведеться, прямо в географічному центрі Європи стоять кілька відповідних знаків: геодезичний радянський, а також незмінне тепер в Україні християнське розп’яття, з пояснювальними таблицями та картами» [Чапай, 2011, 28].

Продовжуючи інтенцію до провокаційного зниження образу, автор реалізує декілька підмін, зокрема іронічно зводить національне та європейське до вузькоетнічного. Також увиразнює комічну невідповідність змісту (ідей центральності та європейськості) і форми. Це реалізується в образі кафе, яке взяло собі пафосну назву «Центр Європи» й відповідно (комічно) репрезентує ідею, прикрашає себе знаками різних кодів. «Біля кафе-музею “Колиба Центр Європи” сумно висять під снігом прапори всіх європейських держав. Прапори сумують, що їхні країни так далеко на периферії. Сама колиба ззовні та зсередини завішана різноманітними артефактами. Завішані не тільки стіни, а й стеля. В одному місці – праски, в іншому – різноманітні ключі, у третьому – плуги, а в четвертому – старовинні друкарські машинки» [Чапай, 2011, 30]. Автор не просто перевертає центр і периферію, а й в ігровому стилі унаочнює постмодерністську ідею

децентрації: центр виявляється чимось випадковим, узагалі не єдиним, а множинним, ризоматичним, що знімає його статус. Начебто за щасливим збігом (або волею Того, Хто Роздає Географію, якщо використати образ Юрія Андруховича) центр Європи опинився в Україні, та ще й на міжнародній трасі, а міг би опинитися в горах (що завадило б туристичному паломництву) чи «не приведи Боже, у румунів, а не у нас» [Чапай, 2011, 28]. Хоча, на думку автора, кожен з народів – чехи, німці, угорці, румуни – уже мають власний центр Європи.

Фактично, як і Юрій Андрухович, Анджей Стасюк, Кшиштоф Чижевський, Артем Чапай проводить думку про те, що центр – це відчуття, самовизначення, а не географічне поняття, це щось внутрішнє, ментальне. Але при цьому молодий письменник іронізує з пафосу європейськості й шукає символічний центр, який міг би сприяти самовизначенню, саме в Україні. Формується й відповідний концепт у системі твору – це «серце України».

Саме «серце України» стає універсальним концептом, який відтісняє описані опозиції й формує найважливіше для концепції твору семантичне поле. Статус локусу створює, зокрема, легендарний план, що впливає на сприйняття й оцінку місця. Саме він моделює інший вимір і центр, до якого притягуються враження й факти. Його конкретними втіленнями для оповідача стають сковородинські шляхи, шевченкові місця, локуси, пов’язані з іменем легендарного Довбуша («Їдучи на Косів, я весь час наспівую собі рядки з пісні про Довбуша: “Треба Кути не минути, до Косова завернути”» [Чапай, 2011, 31]). Враховано й погляди та рекомендації близьких по духу людей. «Павло Солодько рекомендував заїхати до Медведівки, в місцевість із назвою Холодний Яр, тут, мовляв, завжди була отаманщина, вічні повстання. Це, за його словами, “серце України”» [Чапай, 2011, 79]. Створюється ситуація, яка активізує читача, залучає його до дискусії про те, яке саме місце можна вважати «серцем України». Роздуми породжують символічні образні контрасти й композиційні паралелі. Якщо в картині прикордонного «Центру Європи» річку можна було перейти по коліна, то в картині весняного розливу й переправи починають звучати міфологічні мотиви й формується високий ракурс зображення, застосовуються романтичні орієнтири.

«Товариш перевізника, сам пан Харон власною персоною, і я <…> вкочуємо Мамайоту на човен. <…> Поволі сунемо тихою річкою. Сонячний дощик: хмари трохи розійшлись <…>. Співають жаби й комарі. З корми нам усміхається добра людина.

Ось вона – Україна романтична! Пригоди чекають!» [Чапай, 2011, 71].

Інша узагальнена модель самовизначення – це національний характер, що логічно пов'язано з настановою автора писати не про окремі місця й архітектуру, туристичні маршрути, а про людей, бо саме вони й мають утілювати Україну.

У цій площині виокремлюється, на наш погляд, низка підходів до теми й стратегій її висвітлення.

Перша – автор намагається зруйнувати негативний імідж українця, який уже створився. Це одне із завдань травелогу, саме в такому річищі варто трактувати роздуми, що звучать на перших сторінках твору й формують для читача «правила гри», тобто координати пошуку й інтерпретації: ми не знаємо справжньої України і її людей, знайти і зрозуміти їх – надзавдання мандрів. «Великі міста й окремі населені пункти так чи інакше бачили всі. А от яка Україна загалом, які українці від заходу до сходу, я, чесно кажучи, так і не знав. Кожен має про це свої уявлення, й чомусь багато думок про "наш народ", які я чув, були негативні. Мої враження виявилися зовсім протилежними» [Чапай, 2011, 14]. Показово, що у фіналі твору, тобто знов-таки в сильній композиційній позиції, автор повертається до цього аспекту й підсумовує враження від спілкування із простими людьми. Досвід його мандрів повністю спростовує негативні міфи, поверховий образ «свого».

Друга настанова. Письменник вважає, що узагальнення щодо національного характеру мають формуватися на основі інтеграції якостей усіх верств населення, усіх субкультур, передусім простих людей. Негативний імідж простого українця, на думку автора, створила інтелігенція, «самозвані інтелектуали», «самозвані етнографи», які себе сприймають як еліту і єдиних носіїв національної своєрідності. У фіналі оповідач наголошує: «Я думав із роздратуванням, як усілякі розумники люблять повторювати, що, мовляв, народ наш бидло. Таке я

чув і раніше. Читав і в коментарях до своїх репортажів на сайті. За весь цей час чомусь бидла я не побачив. Побачив доброзичливих людей» [Чапай, 2011, 138]. Письменник рішуче виступає проти різних виявів комплексу власної вищості (у своїх «розумників» та іноземців) і комплексу меншовартості. Критичний пафос пом'якшується самоіронією оповідача, він виходить із ролі судді і приймає на себе образ відірваного від землі інтелігента, який «нічого робити руцями не може» й належить до кола тих, хто сидить в офісах і філософствує в інтернеті. Для таких знайомство із простими людьми означає руйнацію стереотипів, світоглядні відкриття, повернення шкали традиційних цінностей. Про такі високі матерії оповідач намагається говорити не пафосно, а в модальності веселої гри, формулюючи водночас серйозні висновки. «На Крижопіль ми поїхали, щиро кажучи, просто через його назву, "чисто поржать". Потім за це було соромно, бо саме там із нами сталася одна з найприємніших пригод за всю подорож. Ви ж розумієте, що найприємніше? Коли до тебе виявляють доброту геть незнайомі люди» [Чапай, 2011, 44].

Третя настанова – відрізняти поверхове і глибинне. У розповіді про людей завжди виокремлюється «перший погляд» і захована суть характеру. Розгадування внутрішньої суті людини в «Подорожі із Мамайотою в пошуках України» тісно пов'язане зі стратегією побудови діалогу. Конкретними прийомами автор ділиться із читачем, наприклад, рекомендує починати із жарту, тоді природна недовірливість, іронія замінюються доброзичливістю, а за позірною неприязню починає проглядати сором'язливість.

У створенні узагальненої моделі національного характеру автор, на наш погляд, застосовує низку стратегій: увиразнює контрасти й не оминає негативних якостей, виокремлює домінантну позитивну рису, визначає специфіку через порівняння з іншими національними характерами, наголошує на ролі традиції і звертається до низки національних типів.

Увиразнення деяких негативних рис свідчить про намагання письменника бути об'єктивним і зняти загальний високий пафос. Деякі негативні риси інтерпретуються як універсальні, хоч і набувають специфічного оформлення

(«Така-от радість від учиненого западла – незначного, звісно! – притаманна не лише моїм землякам»), часто вони врівноважуються протилежними – позитивними інтенціями («Люблять наші люди постібатись із чужих проблем – знову ж незначних. Але це не значить, що вони не допоможуть» [Чапай, 2011, 8, 9]). Деякі риси описані у провокаційній манері, коли стикається протилежна інформація, наприклад, з одного боку, лінощі, а з другого – результати непоказної працелюбності («<…> наші люди люто, скажено "люблять працювати". Я й сам такий» [Чапай, 2011, 19]). Деякі роздуми мають характер виклику, який має активізувати читача, скажімо, міркування про наявність чи відсутність стратегічного мислення: «Як казав мій друг з цього приводу: Традиційна українська стратагема: виростити сад, а потім вирубати дерева» [Чапай, 2011, 57]. Найемоційніше описано вияви сучасної некультурності, пов'язані із загальною кризою та відходом від традицій. Саме огидні дрібниці повсякденності, вияви нинішнього хаосу псують ідеальний образ українця, спускають оповідача з небес на землю. Таку думку автор проводить у складній стильовій манері, яка охоплює обурення й веселу гру з асоціаціями, балансування між захопленням і відразою, контраст різних планів реальності. «Так, "Українці офігенні", – думаю я собі, повертаючись із львівсько-франківської поїздки <…>. Заходжу в ліфт, а там насцяно! <…> На сходовому майданчику у трьох місцях <…>. Здається, то була спланована диверсія.

"Труїти дітей – жорстоко. Але що-небудь треба ж із ними робити!" – чи як там писав Хармс» [Чапай, 2011, 34].

Усі названі недоліки перекриває домінантна позитивна риса, навколо якої формується модель національного характеру. Це доброта. Весь твір наповнений епізодами, в яких доброзичливе ставлення незнайомих людей рятує мандрівника, його Мамайоту, а головне – моделює його картину світу, розуміння справжнього національного характеру («Вражає й непомірна, часом неймовірна дружність і готовність допомогти» [Чапай, 2011, 33]). У фіналі твору зведено до купи й перелічено епізоди такого позитивного ставлення до інших, названо імена скромних доброзичливців. Фактично автор дає власну інтерпретацію

традиційного українського кордоцентризму. Доброта виявляється в тісних взаєминах з іншими якостями: самоіронією скромних людей та внутрішньою стійкістю, яка дає змогу пережити історичні катаклізми й культурні кризи і зберегти позитивний національний код (прикладом може слугувати субкультура «човників», байкерів, патріотично орієнтованої молодої інтелігенції). У контексті твору у щільному зв'язку із цими якостями перебуває традиційна релігійність і традиційне бунтарство, небажання миритися із несправедливістю і приниженням. Спостерігаємо показове накладання часів, яке формує нове розуміння сучасності й увиразнює авторське уявлення про наслідуваність рис національного характеру. «Я думав із ненавистю про тих, які повторюють брехливу фразу, що народ, мовляв, має ту владу, на яку він заслужив. <…> Якщо ж та дурна фраза має значити, що народ нібито не здатен контролювати свою владу й давати відсіч – і то неправда. Цей народ не раз ходив у козаки, влаштовував "не бидлу" Коліївщину, ставав із Довбушем, Кармалюком та іншими до зброї. Зовсім недавно цей народ підіймався наприкінці вісімдесятих, і ще раз у дві тисячі четвертому» [Чапай, 2011, 138].

Дослідження національного характеру пов'язане з увиразненням позитивних традицій та їх наслідування. Тому особливу увагу у творі приділено образам «старших українців» («Оце таке властиве старшим українцям. Вони, як моя бабуся: нагодує тебе від пуза, та ще й постійно вибачається, що по-простому» [Чапай, 2011, 45]). Традиція, як наголошує автор, часто набуває форми повсякденної поведінки («усі так роблять»).

Виокремлюються й декілька типів національного характеру. Вони втілюють доброту, естетизм натури (бабуся, яка білить дерева перед святом не заради користі, а для краси) і бунтівну козацьку непокору (люди в Гуляйполі нагадують героїв картини «Козаки пишуть листа турецькому султанові»).

Самовизначення реалізується і в зіставленні з образами «інших». Цей процес оповідач інтерпретує як складну проблему через домінування поверхових негативних іміджів і насторожене ставлення людей різних культур один до

одного. Поняття «свій» / «чужий» перевертаються: недоброзичливі до «чужих» на своїй землі українці стають «іншими» на заробітках.

Міркуючи над проблемою і спираючись на досвід мандрів іншими країнами, оповідач увиразнює ситуації культурного шоку, непорозуміння, невідповідності кодів і темпераментів, виокремлює специфічні риси української ментальності й манери спілкування. Зокрема, акцентує увагу на тому, що «у Першому світі» не сприймається українська відкритість і жага до спілкування. Сердечність і теплота спілкування сприймаються як фамільярність. Найближчими до нас, на думку автора, виявляються поляки, росіяни, молдавани, румуни, мексиканці та вихідці із Центральної Америки. «На мою, знову таки скромну думку, саме на останніх українці схожі найбільше» [Чапай, 2011, 10]. Якщо можливість культурного діалогу для письменника очевидна, то адекватність і повнота взаєморозуміння залишаються проблемою, далекою від рішення, але водночас такою, що сприяє самоусвідомленню, погляду на себе з незвичних ракурсів, підштовхує до самозосередженості й самовизначення.

РОЗДІЛ 3. МОДЕЛІ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ Й ІМАГОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ МЕТАЖАНРУ ПОДОРОЖІ

3.1. Образ Іншого й проблема діалогу культур у сучасному травелозі

На межі XX–XXI століть з'явилося широке коло травелогів, у яких увиразнено імагологічний аспект інтерпретації світу, акцентовано іонаціональне, інокультурне начала, демонструється нове відкриття Іншого. У це коло входять, зокрема, «Слово в дорозі» Петра Вайля, «Квиток до Китаю» Олександра Геніса, «Гярб, Вітер зі Сходу» Василя Голованова, «Червоний озноб Тінгітани. Записки про Марокко» Михайла Гіголашвілі, «сценарні імітації» «Long Distance, або Слов'янський акцент» Марини Палей, «драма-подорож» Марії Арбатової «По дорозі до себе», роман Еріка-Емманюеля Шмітта «Улісс із Багдада», в якому сюжет подорожі та імагологічний аспект стають системотвірними чинниками.

Такий ракурс змалювання картини світу базується на традиційному протиставленні «свого» і «чужого» в концептосфері культури (за Ю. Лотманом), а його актуалізація найчастіше пов'язана із глобальними світоглядними зрушеннями.

У національних літературах віками утворювалися певні традиції зображення Іншого і «свого», і саме цей аспект розгляду культурного поля стає виразно актуальним у сучасній науці. Так, за словами видатного вітчизняного дослідника Д. Наливайка, «імагологічні інтереси й уявлення були здавна притаманні українському народові. Їхні прояви, формування образів Іншого / Чужого можна спостерігати вже в пам'ятках києво-руської літератури – образів Візантії, Степу (світу тюрків-номадів), згодом латинського (католицького) Заходу. Проте всі ці феномени й процеси більш-менш системно в нашій науці ще не вивчалися» [Наливайко, 2005, 28-29].

Образи Іншого, як слушно зауважують учені, складаються в різних культурах ще в давні часи; тут обираються різні орієнтири: міфологічні сюжети, казкові мотиви, «Одіссея» та ін.

Важливо, що всі дослідники відзначають особливу роль у створенні таких образів саме літератури подорожей, у якій увиразнюються періоди античності, середньовіччя, епохи великих географічних відкриттів (XVI століття), а в національних літературах – ще й періоди зміни культурних і художніх парадигм, що супроводжується розквітом помежових жанрів (мемуарів, есе, нотаток), які традиційно виступають експериментальним полем оновлення літератури і своїми здобутками підживлюють роман (за Л. Гінзбург, це французька й російська літератури XVIII й XIX століть).

Образи Іншого і «свого» актуалізуються й у періоди історичних потрясінь, коли формується або переглядається національне самовизначення, й можуть відображуватися в синтетичних формах, що поєднують риси мемуарів, подорожі, епістолярію (Ю. Тартаковський). Характеризуючи роль «літератури факту» у створенні образів «свого» і «чужого» в літературі XVI–XVIII століть, Д. Наливайко зауважує: «Книги мандрів, спогади й щоденники, листи й трактати людей, які побували у віддалених або й до тих пір невідомих країнах, знайомили з їхнім життям, суспільним устроєм і звичаями, ментальністю й культурою і тим самим наближали їх до своїх читачів, давали їм конкретні зарисовки й уявлення, із яких витворювалися узагальнені образи Чужого / Чужих. Та крім екзотичних дивоглядів, читачі знаходили в цих описах і розповідях багато схожого, близького, а то й аналогічного “своєму”. А це провокувало зіставлення зі “своїм” і служило потужним імпульсом до його глибшого сприйняття і розуміння. <…> Можна сказати, що в XVI–XVIII ст. “література факту” виступає найактивнішим чинником творення не тільки образу-концепту Чужого, а й Свого, свого світу й своєї автентичності, національної і регіональної (західноєвропейської)» [Наливайко, 2005, 38].

Природно, що в сучасних творах увиразнюються нові, специфічні акценти, пов’язані не з першим відкриттям «чужого», а з переглядом уявлень про нього в умовах культурної кризи межі століть. А це додає творам драматизму, інколи й відбиває апокаліптичні передчуття, прикметні для перехідного мислення. Яскравішими стають аспекти руйнації культурних штампів, вторинних міфів про

«Схід» і «Захід», відмови від усього зовнішнього й поверхового. Постає питання можливостей культурного діалогу, пошуку спільних глибинних територій тонких змістів, усього того, що лежить у глибині культурної й особистісної екзистенції. На нашу думку, саме ці інтенції єднають оригінальні твори митців, що належать до різних національних літератур і культурних традицій визначення «чужого» і «свого».

3.2. Подорож як механізм міжкультурного діалогу

Відомий письменник, журналіст і мандрівник Василь Голованов (1960 рік народження) належить до того ж літературного покоління, що й Анджей Стасюк та Юрій Андрухович, сформованого тектонічними історичними й культурними зсувами 1980–1990-х років і налаштованого осмислити наслідки цих перетворень, своєрідність сучасної культурної кризи та визначити можливості, які вона відкриває. Показовий і вибір адекватної форми – синтез травелогу та есеїстики. Василь Голованов – один із засновників московського есе-клубу. Широке визнання письменникові принесли саме книги про мандри й художньо-документальні історичні дослідження. Зокрема, «Тачанки зі сходу», що поєднують історію життя Нестора Махна, історіософські та метагеографічні роздуми (категорії шляху, кочівництва, вічного руху народів тощо), визнані кращою книжкою 1997 року й отримали премію журналу «Дружба народів». Твори про мандри В. Голованова перекладені різними мовами, завжди знаходили відгук у читачів і критики і сприймалися як непересічне явище, що відображає своєрідність сучасної культури, осмислює її кризовий стан. До визнаних травелогів належать, зокрема, «Острів, або Виправдання безглуздих мандрів» та цикл, присвячений Сходу, – «Тотальна географія Каспійського моря» (2006), «Перетворення Олександра» (2007), «Завоювання Індії» (2010). «Гярб, Вітер зі Сходу» (2012) письменник розглядає як складову частину циклу. Вона, на наш погляд, увиразнює саме географічні маршрути, а не мандри уяви, подорожі в історію, породжені книжковими джерелами, блуканнями борхесівською

бібліотекою (Борхес – один із провідних художніх орієнтирів у творчості В. Голованова), і розкриває авторську культурологічну концепцію, поєднує всі її аспекти, заявлені в попередніх травелогах. Саме тому ми обрали цей твір об'єктом нашого дослідження.

Охарактеризуємо стратегії оновлення травелогу у творі В. Голованова й виокремимо та опишемо комплекс прийомів створення образу Іншого.

Зауважмо, що всі твори письменника мають пафос нового відкриття тих місць, які, здавалося б, уже добре відомі й навіть перетворені масовою свідомістю на штамп («Чи ви уявляєте собі, що таке дельта Волги? Нічого ви собі не уявляєте!» [Голованов, 2012, 54]). Об'єднавча особливість – також тяжіння митця до місць безлюдних, протиставлених «божевільному» світові (це визначення постійно використовується), але в той же час до системотвірних локусів, що лежать біля витоків культури або асоціюються з важливими історичними етапами, відіграють роль сакральних центрів, оповиті міфами й таять загадку для сучасної людини. Спільними для творів В. Голованова стають стратегії «вживання» у простір, медитації, складного діалогу з локусами, «розмови», позбавленої лінійної логіки й базованої на відчуттях, обопільному розкритті (місто, країна, острів, річка наче дозволяють себе зрозуміти).

Письменник постійно експериментує з формою і розширює художні кордони травелогу, демонструє його нові можливості. Цю особливість зауважив Андрій Бітов. На його думку, «Острів, або Виправдання безглуздих мандрів» нагадує давню традицію «ларець чудесних історій» [Огрызко, 2004, 132]. У цілому ж В. Голованова справедливо вважають одним із кращих письменників, що працює в царині нон-фікшн і розбудовує жанри травелогу, есе, нотаток, художньо-документальних історичних досліджень [Бак, 2002].

У полі травелогів письменника «Гярб, Вітер зі Сходу» посідає особливе місце завдяки постановці й вирішенню художнього надзавдання та інтенції до найширших узагальнень.

Так само, як Анджей Стасюк («Корабельний щоденник», «Дорогою на Бабадаґ») і Юрій Андрухович («Центрально-східна ревізія», «Дезорієнтація на

місцевості») формують концепти «Центральної Європи», «Центрально-Східної Європи» (України), В. Голованов шукає і творить «свою Азію» як узагальненого Іншого [Голованов, 2012, 56], укладає її умовні межі, структуровані культурними орієнтирами, моделює «тотальну географію» загадкового, не осягнутого, принципово відмінного культурного поля.

Збіг інтенцій письменників, що належать до різних національних літератур, свідчить про наявність загальної тенденції – осмислення літературою глобальних змін, моделювання нової картини світу, рефлексії в метагеографічній і метаісторичній площинах. А це, своєю чергою, відображає процес культурного самовизначення, актуалізований перехідною епохою.

Суттєва різниця в пошуках письменників полягає в тому, що «Центральна Європа» і «Центрально-Східна Європа» в А. Стасюка і Ю. Андруховича становлять собою рідне культурне поле, коріння, ментальну матрицю, а «своя Азія» В. Голованова інтерпретується як культурний Інший, маловідомий, незрозумілий, як сторона вічного діалогу «Сходу» і «Заходу». Культурні відносини між цими полюсами видаються письменникові максимально гострими, розглядаються як вияв сучасної кризи, у самому творі послідовно драматизуються. Цей аспект висвітлює перевернену, апокаліптичну картину світу, й одночасно співвіднесення «свого» і «чужого» сприяє культурному самовизначенню.

Спробуємо виявити інтенції твору й вектори художнього експерименту, які розширюють жанрові межі сучасного травелогу.

Саме тотальна криза стає культурним викликом для письменника й вимагає написання твору як адекватної відповіді. Історичні зміни (розпад імперії, міжнаціональні війни, хвилі біженців, відсторонення східних і західних культур та звичаїв тощо) трактовані як тектонічні зсуви, міфологічна загибель старого космосу. Ці епохальні зміни, на думку письменника, порушують традиційну аксіологічну шкалу й формують загрози, сутність яких кодується знаками сакрального й інфернального, інтертекстами Ф. Достоєвського з вічним екзистенційним питанням. «Таке враження, що старий порядок повалився – і

стало “все дозволено”. Майже по Достоєвському: “Якщо Бога нема, то все дозволено”» [Голованов, 2012, 49].

Такі інтерпретації картини світу зумовлюють і форму художньої відповіді – це подорож. На думку оповідача, треба йти назустріч тому культурному явищу, яке викликає тривогу й непорозуміння. Це має бути не просто географічний маршрут, просторове пересування, а «подорож у полі спільних смислів» [Голованов, 2012, 53], мандри з метою знайти коріння культур Сходу.

Подібний маршрут та інтенція зумовили розлогіші пояснення читачеві творчих намірів письменника. Анждей Стасюк і Юрій Андрухович цього не робили, адже справедливо вважали, що читач (як і автор) сам є носієм «центральноєвропейського інстинкту» або ж української ментальності, на відміну від них, В. Голованов пише про Іншого. Тому на перших сторінках фактично формулюється й варіюється надзавдання твору, яке виводить його за межі традиційного травелогу, тим більше постмодерних туристичних нотаток про мандри без мети.

Надзавдання, на наш погляд, охоплює декілька планів.

По-перше, це художнє дослідження уявного центру Сходу й особливо феномену перетинання різних культурних кодів. Мета формує вектор руху й місце своєрідного паломництва. «Пам’ятаю ту мить, коли в моїй голові склалося словосполучення “Тотальна географія Каспійського моря”. Я зрозумів, що це назва книги. Ви спитаєте, чому “тотальна”? Тому що мені хотілося поєднати навколо Каспію три різних світи: Росію, буддійську Калмикію і світ ісламу, що обтікає Каспій із боку Кавказу, Персії, Середньої Азії. Хотілося діалогу культур, релігій, просторів <…>» [Голованов, 2012, 55].

Завдання, по-друге, передбачає налагодження діалогу культур у світі, що радикально змінився, співвіднесення зафіксованого у книжках досвіду з особистими враженнями. Діалог мислиться як тотальний і різнобічний. До нього запрошено читача, різні наукові концепції та художні образи. Головне – залучаються «свої» і «чужі»: «<…> давайте поговоримо. <…> Що нам робити, аби все тут облаштувалося по-людськи? Давайте покличемо таджика,

азербайджанця запросимо, лезгина гукнемо, табасаранця – адже ми ніколи не збиралися разом, хоч і живемо бік-у-бік, ніколи не намагалися зрозуміти один одного... І всі наші уявлення один про одного – це домисли. Химери, народжені в німоті й темряві свідомості. Щоб вони розвіялися, нам треба небагато: сісти й почати спокійно розмовляти. На те ми люди. На те нам дана мова» [Голованов, 2012, 53].

По-третє, подібна подорож, за задумом письменника, має змінити уявлення про світ і розширити межі свідомості людей. Можливості такого результату (а експеримент, перш за все, він ставить на собі) піддаються сумніву, але зберігається надія, що така метаморфоза відбудеться й допоможе людству уникнути глобального конфлікту.

Зрештою, ця думка про спасіння пов'язана з металітературним планом «Вітру зі Сходу». Автор мріє про народження такого свого тексту, який би допоміг створенню нової гармонійної, діалогічної картини світу. «Діалог», «Слово» (у його міфологічному прочитанні – початок творення) репрезентовано як механізми гармонізації розбитого, зруйнованого старого космосу. Художній твір і особливо травелог сприймаються як магічний засіб відновлення порядку з хаосу, й одночасно така місія піддається постмодерному сумніву, адже має ознаки творчої утопії, глобальної метаоповіді. «О, ця наївна віра у слово! Скажи ще, "на початку було слово". На початку було насильство, потім було насильство, насильство на цій землі не припинялося ніколи... Але якщо я, наприклад, не хочу брати участь у насильстві? Я звертаюся все-таки до слова <…>. Ось я й реалізую свою свободу, намагаючись розпочати розмову» [Голованов, 2012, 53].

Кристалізація мети твору підштовхує автора до рефлексії форми. «Гярб, Вітер зі Сходу» кваліфікується однозначно як дорожні нотатки, але специфічні, проблемні, такі, що покликані ініціювати культурний діалог: «якщо все здійсниться, мої дорожні нотатки можуть стати початком розмови» [Голованов, 2012, 53]. Справді, твір відповідає всім доволі вільним, але сформованим настановам травелогу. Акцентовано документальність, виписано маршрут, автор намагається уникнути спокуси переведення уваги з опису локусів на власні

враження й особистість, характер героя, що може перенести твір у площину роману чи художньої автобіографії. Саме в такому річищі ми інтерпретуємо зауваження на перших сторінках: «Я вибрався до нового розуміння себе й світу. Зараз, коли наш аероекспрес наближається до аеропорту призначення, мені залишається зробити ще одне посутнє зауваження: не я герой цієї оповіді, але я – автор» [Голованов, 2012, 50]. Письменник виконує цю настанову, наприклад, ніде не перетинає межу між травелогом і авантюрним романом, хоча традиційні в подорожніх записах пригоди відображені яскраво, навіть з описом подій, що загрожували життю, або ж містичних зустрічей із невідомим.

Водночас авантюрні сюжети пов'язані з так званою психологією подорожі (до цієї проблеми звертається багато письменників, зосібна Анджей Стасюк у «Корабельному щоденнику», Мішель Уельбек у «Платформі», Ольга Токарчук у «Бігунах», М. Палей у «Long Distance, або Слов'янському акценті»). За інтерпретацією В. Голованова, вона передбачає внутрішню відкритість до змін і пригод, до порушення настанов, які панують у звичному житті. Саме тому мандри відкривають героєві нові сторони його особистості. «<…> У кожних моїх мандрах є мить скочування в порожнечу, випадіння із самого себе, уподібнення до листка, відірваного від гілки, коли здається, що все можливо. Це лише мить оп'яніння часом, раптового відчинення, як в юні роки, в усі сторони, ейфорія <…> коли ти із жахом та захватом у серці зазираєш у якусь нереальну, іншу можливість власного життя. Як у прірву. Одна пронизлива мить» [Голованов, 2012, 59].

Авантюрний елемент демонструє тісні зв'язки з екзистенційним виміром твору. Це, зокрема, реалізується в мотивах «занедбаності» у світі, нового порогу, відчиненого вікна можливостей, іншого розуміння себе. «На мить мене охоплює гостре почуття закинутості, так ніби я відстібнув свою систему життєзабезпечення від космічного корабля й на декілька годин залишився сам у космосі» [Голованов, 2012, 62]. Саме мандри стають механізмом внутрішнього розвитку й перетворення. Зауважимо, що модель людини «перетвореної» дослідники (А. Тойнбі [Тойнби, 1991], М. Бердяєв [Бердяев, 1989], М. Хрєнов [Хренов, 2002]) вважають показовою саме для перехідного художнього мислення.

До мандрів герой не був готовий розуміти сутність багатьох надскладних речей, не мав змоги піднятися до рівня тонких змістів, а на завершення шляху йому це вдається, він переживає внутрішнє перетворення й отримує право вести культурний діалог.

Поглиблення авторефлексії пов'язане також зі специфікою надзавдання, яке передбачає порушення проблеми «своє» / «чуже» і пошук спільних, об'єднавчих смислів. У його вирішенні органічно перетинаються культурологічний, філософський і екзистенційний дискурси, що й веде до поглибленого вивчення внутрішнього пошуку, потребує зображення кардинальних змін світогляду героя, демонстрації динаміки характеру, переплетіння зовнішніх і внутрішніх маршрутів.

Себе герой-оповідач репрезентує саме як носія складної ментальності, яка сприймає Схід як Іншого, а отже, власне сприйняття розцінюється як критерій розрізнення культурних кодів та полігон для культурологічного експерименту. «Боюся, що мандри, які я розпочинаю, закінчаться таким вибухом свідомості, що мені буде непереливки. Але іноді неупинно хочеться випробувати, на що ти ще спроможний. І досягти нового розуміння світу й себе. Я не змушую читача ризикувати. Я чесно ставлю цей експеримент над собою» [Голованов, 2012, 50]. Рефлективне начало, екзистенційний вимір мають слугувати реалізації «глобального задуму» (за визначенням оповідача).

Одночасно письменник визнає й той факт, що форма твору ускладнилася, і мимохідь дає ще одне визначення – симфонія. У ній перетинаються різні епізоди, а мотиви виникають та звучать повторно. Своєрідним камертоном стає вірш Сен-Жона Перса «Вигнання». Реалізуються кінематографічні напливи картин с погадів про інші подорожі, наприклад, відвідини дельти Волги, коли милування лотосами та сприйняття дивних пахощів несподівано викликало в уяві образ Сходу й породило асоціації з мандрами дервішів. Така форма зумовлена надзвичайною широтою матеріалу, яка перевищує вимоги традиційного травелогу.

Зовнішній подорожі передують мандри ментальні – углиб часу, у світ наукової і поетичної рефлексії Сходу. Ментальні подорожі мають екзистенційний

вимір, вони пробуджують фантазію, уяву й формують категорію «внутрішньої географії» як показника зміни індивідуальної картини світу. Саме в такому річищі описані мандрівки сторінками книжок про Схід. Подекуди вони увиразнюють ескейпістський аспект, наприклад, утечі від ворожої тоталітарної реальності в інші культурні світи. «Я не жив на Сході, і я не знаю, чим саме він такий солодкий, у чому він праведний, а в чому правий. Хоча в мене було декілька нападів захоплення суфізмом (завдяки блискучій праці А. Шиммель и не менш видатному дослідженню А. К. Алікберова). А образ В. В. Бертольда (1869–1930) – класичного російського вченого – полонив мене не тільки повним відстороненням, в яке завдяки Сходу може поринути людина, що пережила більшовицьку революцію, а й найглибшим знанням і розумінням тієї, чужої для тодішньої російської спільноти мусульманської культури, яка прихистила його, перекроїла весь його внутрішній світ, смислові домінанти, навіть внутрішню географію, подарувала йому мовні скарби <…>» [Голованов, 2012, 52]. Отже, у межах ментальних подорожей уявлення про Схід реалізується в широкому спектрі: містичної загадки, зачарованих скарбів, ключ до яких не знайдено, постмодерного культурного лабіринту («арабесками в стилі Борхеса» [Голованов, 2012, 54]), зрештою, таємничого світу, що поєднує найвіддаленіші регіони міцними культурними зв’язками, «рухом думки і духу і, повторююсь, обставинами спільної історії, які більшості з нас геть не відомі» [Голованов, 2012, 55].

Різноманітність матеріалу, залученого до формування образу «своєї Азії», провокує до нарощування різних коментарів, покликаних дати читачеві історичні, географічні, культурологічні пояснення. Ця особливість увиразнює ще один жанровий орієнтир – нелінійний роман на зразок «Хазарського словника» М. Павича чи ментальних мандрів Петера Корнеля «Шляхи до раю». Нелінійний роман становить собою гіпертекст. Письменник ставиться до цього орієнтира неоднозначно. З одного боку, він визнає неспроможність лінійного письма вирішити надскладне завдання, яке поставлено в його творі, а отже, виправдовує нову форму й незвичний (для простого травелогу) алгоритм читання. «Цю книгу

можна читати поспіль, як дорожні нотатки. Але можна перебивати лінійне читання зверненням до роздумів та історій, які не вкладаються в лінійний задум. Можна пірнути в оповідь зовсім іншого стилю і навіть щільності: із першої частини книги відразу у другу. Кожен може вільно обирати свій стиль прочитання. Так чи інакше, у цій книжці не скажеш усього, не змінюючи тональність оповіді» [Голованов, 2012, 69]. З другого боку, автор усвідомлює загрозу переростання «тотальної географії» в суцільний коментар, адже посилання можуть перейти в самостійну оповідь і поглинути обрану форму дорожнього щоденника. Вихід із ситуації він убачає, по-перше, у виокремленні вартісних історичних чи географічних сюжетів у самостійні розділи, які поєднані задумом «тотальної географії». Вони мисляться як «далекі провінції», саме до подорожі в них запрошується читач. По-друге, окремі частини поєднані цілісним суб'єктивним баченням оповідача, його стилем добору та інтерпретації матеріалу, власними орієнтирами визначення культурних феноменів та самовизначенням.

У цілому ж твір становить собою відкриту художню систему. Він органічно поєднує легенди, історичні довідки, культурологічні коментарі, посилання на давні тексти. Крім того, у тканину твору вплетені літературні портрети яскравих особистостей. Усі окремі елементи поєднані формою дорожнього щоденника й виправдані необхідністю «роздумів над дійсністю» [Голованов, 2012, 75], а не простою фіксацією маршруту і вражень від «чужих» земель.

Як і в багатьох сучасних травелогах, у «Гярбі, Вітрі зі Сходу» яскраво виявляє себе метадискурс. Сам оповідач (співвідносний із біографічним автором) репрезентує себе насамперед як письменника й журналіста, отже, його подорож набуває специфічних романтичних рис мандрів поета (романтичний дискурс підсилює притаманний саме цьому стилеві інтерес до Сходу). Увиразнено і процес творення художнього тексту, висвітлено особливості психології творчості, використано прийом тексту в тексті, розширюється художнє інтертекстуальне поле, що охоплює і власні твори, тощо. Ці риси співвідносні з художніми пошуками Анджея Стасюка і Юрія Андруховича. Особливістю саме травелогу В. Голованова в цьому аспекті стає підкреслений зв'язок між складною темою

(«своєї Азії», культурних кодів різних народів, культурного діалогу), найширшим обсягом історичного й культурологічного матеріалу й пошуком адекватної художньої мови інтерпретації. Тому особового значення набуває мотив ключа. «Колись за чотири години між Москвою і Парижем я встиг написати ключ повісті “Таємна мова птахів” <…>. Ключ – це правильно знайдена інтонація, декілька смислових вузлів, принципових сюжетних кодів, за якими письменник безпомилково, як собака по свіжому сліду, може пройти майбутній твір від початку до кінця, ні разу не схибивши» [Голованов, 2012, 51]. Митця турбує той факт, що він розпочинає подорож, не маючи такого ключа до нового твору, і процес пошуків відбувається на очах у зацікавленого читача. Оповідач припускає, що таким ключем може стати людина (що, наголосимо, виправдовує появу в дорожньому щоденнику літературних портретів), і це здійснюється у творі, але спектр правильно віднайдених аспектів, які дають змогу осягнути розмаїття іншої культури в цілісності й гармонії, набагато ширший.

Дослідження дає підстави дійти таких висновків.

1. В. Голованов сприймає подорож як найадекватнішу форму художньої інтерпретації викликів кризової доби, мандри – це рух назустріч незрозумілому культурному явищу, Іншому. Стосунки з Іншим сприймаються максимально драматичними. Свій твір автор мислить у модерних традиціях, як мистецький феномен, що покликаний гармонізувати світ, акт життєтворення, реалізацію магічних потенцій Слова. Культурний статус травелогу суттєво вивищується.

2. Надзавдання твору виходить за межі традиційного травелогу. Це зображення культурного перехрестя, місця перетинання різних культурних кодів, налагодження діалогу культур у катастрофічному світі. Вагомою частиною надзавдання стає створення концепту «моєї Азії», ментального конструкту, побудованого в поєднанні документального, історичного, уявного, суб’єктивно-медитативного начал.

3. Визначаються культурні й літературні орієнтири, від яких автор відштовхується в пошуках нової форми. Це мандри дервішів, романтична й

модерністська поезія, ментальні подорожі книжками (борхесівська бібліотека-лабіринт).

4. Оновлення форми відбувається шляхом жанрового синтезу й рефлексії цього процесу, зміцнення метадискурсу. Домінантами системи є настанови травелогу, але вони співвідносяться з іншими складовими: есе, авантюрним романом, психологічним романом (демонструється романна динаміка характеру в контексті культурного шоку, просвітлення, випробувань), симфонії, літературного портрета, нелінійного роману-коментаря.

5. Твір становить собою відкриту художню систему, що поєднує і структурує найрізноманітніший матеріал (легенди, історичні довідки, культурологічні коментарі, цитування давніх і сакральних текстів, особисті враження, оформлені як вірші у прозі, літературні портрети).

6. Досліджується психологія подорожі як перехід у специфічний регістр буття, феномен екзистенційного вивільнення від традиційних настанов і канонів, можливість розширення свідомості, створення нової картини світу й самовизначення.

7. Перехідне культурне мислення оприявнюється в актуалізації есхатологічного міфу, акцентуванні відчуття переходу й порогу, пов'язаних із екзистенційним самовизначенням та раптовими осяяннями, медитативними проривами до сутності Іншого. Реалізується синтез різних мов мистецтв, особливо живопису, кінематографу, фотографії.

3.3. Складна культурна ідентичність і стратегії її художньої інтерпретації

Драматичні культурні протиріччя межі XX–XXI століть, апокаліптичні прогнози можливого зіткнення цивілізацій спонукають автора «Гярбу, Вітру зі Сходу» шукати шляхів розуміння Іншого (Азії, Сходу) і випробувати можливості діалогу між «своїм» і «чужим». Це завдання здається надскладним і, вочевидь, потребує нових підходів і поглядів в умовах динамічного, перевернутого або й «божевільного», за визначенням оповідача, світу. Застосовуючи стратегію

відкритого прийому, оповідач обговорює можливості і принципи зображення Іншого із читачем.

Ми намагаємося виокремити основні вектори і прийоми створення образу Іншого та стратегії моделювання культурного діалогу у творі В. Голованова.

Центральною категорією в цій мистецькій авторефлексії пошуку Іншого стає «ключ» – така інтонація, образ, ракурс, які відкривають «двері» до таємниці Іншого, знімають, подібно до магічного слова, покрови з прихованого, дають можливість осягнути те, що до часу залишається недоступним «чужому», носію іншої культури.

Те, від чого оповідач відштовхується в пошуках «ключа» і що знаходить як правильний тон і аспект інтерпретації, допомагає розкрити сутність авторської концепції. Вектор художнього пошуку, на наш погляд, такий. Автор формує контрастні полюси, від одного з них герой-оповідач іде до протилежного. Перший – повне заперечення Іншого, що інтерпретується як «чужий», і фіксація тотального розриву комунікації (культурної, екзистенційної, повсякденної). Другий полюс – це знайдення спільного культурного поля, поля «тонких змістів», відкриття художніх ключів до цілісної інтерпретації. Ці надбання стають можливими саме в результаті випробувань і досвіду подорожі.

Домінантним знаком першого полюсу стає «чужий». Цей знак набуває різних змістів і пересувається між побутовим, екзистенційним і культурологічним планами інтерпретації.

Найбільш знижене й побутове його прочитання – це «прибульці» з інших країн, біженці. Ця соціальна категорія оцінюється як універсальна, біженці стають ознакою сьогоднішнього світу в цілому, він перевернувся і йде до апокаліптичного фіналу. Оповідач передовсім описує тих, хто втік від конфліктів, породжених розпадом СРСР, але наголошує на універсальності цього явища («<…> вони бігли в Москву так, як Африка біжить у Париж, а Індія і Пакистан – у Лондон» [Голованов, 2012, 57]). Центри зруйнованих імперій заполоняють мешканці окраїн. Тобто конкретне явище автор уводить у загальноісторичний контекст і асоціює з біблійним переселенням народів.

Спостереження за цими «чужими» стає постійним сюжетом перших сторінок твору. «Чужаки» викликають амбівалентні оцінки й формують складне ставлення до них оповідача (жителя столиці). З одного боку, це співчуття, з другого – страх перед експансією, адже «дикуни», «варвари», схожі на сильних і красивих тварин (саме такі визначення виникають в уяві спостерігача), виглядають більш пасіонарними, сильними, ніж мешканці столиці, крім того, прибульці явно не налаштовані розчинитися в іншій культурі, тобто зберігають свою «чужість», відокремленість, створюють власний світ у межах нової території. У підтексті моделюються асоціації з новими гунами, із завойовниками, що захопили Рим.

Критерій «чужості» має не національний, а культурний вимір, акцентується саме невідповідність культурних кодів. Оповідач доволі провокаційно заявляє: «<…> мені набридла перенасиченість рідного міста величезною кількістю людей, <…> яким – що Пушкін, що Достоєвський, що Толстой. Куди там Фолкнер. Він їм чужий. А Сент-Екзюпері як романтик і лицар чужий абсолютно. А Кондинський і поготів! Або Сальвадор Далі!» [Голованов, 2012, 51]. Міркуючи вголос і провокуючи дискусію із читачем, оповідач припускає, що й росіянам (якщо зупинити перехожого і спитати) Фолкнер виявиться теж невідомим, але чомусь саме з «азіатами» невідповідність культурних кодів буває нестерпною.

При цьому «ми» і «вони» урівнюються тим, що не змогли дати адекватної відповіді на виклики часу, тобто автор не допускає винищення однієї зі сторін розірваної комунікації. Ця ментальна маніпуляція підій-має інтерпретацію «свого» і «чужого» над повсякденністю й виводить її на філософський щабель – рівності всіх перед апокаліптичною загрозою руйнування «божевільного» світу. «Я ненавиджу слова “ми”, “вони” <…>. “Ми” ні в чому не виявилися кращими за “них”. Ми не проявили ані розуму, ані честі, ані шляхетності, що різною мірою притаманні цивілізованим народам <…>. У своїй ницості “ми” і “вони” виявилися, на жаль, рівнозначними» [Голованов, 2012, 57].

Інший зсув інтерпретації пов’язаний із перевертанням на шкалі «свій» / «чужий», демонстрацією амбівалентності кожної з категорій. Так, оповідач сам

може перетворитися на «чужинця» в невідомій країні, і, власне, перші кроки подорожі це враження підкріплюють. Такий стан триватиме, допоки ключі від східної культури не будуть знайдені і країна, її столиця не відкриються Іншому, не реалізується його прозріння й духовне вивищення.

Наступна модифікація думки – висвітлення того, як можна опинитися «чужим» і в межах рідної країни. Ця ідея реалізується в постійному мотиві «вигнання» і в яскравих образах біженців, з якими оповідач зустрічається вже під час мандрів Азербайджаном. Усі ці люди стали жертвами міжнаціональних конфліктів на рідній землі. Письменник наголошує на складності їх адаптації в нових умовах і на конфліктності стосунків з городянами Баку.

Одночасно ситуація переходить у план найвищих міфологічних узагальнень – велике переселення вигнанців інтерпретовано як симптом титанічних зсувів і кодовано знаками перехідного мислення (корабель, антидім, розруха) та апокаліптичними образами (холера, загроза, зброя, темрява, загибель). Саме так автор описує порожній дім, який захопили біженці: «обвішана з усіх боків зім'ятими телевізійними антенами, просякнута якимись помиями, вилитими з вікон, майже чорна п'ятиповерхівка нагадувала допотопний військовий корабель, що раптово з'явився у пристойному порту і загрожує всім або жерлами своїх застарілих гармат, або ж епідемією холери на борту» [Голованов, 2012, 74].

Від життєвої конкретики авторська думка підіймається на вищий щабель узагальнення, й Інший інтерпретується як уся культура Сходу. Саме для тлумачення такого Іншого оповідач шукає «ключі» і плекає надію осягнути спільні для культур тонкі змісти.

У цих пошуках, на наш погляд, проглядає художня логіка.

По-перше, мандрівник заглиблюється в час і шукає культурне «коріння» народу. Саме це зумовлює маршрут подорожі й модальність інтерпретацій. Так, сучасні дороги, хмарочоси, місця видобутку нафти, яка робить країну багатою, оповідач оглядає, але не описує детально, характеризує як ознаки спільного і всюди однакового «божевільного світу», що добіг кризи, а може, і кінця. Принципово й на всіх етапах він протиставляє новий божевільний світ і старий

космос. Сучасність позбавляється естетичних рис, що, як і в травелозі А. Стасюка, демонструється на прикладі архітектури. Сучасність виглядає негуманістичною і протиставленою людині (приклад – незаселені дорогі квартали Баку, історії біженців, життєві трагедії тих, хто намагався реалізуватися в часи дикого капіталізму). Зрештою, сучасні локуси (особливо безликі будівлі, звалища, просякнуті нафтою й захаращені відпрацьованим знаряддям приморські піски, що нагадують кадри із «Червоної пустелі» Антоніоні тощо) протиставлені гармонійному природному космосу – горам, вулканам.

Оповідач намагається піднятися над кризовим сьогоденням і знай-ти локуси, що дають уявлення про гармонійний світ, про космос, який існував до фатальних помилок XX століття. Отже, шлях мандрівника лежить до тих місць, що зберігають традицію, відкривають «коріння» культури, часто веде «вглиб часу» [Голованов, 2012, 91], але й вертає в сучасність із новим досвідом. Маршрут на ментальному рівні проходить від легенди до легенди, до міфу, традиційних символів і знаків, що втілюють культурну специфіку «моєї Азії» («<…> килим – це ісламська мандала, символічна модель світу, в якій немає жодного випадкового елемента» [Голованов, 2012, 64]), а в географічному плані – від одного сакрального місця до другого.

Коло таких знакових локусів у травелозі В. Голованова доволі широке й перенасичене символічними змістами. Це й фортеця Івері Шевер, оповита легендами, які формують міський міф Баку. Знаменно, що цей міф – любовний, і в контексті всього твору В. Голованова він отримує новий смисл, пов’язаний із темою діалогу. Довіра і взаємне розуміння сердець містично забезпечують життя й неушкодженість закоханим, а підозра й розрив комунікації прирікають на загибель. Це й могили святих (піри), місця сили, в яких оповідач переживає містичні відчуття, розширення свідомості, прозріння, просить про можливість зрозуміти іншу культуру й отримує винагороду – душа землі йому легко відкривається.

Роль безсумнівного місця сили відіграє й бідне селище Гала, яке загубилося в нафтових полях Апшерону і протиставило божевільному світові відданість

традиціям, життя за звичаями предків. «Було так тихо, наче, як на Гобустані, не існувало всього цього світу назовні. Цього світу не було в сенсі не тільки автомобільного шуму, різного гуркотіння <…> тут зникала його шизофренічна активність, зла одержимість, підвладність грошам. Життя тут передбачало дуже неквапливий ритм, терплячу й нелегку працю праведників» [Голованов, 2012, 103].

В єдиному полі поєднані сакральні центри, локуси, що втілюють глибинні культурні традиції, і місця натхненної творчості природи – гори, вулкани, малюнки, що лишає лава, різьблені візерунки, проточені водою під час припливів. Особливий захват викликають місця, де культурні і природні начала перетинаються, підсилюються. Це, наприклад, архаїчні загадкові наскельні малюнки, що їх залишили давні мешканці цих міст на схилах вулкана.

Ключем до розуміння Іншого й відтворення цього досвіду в художньому тексті стає все те, що асоціюється з «корінням», – легенди, сакральні місця й «люди коріння», – саме таке визначення дає оповідач головним героям твору. Знаменний вибір персонажів і ті високі сенси, які вони втілюють, стаючи максимально «своїми» й налагоджуючи культурний діалог.

Перший – Азер – стає другом (визначення оповідача), ладним ризикувати власним життям задля близької за духом людини. Саме з ним оповідач переживає найнебезпечніші пригоди подорожі. Азер зображений як постать героїчна, тобто втілює вічні і притаманні всім культурам риси чоловічого характеру. Трагічні перипетії його долі лише додатково увиразнюють контраст такого характеру із «шизофренічним» та прагматичним, хижацьким духом сьогодення. Взаємне розуміння і взаємна симпатія шляхетних Азера та оповідача стають першими й важливими кроками до культурного діалогу та оприявнення поля спільних змістів.

Другий герой – це художник Еміль, з яким оповідача пов’язує тяжіння до прекрасного й вектор пошуку – краса первозданного природного космосу. Фактично їх спілкування – це діалог двох митців і однодумців, який реалізується незалежно від національних ментальних кодів, точніше, окреслює те саме поле

спільних тонких змістів, яке шукає автор. Водночас у цьому образі концентруються риси, які асоціюються з традицією і зі Сходом, легендарними романтичними образами східних поетів. «Аристократизм – це те слово, яке мимоволі народжувалося в цих спостереженнях. Гідність. Постава – слово, яке майже випало з російського побуту, наче ми всі давно вже втратили цю притаманну людському образу якість і ходимо, опустивши голову і плечі» [Голованов, 2012, 80]. Митець – ідеальний співрозмовник для митця, їхній діалог відбувається навіть без слів у миттєвому розумінні та колективній медитації над красою первозданної природи (конкретно – над фотографіями вулканів, ландшафтів, що наче закарбували народження космосу).

Третій герой утілює таємниче містичне начало, вічну загадку як свого внутрішнього світу, так й Іншого – Сходу. Це образ дівчини, що одночасно виступає в ролях мовчазної незнайомки, видіння, мари і жриці архаїчного культу. Показово, що саме жрицю на могилі святої оповідач просить (у зміненому стані свідомості) про діалог із країною, про розуміння її суті. Саме в такому плані – як прохання про культурний діалог – можемо розшифрувати благання оповідача почути відповідь, мрії про зняття німоти й сирітства. Прикметно, що це бажання здійснюється, і країна відкривається героєві. Крім того, образ жриці втілює захоплення письменника традиціями й настановами суфізму, містичною частиною культури Сходу.

Наступний герой виступає в ролі, типовій саме для культур Сходу, він – учитель, так його характеризує оповідач, що відчуває себе учнем. Образ засновника краєзнавчого музею в селищі Гала стає основним ключем до розуміння Азербайджану. «<…> Фікрет Абдуллаєв <…> став одним із найдорогоцінніших моїх надбань в Азербайджані. Не міфічні “нафтові поля”. Не пейзаж сучасного видобутку нафти <…>. Людина» [Голованов, 2012, 102]. Фікрет стає втіленням національної традиції, «людини коріння», яка протистоїть навалі сучасного прагматичного світу. Знаменно, що саме з архаїчним селом Гала, в якому зосередився «світ до одержимості», оповідач співвідносить власний міф про можливе відродження, повернення до гармонійного космосу. Символами його

(на противагу апокаліптичним знакам хвороби, розрухи, темряви) стають світло, духовні скарби, серце й міфологічний зупинений час. Із Фікретом повною мірою реалізується культурний діалог двох однодумців, «співрозмовників» у найвищому значенні цього слова.

Пошук спільних для всіх культур змістів та можливостей діалогу веде оповідача вглиб історичних шарів культури, у поле міфології, обрядів, уявлень про сакральне. Ці давні шари сприймаються як вічні, тому й актуальні для сучасності, а міфологічне мислення в цілому інтерпретується як притаманне людству в усі часи незалежно від культурних бар'єрів.

У міфі автора привертає увагу універсальність способу концептування реальності. Міф поєднує часи, що дуже важливо в метаісторичній концепції В. Голованова. Міф наближає до культурних витоків, а саме до їх встановлення й оновлення тяжіє автор, реалізуючи інверсію перехідного мислення й відображаючи розчарування сучасністю. Крім того, міф формує цілісну картину світу, за якою тужить автор, констатуючи розірваність сучасного світу, відчуженість і дискретність його частин. Зрештою, як наголошує оповідач, міф – це механізм культурного об'єднання народу, що здається особливо важливим в епоху втрати культурної ідентичності, домінування руйнівних тенденцій. «Культ предків утверджував у свідомості племені ідею безперервності кровних родинних зв'язків, цементував рід, давав гарантії наступності традицій і стабільності давнього суспільства. Ланцюжок, який утворювали попередники – батьки, діди, прадіди тощо, тягнувся вглиб віків, зв'язував живих із першопредками та з тими з них, хто ввійшов у коло богів – надприродних творців обрядів і заборон <…>» [Голованов, 2012, 92].

Тяжіння автора до міфу відображає перехідне мислення. Про це свідчить і вибір традиційних моделей – апокаліптичної, фатальної помилки.

Крім того, актуалізація певних моделей пов'язана з національною ментальністю, а отже, відбиває процес культурного самовизначення. Так, у «Гярбі, Вітрі зі Сходу» яскраво виявляється притаманний саме російській літературі великодній архетип. Мотив культурного й особистісного відродження

звучить протягом усього твору й особливо виразно – у фіналі, у сильній композиційній позиції. А східний ментальний код актуалізується в моделі учнівства, створенні образу вчителя (Фікрет), співвіднесенні його з моделями святого та поета.

Із такою настановою на пошук культурного першоджерела, спільних «коренів» різних народів пов'язана особлива увага автора до архаїчних зображень на каменях Гобустану. Розшифрування малюнків теж стає формою діалогу між сучасною людиною і традицією, таємницями світовідчуття минулих часів. Малюнки інтерпретуються як своєрідні послання. Їх спостереження формує інтелектуальну інтригу, ребус, тут звучить одвічний фольклорний мотив випробування мудрості. У підтексті утворюється думка про те, що правильна розгадка символіки малюнків може мати магічну дію: вона здатна збудувати міст між давньою мудрістю і сучасним «божевільним світом». А це, своєю чергою, дасть змогу відродити гармонійний космос.

Таку ж саме магічну й ритуальну роль має відіграти майбутня повторна подорож сакральними місцями Гобустану, яку оповідач планує провести зі своїм учителем Фікретом. Запрошення вчителя до майбутніх мандрів має символічний характер відновлення й поглиблення діалогу вже не «чужих», а «співрозмовників» (таке визначення дає оповідач). Саме ця надія на майбутні відкриття і продовження діалогу звучить у фінальних словах травелогу.

Інтенції до максимального узагальнення зумовлюють і високий ракурс зображення простору. У творах А. Стасюка це погляд героя-оповідача згори на мапу, медитація над її малюнками, розгадування шифру зображень і навіть маніпуляції, що мають світотворчий характер (окреслювання кордонів «своєї Європи»). У травелозі В. Голованова точкою огляду обрано вершини гір і вулканів, а мандри вглиб віків, до «коренів» (наскельні зображення, архаїчний побут селища Гала, могили святих) формують найвищій ракурс вічності, що підіймає над сучасним «божевільним світом» і формує не архаїчне, а перспективне спільне поле тонких змістів.

1. Автор використовує відкритий прийом, розкриваючи у процесі авторефлексії логіку і труднощі пошуку «ключа» до розуміння Іншого, принципів створення образу «моєї Азії».

2. Образ Іншого суттєво ускладнюється. У ньому виокремлено контрастні полюси й різні плани (побутовий, філософський, екзистенційний, культурологічний). Інтерпретація здійснюється в широкому спектрі модальностей.

3. Логіка й напрямки художньої думки такі: від заперечення «чужого» до відкриття поля спільних «тонких змістів» і налагодження діалогу. Оповідач відштовхується від конкретних фактів і рухається до широких узагальнень.

4. Критерій «чужості» має не національний, а культурний вимір.

5. Виокремлюється система художніх стратегій створення образу Іншого. «Свій» / «чужий», «ми» / «вони» урівнюються тим, що стоять перед спільними викликами кризового часу й досі не знайшли шляхів до діалогу. Іншого і «свого» поєднує поле «тонких змістів». Автор акцентує увагу на відносності такого поділу, фіксує перевертання на шкалі «свій» / «чужий».

6. Обрано конкретні «ключі» до створення узагальненого образу Іншого. Це пошук культурного «коріння», традицій, які забезпечують світоглядну, ментальну цілісність і протистоять сучасному «божевільному» світові, зв’язок природного й культурного начал і особливо – «люди коріння». Вибір таких «ключів» зумовлює маршрут травелогу: від одного сакрального локусу, місця сили до другого, від легенди до легенди, від загадки (малюнків на каменях) до загадки, від однієї людини, що уособлює певний аспект національної культури, до іншої.

7. Виокремлюється спільне поле «тонких змістів», яке забезпечує порозуміння представників різних культур. Це схожі міфологічні уявлення, архетипи мислення, аксіологічна шкала, на вершині якої розташовується дружба, творчість, мудрість, що й утілюють змальовані у творі «люди сили».

8. Автор налаштований на створення власного міфу, який базується на традиційних моделях: апокаліпсису, рокової помилки, вічного повернення,

загибелі й народження нового космосу, відродження. Оповідач має ознаки культурного героя, який розгадує магічні загадки, поновлює зв'язок часів. Подорож, особливо повернення, набуває ритуальної сили єднання світу й налагодження діалогу.

9. Знаковий код твору увиразнює певні семантичні площини. Перша – інтерпретація Іншого – має негативний (знаки «чужаки», «прибульці», «варвари», «біженці», «вигнанці в рідній країні») і конт-растний позитивний полюси («співрозмовник», «учитель», «учень», вічний образ східного поета, герой). Друга площина – інтерпретація світу й, зокрема, його перехідного стану (з одного боку – «корабель», «антидім», «хвороба», «загибель», а з другого – «світло», «серце», «скарб»). Виокремлюються знаки національного культурного коду – «килим» (як мандала), містичні видіння, «жриця», «вчитель», романтичний образ східного поета.

10. Увиразнюються такі риси перехідного мислення, як міфологізація, звернення до традиційної моделі апокаліпсису, стратегія інверсії – тут заглиблення в «коріння» і протиставлення життєдайної традиції сучасному «божевільному світові».

Образ Іншого, проблема протистояння культурних кодів і діалогу культур мають у творчості М. Гіголашвілі особливу специфіку, зокрема у зв'язку зі складною ідентичністю письменника. Він відчуває себе грузинським митцем, але пов'язаним із російською літературною традицією (як науковець вивчав творчість Ф. Достоєвського й захистив відповідну дисертацію) і вкоріненим у європейську культуру (з 1991 р. він живе в Німеччині, у м. Саарбрюккені, викладає в університеті). У травелозі близький авторові оповідач позиціонує себе як одного з австрійсько-німецької туристичної групи й розглядає дивовижі Сходу саме очима європейця, який потрапив у приголомшливу й неосяжну казку, що не поспішає розкривати Іншому свої таємниці.

Спробуймо визначити особливості рецепції «Сходу» і прийоми створення образу Іншого у творі М. Гіголашвілі.

Зауважимо, що тема культурного шоку й можливого діалогу вже розгорталася у творчості митця, зокрема в найкращому його романі «Товмач», який описує складні стосунки європейців і емігрантів з теренів зниклої імперії СРСР. Головний герой роману (як і твору В. Шишкіна «Волос Венери») – перекладач, який розтлумачує сторонам (європейцям і емігрантам, біженцям) те, що їм принципово незрозуміло, тобто слугує містком через культурні й соціальні провалля. Він же в силу обраної ролі переходить з однієї позиції на іншу, з одного культурного коду на другий і одночасно очуднює їх, увиразнює недоліки («східні» хитрощі емігрантів, непорушний бюрократизм мислення німців тощо). Критика справедливо відмічала складну модальність твору – поєднання сатиричного пафосу й гуманістичних інтенцій.

На наш погляд, саме складна культурна ідентичність автора дає можливість здійснити такий синтез і посилити іронічне начало, тому що в кожному випадку критикується чи обігрується елемент загальної системи авторської картини світу, тимчасово відчужена частка «свого», що розглядається в іншій системі координат.

Ця особлива культурна ідентичність автора, яка поєднує «Захід» і «Схід», не декларована прямо, а, на нашу думку, увиразнена в підтексті. Прикладом можуть слугувати міркування про західні і східні традиції живопису. У християнському мистецтві дозволено зображати лики святих і обличчя людей у цілому, в арабській – заборонено, тут на перший план виходить орнамент. Поєднання різних художніх настанов і одночасне їх контрастне віддзеркалення автор знаходить у кам'яній лозі у християнському храмі Светицховелі в Мцхета. Але «вона повзе по колонах своєвільно, вигинаючись, як вільний пасаж матері-імпровізатора. А з лабіринту ісламської мозаїки нікуди не можна утекти: вона вита-перевита, безпристрасна й сувора, тримає цупко у своїх квадратах, що накладаються на трикутники і просунуті один крізь другий» [Гиголашвили, 2008, 116]. Автор дає зрозуміти, що його південне світовідчуття (грузинські гени) допомагає йому точніше відчути яскравість арабських традицій і розтлумачити їх європейцям, тобто він налаштований виконувати функцію культурного моста й перекладача, який налагоджує діалог.

Головною інтенцією «Червоного ознобу Тінгітани» стає пошук: відповідної форми, настрою, базових концептів, притаманних культурі Іншого, можливостей порозумітися. Поступ і результати такого пошуку претендують на обговорення із читачем, часто оформлені відверто провокаційно, у карнавальному річищі, із перевертанням традиційних уявлень. Подібна налаштованість зумовлена сучасною кризою інтерпретації, необхідністю нового (уже не географічного, а культурного) відкриття Сходу і Заходу.

Наприклад, на перших сторінках і у фіналі (тобто в сильних композиційних позиціях) обговорюється можлива форма твору і, зокрема, як орієнтир і водночас штамп інтерпретації Сходу обирається казка. Двічі згадано «Тисячу й одну ніч», яку наївний турист із Німеччини бере в подорож і читає протягом усього шляху, намагаючись віднайти відповідності і зрозуміти таємничий Схід. До подібного підходу автор ставиться іронічно. Але й сам оповідач увиразнює традиційні казкові елементи у власних враженнях. «Хода крізь Медину – як у казці: вислюки, коні, тачки...» [Гиголашвили, 2008, 110]. Навіть звучання назв міст породжує в уяві казкові образи, що формують екзотичний імідж Сходу, який відбиває поверховий рівень уявлень про культурний феномен. Авторська іронія показує, що саме такий неглибокий солодко-казковий образ послідовно руйнується у творі. Цю ж функцію виконує гра зі штампами, їх збирання й узагальнення в подобі дитячого віршика. «У Марокко – декілька міст, чиї назви всім відомі: Касабланка, Марракеш, Танжер, Рабат, Фес... Що не місто – то якісь фонетичні віяння, бенгальські вогні. Фески, чалми, палаци, опахала, джини, балдахіни, узори тахти, шелест тафти, подушки, килими, кальяни, фонтани, ванни, де слуги не від вина п’яні, де править султан, де гуде барабан, збираючи челядь у мечеть, де крила шаха і прапор Аллаха» [Гиголашвили, 2008, 95]. Так само оповідач осміює інтерпретацію Сходу в масовому продукті, зокрема в мильних операх. Туристів (враховуючи масові невибагливі смаки) спеціально приводять до готелю «Касабланка», відображеному у фільмі із цією ж назвою, і німецькі туристки розчулено втирають сльози.

Сам же автор шукає авторитетні літературні орієнтири, на які можна спиратися у виборі форми, стилю, концепції інтерпретації. Згадує великих поетів, що колись відвідували ці місця й залишили свої художні образи Сходу. Автор відчуває свою спорідненість із ними не так у плані локусу, як у високому ракурсі зображення й інтерпретації: дивлячись на зірку, він начебто відтворює погляди Рембо й Гумільова, які теж милувалися африканським нічним небом. Але, на думку автора, цей пошук орієнтирів має давати неод-нозначні результати, увиразнюючи складність проблеми осягнення Іншого й неоднозначність образу Сходу. Так, завдяки посиланню на Даніеля Дефо казка Сходу обертається пеклом історичної реальності. «Квітучим часом для Рабата був час рабства. Усією Європою ходили чутки про грізних "корсарів із Сали". Недарма Даніель Дефо зробив Салу тим самим місцем, де Робінзон Крузо два роки страждав у полоні в піратів!» [Гиголашвили, 2008, 104].

Крім того, вибір літературного орієнтира в М. Гіголашвілі сприяє очудненню форми травелогу, її проблематизації, підсиленню карнавального начала (що має бути розглянуто окремо, у межах питання про стратегії оновлення жанру). Про це свідчать доволі ризиковані асоціації, гра із залученням інтертексту. «На захід від Марокко, через пролив – Канарські острови. На схід – похмурий, мовчазний і часом дико-злий Алжир (ще із часів Гоголя відомо, що в алжирського бея під носом вічна ґуля, так що навряд чи можна чекати від нього особливої справедливості)» [Гиголашвили, 2008, 94]. Моделюються асоціації із «Записками божевільного» Миколи Гоголя, підкріплені введенням наркотичного дискурсу (оповідач і його родич німець знаходять і курять гашиш – місцевий «натурпродукт» – начебто задля знайомства із традиціями й табу країни). Зображено змінений стан свідомості, комічні прозріння й видіння, які контрастують із традиційною об'єктивністю й документальністю жанру мандрів. Тим самим автор встановлює нові правила гри із читачем: моделює недовіру до часом сумнівного, ненадійного погляду оповідача (чим також розхитує код травелогу). Читач повинен сформувати свою позицію або ж визнати

привабливість інтерпретації, яку дає оповідач, ґрунтуючись на всій сумі вражень і апофатичному ефекті доказу від протилежного.

Автор шукає також стильові орієнтири. Такими, на наш погляд, виявилися настанови імпресіонізму. Протягом усього твору увага концентрується на безпосередньому суб'єктивному художньому враженні, особливо на кольорі. «Весь із червоного каменю галюцинаційний Марракеш», «Гори Середнього Атласу. Рапсодія в пурпурі. Криваво-червоні етюди Творця», «Дорога в Касабланку – бежева пустеля, усіяна зеленими пальмами, наче на радісно-жовтому піску розсипані смарагдові крихти» [Гиголашвили, 2008, 98, 113, 101]. В іронічному річищі оповідач звертається й до художнього досвіду кубізму, до цього спонукає доволі проста геометрична архітектура – куби і бруски будинків, стовпи мінаретів. Кубісти, за словами оповідача, мали б умерти від заздрості. Послідовне звернення до імпресіоністичних настанов у купі із суперідеєю створення об'ємного образу Іншого, акцент саме на творенні, а не на деконструкції свідчать про орієнтацію письменника на модерну парадигму, незважаючи на широке використання постмодерної гри й карнавалізації.

Автор шукає концептуальні опори, які б дали можливість описати своєрідність Сходу, утворили б вузли семантичної мережі, що охопить невловимий дух, характер, своєрідність Іншого. На наш погляд, можна виокремити низку базових концептів, що сприяють побудові іміджу Сходу, а також систему опозицій, які увиразнюють уявлення про «свого» й Іншого.

Домінантним здається концепт таємниці, закритості, прихованості. Схід асоціюється із загадкою, прихованими змістами. Зауважмо, що саме цей знак провідний і в травелозі А. Балдіна «Спостереження Стамбула» [Шульгун, 2013]. Тобто реалізується спільний код інтерпретації, відбувається діалог із романтичною та модерністською традиціями зображення Сходу, загострений сучасним переглядом культурних орієнтирів.

Ця домінанта виявляє себе багатогранно, зокрема, узагальнений культурний ментальний зміст проглядає в описі архітектури. Наприклад, у зображенні глухих стін, що рятують від стороннього погляду та зурочення, увиразненні контрасту

між зовнішньою бідністю осель і внутрішньою розкішшю, у картині складного лабіринту центральних вулиць, які наче навмисно плутають мандрівника, водять його манівцями. «Якісь ходи, відгалуження, паростки глухих кутів <…>. І знову вигнуті провулки, глухі кути, вулиці-траншеї <…>» [Гиголашвили, 2008, 111]. Наголошено на особливій побудові вікон: з них усе видно тому, хто перебуває всередині, але все приховано від зовнішнього спостерігача. Цей же концепт таємниці організує код одягу й узагалі концепт форми, що приховує внутрішній зміст. Зокрема, увагу акцентовано на глухих жіночих устроях, а також на особливій формі домовини для жінок, яка приховує обриси тіла навіть після смерті. У цьому ж дискурсі таємниці описано гареми, зокрема сліпих і глухих музикантів, які мали грати, але не бачити й не чути любовних утіх султана.

Узагальнення семантики цих кодів дає підстави дійти висновку, що автор увиразнює опозиції: зовнішнє / внутрішнє, форма / зміст. Перша складова має значення непевності, омани, вона приховує. А друга – таїть у собі заповідний зміст, зрозумілий лише тому, хто перебуває всередині культурної системи. Доказом того, що саме такою є логіка автора, може слугувати низка епізодів, вражень і роздумів оповідача. Незрозуміле й навіть варварське, з позицій західного туриста, обертається культурною своєрідністю, відкриває свій прихований сакральний статус. У зовнішньому хаосі і штовханині натовпу увиразнюється свій порядок і взаємна допомога, у лабіринті вуличок несподівано проглядають сакральні знаки, наприклад, оберіг на дверях – ручка Фатіми (дочки пророка), вона приносить у дім щастя і спокій. Паранджа, яка особливо дратує західних туристок, також має зв’язок із заповідними змістами, увиразнює вічну абстраговану боротьбу світлого і темного начал, акцентує семантику захисту. «Історія паранджі така: одного дня шайтан крадькома пробрався в покої дочки пророка Фатіми, щоб подивитися на її обличчя, але Фатіма не розгубилася й накинула на себе якусь тканину. З тих пір так і повелося: чоловіки-шайтани намагаються побачити, а діви-жони – не показати» [Гиголашвили, 2008, 102].

На рівні підтексту думку про те, що осягнути своєрідність і гармонію світогляду Іншого можна, лише перебуваючи всередині сфери його культури, а не

з позицій зовнішнього спостерігача (туриста), формує і епізод роздумів про архітектуру мечеті. Будова синтезує віковий досвід виживання у важких умовах спеки й пустелі, дає змогу насолоджуватися прохолодою лише тим, хто перебуває в середині, тобто, у символічному сенсі, допущений і посвячений.

У міркуваннях оповідача про Схід і Захід увиразнюється, на наш погляд, кілька опозицій, що створюють систему координат інтерпретації Іншого і Свого. Виокремлюємо такі: чоловіче / жіноче, різне ставлення до життя / смерті, західний активний прагматизм / східний фаталізм. А в найбільш узагальненому плані – порівняння західного динамічного типу культури і східного традиціоналістського.

Традиційне винищування чоловічого начала на Сході набуває у травелозі М. Гіголашвілі парадоксальних інтерпретацій завдяки переведенню проблеми в інший – не гендерний, а екзистенційній дискурс. Роздуми відштовхуються від інформації про те, що мусульмани не допускають жінок до обряду смерті й не беруть їх на цвинтар. Феномен (пов'язаний із екзистенційним переходом) набуває двох тлумачень. Умовно негативне пов'язане з небезпекою природної поведінки на межі святотатства: жінки своїм плачем дратують Аллаха, адже сіють сумнів у його справедливості, докоряють, наче він зробив щось неправильне, забравши по своїй волі людину в інший світ. Позитивне тлумачення увиразнює східне розуміння жінки як утілення життя, тому її бережуть від переживання смерті.

Акцентується також східна релігійність у протиставленні до західної секуляризованої культури. Ця особливість, на думку оповідача, формує специфічний менталітет і повсякденну неметушливість марокканців. Східний фаталізм він розглядає крізь призму культурних словесних знаків. Це «іншалла» – слово, «<…> яке в Марокко повсякчасно повторюють і старий і малий, воно означає щось на кшталт "якщо Бог захоче", або "що призначено, тому й бути", або "якщо Богу буде завгодно", "якщо на те буде воля Божа"» [Гиголашвили, 2008, 106]. Контрастним віддзеркаленням сприймається інший знак – «нашалла», його зміст оповідач перекладає на секуляризовану західну «мову» так: «що було – те було», «що було – загуло», «травою поросло». У такій системі координат

інтерпретується, відповідно, спокійна філософічність Іншого, яка викликає і подив, і комічну заздрість оповідача.

Оповідач як митець акцентує увагу на опозиції західної свободи творчих пошуків і східного жорсткого канону, що дозволяє експериментувати лише в межах його традиції. Але й ця особливість отримує амбівалентні інтерпретації. Міркування над конкретними прикладами (скажімо, над незмінністю східного музикального канону) загострюють питання про пріоритети: ефективність західного експериментування і східної міцної традиції.

Одночасно увиразнюється надзвичайно важлива для авторської концепції опозиція західного «я» і східного «ми», тобто пріоритету індивідуалізму чи, сказати б, колективізму в межах культурного й релігійного кодів. Саме ця особливість, за словами марокканця-гіда, лишається незрозумілою для туристів-європейців. Оповідач дає слово іншій стороні, формує стереоскопічний погляд на проблему. «Оце для вас, європейців, на перший погляд, тут, у старому місті, усюди повний хаос і плутанина, але якщо придивитися – то всі живуть разом, допомагають один одному, говорять не “мої діти”, “мій дім”, а “наші діти”, “наш дім”. У нас тільки дружина – “моя”, все інше – “наше!” – пояснив він нетямущому баварцеві» [Гиголашвили, 2008, 111-112].

Стратегія виокремлення культурних опозицій поєднана з іншою – їх перевертанням на аксіологічній шкалі, їх переглядом у зміненій системі координат. У такому річищі, наприклад, обіграно назви гірських масивів Атлас і Анти-Атлас, надані ще римлянами. Автор порушує питання про критерій визначення, чому не навпаки, як Ікар підказав точку відліку та її дзеркальне «анти». У цьому контексті зазнає перегляду й уявлення про носіїв інших традицій і культурних кодів як про «варварів». «Бербери (туареги) отримали свою назву від римлян, які, побачивши їх дике кочів’я, закричали:

Дикуни! Барбари! Барбари!» [Гиголашвили, 2008, 97].

Саме після такого зауваження оповідач дає інформацію про специфічну й розвинену культуру берберів, що своїми витоками сягає давнини. Отже, у підтексті укорінюється думка про релятивність критеріїв визначення

«цивілізованого» і «варварського» (що краще: «розпечене нутро» марокканця чи «скандинавський лід» європейця? – запитує оповідач). Акцентується змінність критеріїв, їх перегортання в інших системах культурних координат. Наприклад, автор парадоксально доводить «варварство» європейців, які не можуть вийти за межі своїх усталених уявлень та звичаїв. Так, з великою часткою комізму зображено «білошкірих панів», які за розкішним східним столом мляво жують хліб із маслом і смажену картоплю або замовляють яєчню й шукають макарони з капустою. Серйозну проблему обіграно завдяки невідповідному кулінарному коду: «Іспанці не заперечують, що маври навчили їх практично всьому: від архітектури, страв, алгебри тощо до кастаньєт і фламенко (що сягають корінням у туарегську культуру Сахари). А от до північних вандалів цивілізація, очевидно, не дійшла, тому вони лишилися відданими капусті й оселедцю із цибулею» [Гиголашвили, 2008, 122].

Визнається рівноправ'я обох частин опозиції «західна динамічна» і «східна традиційна» культури. Абстрактність проблеми знімають і очуднюють коди інтерпретації: музичний, кулінарний, речовий, архітектурний, але після занурення в конкретику окремих феноменів автор знову повертається до найширших узагальнень. Вони стосуються не лише пріоритетів, а й можливостей виживання у світі, що постійно змінюється і, можливо, стоїть на межі глобальної катастрофи (саме цей ракурс суттєво драматизує оповідь у травелозі Василя Голованова «Гярб, Вітер зі Сходу» й виправдовує необхідність звернення до іміджу Іншого й теми діалогу).

«<…> Та музика, яку слухає арабський світ, не змінювалася у своїй сутності із часів Магомета <…>. І цей стійкий консерватизм стосується не тільки музики, а й одежі, їжі, звичаїв, обрядів. Тут антагонізму немає й бути не може, тому що сказано не "я", а "ми"! І навряд чи якісь зміни світоглядів ("зробимо їх більш демократичними!", "зробимо більш цивілізованими!", "перевчимо – навчимо") тут можливі, для цього просто немає основи. Шейхи, султани, мулли, шаріат і чадра володарюють уже тисячоліття й матимуть владу надалі. А от що може трапитися із західним світом, якщо його вразить якась вірусна болячка або

балідний метеорит відімкне до дідька всю електрику, електронство, екранство, – ніхто не знає. Тому краще сидіти у своєму гніздечку й не лізти зі своїм уставом у чужу мечеть – вона так опоряджена, що прохолодно й затишно тільки для тих, хто всередині, а не на зовні» [Гиголашвили, 2008, 123].

Як бачимо, образи «чужого» і «свого» не позбавлені критики, вони виведені з-під влади кліше політичних теорій (капіталізм, комунізм, посттоталітаризм, постколоніалізм), з параметрів європоцентризму. Автор інтерпретує їх як рівні й необхідні полюси єдиної системи культури. У творі він доводить цю думку не декларативно, а із застосуванням комічних перебільшень і гри. Так, обігрується ідея історичної й культурної національної програми, свого роду фатуму і призначення народу. Наприклад, німець Швагер поставив собі завдання прочитати під час подорожі «Тисячу і одну ніч», уже здолав 520 сторінок і обов'язково досягне мети, тому що «пунктуальний та вкрай прискіпливий, як це передбачено генетикою. А кабіллам генами визначено сидіти з верблюдами під горою Риф і палити кіф – от вони й сидять й очікують, коли Аллах накидає їм згори дирхамів у подоли кафтанів» [Гиголашвили, 2008, 139].

Стратегією інтерпретації «чужого» і «свого» у творі Михайла Гіголашвілі стає пошук незвичних ракурсів зображення. Так, умовні європеєць і марокканець урівнюються в контексті загальної соціальної несправедливості сучасного світу, в якому левова частка багатства й капіталів належіть декільком десяткам людей. Європеєць увесь рік тяжко працює, щоб дозволити собі два тижні відпустки в «райському куточку».

Інший актуальний прийом – зміна системи координат і карнавальне перегортання на осі звичних ієрархій. Так, протиставлення Заходу і Сходу травестується в епізодах взаємної антипатії німецьких вессі й оссі, тобто вихідців із західних і східних земель. Карнавальне знущання Швагера над «хонеккероподібним оссі», намагання дражнити («Рот фронт! Коммунізмус! Товарич Хуйбишов! Інтернаціонал! Роза Люксембург!» [Гиголашвили, 2008, 116]), бурхлива реакція адресата – усе це увиразнює внутрішні європейські протиріччя й одночасно очуднює проблему «свого» і «чужого».

Ще більше підсилює цей ефект змалювання культурного шоку від зіткнення старих європейців і нових європейських «дикунів», в їх ролі виступають «нові росіяни», охарактеризовані амбівалентно, як, власне, і носії традицій Старого світу.

Автор навіть пропонує свою типологію «нових росіян», принаймні виокремлює три моделі. Перша – це «крадій-державник», який наділений патріотичною риторикою, але одночасно сварить владу. Оповідач підозрює, що вдавана опозиційність спричинена інерцією або ж образою, що «до труби не допустили», і ставить діагноз, в якому обіграє назву відомої праці Леніна. «Крадій-державник» уражений «дитячою хворобою лівизни в капіталізмі». Ця модель характеризується як контрастна до самого оповідача, адже «крадій-державник» повністю позбавлений сенсу життя, а оповідач зацікавлений саме у високих змістах.

Друга модель – це наївний і некультурний турист, смішний у своєму самоствердженні, у нав'язливій п'яній доброзичливості. Тільки він і міг прийняти за марокканця переодягненого у східні шати оповідача й повірити гротескним історіям Швагера.

Надзвичайно виразна третя модель, реалізована відразу в декількох образах молодих, багатих і харизматичних «дикунів», повністю позбавлених культурних комплексів перед «аборигенами» Старого світу. У зображенні цих носіїв якоїсь нової культурної реальності автор моделює асоціації з новими гунами, руйнівниками імперій, створює опозицію старого і молодого, застійного начала (тут його втілює вже не Схід, а Європа) і динамічного, хижацького (у європейців, які із жахом дивляться на «дикунів», очі, як у мишей, а ті, «інші», наділені котячою гнучкістю, апетитом). Виникають ігрові асоціації зі знаковим твором Шпенглера «Присмерк Європи».

Зауважимо, що у творі кожній зі сторін надано право голосу, що формує стереоскопічну картину культурного діалогу й культурного шоку, розширює поле дискусії й одночасно сприяє комічному карнавальному перевертанню ієрархій. Доволі комічно і гротескно виглядають обидві сторони, що видає авторську

інтенцію активізувати читача, викликати його реакцію, спровокувати дискусію. Так, задіяним у туристичному бізнесі марокканцям нові туристи дуже подобаються («Рашен – біг, річ, вері гуд!»), західноєвропейському туристові вони здаються жахливими. «Дохлі європейці мовчки, як миші, дивилися своїми омертвілими очима на молодь, що гуляє. Особливо дивувалися альбіноси англійці без жодної волосини на тілі і з єдиною думкою в рожевих очах: “Хто пустив сюди цих приматів, варварів, людожерів, плебеїв? Сюди, де ми, європейці? А серед європейців головні ми, англійці, тому що в нас є королева, а у вас королеви немає!”.

“А чхав я на твою королеву!” – наче відповідали хлопці. Гнучка Машка з очами, як у кішки, доїдала третій шматок вирізки акули. На її грудях у єдиному ритмі зі щелепами колихався напис “ARMANI”. Золотоволосий, два метри заввишки Сєрий у шортах “Versace” ніс шість склянок у зімкнених долонях» [Гиголашвили, 2008, 133-134]. Економічна, бізнесова експансія «нових росіян» лякає європейців більше, ніж колишнє брязкання зброєю. Новий культурний шок суттєво відволікає увагу європейців від традиційного протистояння «Заходу» і «Сходу», розширює поле дискусії навколо образу Іншого.

Культурний шок моделює також химерне поєднання культурних кодів. Саме такі химери постійно створює автор, формуючи новий ракурс бачення проблеми «свого» і «чужого». Наприклад, гротескно поєднує вишуканість французької мови й бідність, архаїчність побуту й войовничі традиції марокканців. Оповідач почуває себе збентеженим, коли сміттяр, який необережно штовхнув туриста, перепрошує красивою французькою. Здається, що ця мова аж ніяк не підходить до кривавої історії країни та всілякого насильства, яким сповнений побут і звичаї. Іронічна нота звучить і в зображенні «юного Вольтера» – хлопчика, котрий звернувся до туриста чудовою французькою й отримав за це монетку. У цьому епізоді оповідач, як нам здається, сам себе асоціює із «Простодушним» Вольтера.

Химеричне поєднання східних і західних культурних кодів у видіннях, які виникають в оповідача під час розширення свідомості (вживання гашишу); у них,

зокрема, з'являється янгол, одягнений у марокканські шати, але виступає він як пародійна версія «Пророка» Пушкіна.

Гротескне осяяння, в якому починається внутрішній культурний діалог оповідача зі Сходом і надається прочитання його знаків. Воно реалізується в іронічному стилі. «Під час зупинки автобуса я пригрівся на лаві біля кафе. І раптом сама собою розкрилася думка: "Тут треба жити, тут!" І прапор Марокко тихо задріботів, заколихався, зашепотів із даху чайхани: "Так тут, зупиниссс... Ссонце... Ссспокій... Щасссття..."» [Гиголашвили, 2008, 121].

Химеричним стає й поєднання західних і східних міфів та легенд у зображенні океану, річок, Сахари.

Усі подібні переплетіння культурних кодів в апофатичний спосіб доводять можливість діалогу.

«Захід» і «Схід» виступають як рівноправні складові єдиного поля культури та інтерпретуються в найвищій системі координат: вічних цінностей, екзистенційного самовизначення, позитивних традицій, важливих культурних сфер. Як й інші письменники-мандрівники, М. Гіголашвілі намагається виокремити спільне для західної і східної культури поле тонких змістів. Якщо у травелозі В. Голованова «Гярб, Вітер зі Сходу» це міфологія, спільне для всіх, давнє й вічно сучасне сприйняття початку, кінця світу, ритуалів, що підтримують єдність соціуму, то М. Гіголашвілі обирає інше – мову. Можливість саме такого ракурсу підказує історія та її специфічна авторська інтерпретація з ризикованими асоціаціями. Якщо мова єднала єдиновірців, то їй по силах знайти містки між культурами, взаємно «перекласти» й розтлумачити різні коди. Саме в такому річищі варто розшифрувати підтекст і хід думки оповідача в наступному фрагменті. «Гід повідомив, що араби підкреслювали свою обраність у мусульманському світі тим, що Аллах говорив (через пророка) арабською мовою і цією ж мовою написаний Коран, який не тільки релігійно, а й лінгвістично об'єднав арабські племена – так через 10 (!) віків Лютер об'єднав мовою своєї Біблії германські князівства, а в Росії (приблизно в той же час) протопоп Авакум

створить своє величне “Житіє” – пракамінь російської мови і прози» [Гиголашвили, 2008, 98].

У такому ж річищі інтерпретуємо й постійну увагу оповідача до слів, що мають схоже звучання в різних мовах, або ж до спільного кола лексики, запозичень. У цій царині він убачає багато загадок, уявляє можливі історичні шляхи слів, які увиразнюють зв’язки культур, діалог, обмін, спорідненість. У нерозгаданості таких шляхів оприявнюється щось містичне, натяк на глибинні змісти, сутність культури в цілому. «Балахон із капюшоном зветься “челоба” або “челобня”, що підозріло виводить на слов’янське “чоло”. Але якщо “кафтан” проникнув у російську мову через турків, то слово “чоло” за походженням набагато давніше за самих турків. Фонетичний збіг?» [Гиголашвили, 2008, 102].

Оповідач дослухається до слів, їх звучання, намагається увиразнити зв’язок між формою і змістом, розшифрувати утаємничену семантику. Це відбувається на різних рівнях: побутовому (наприклад, відчувається особлива лагідність у слові, що означає жінку, «господиня» – «лялла», оповідач його повторює, граючись, «ля-л-л-ла») і сакральному, екзистенційному. Тут оповідач прислухається до власних відчуттів і внутрішніх перетворень під впливом співу муедзина, слів незрозумілої молитви. Докладно і яскраво описані внутрішні метаморфози: від тривоги й пошуку орієнтирів, які б змогли витлумачити «чуже» (ними виступають «Хаджи-Мурат» і «Казаки» Толстого, де вже був описаний такий спів), до відчуття драматичного екзистенційного змісту невідомих слів (мотиви початку і кінця), до внутрішнього протесту проти чужого коду і, зрештою, до входження в єдине культурне поле (показове зауваження – «неначе я був мусульманином») зі спільними смислами – вірою, надією на справедливість і обранням позиції мужньої стійкості та терпіння.

Мова стає ключем до розуміння Іншого, створення його образу.

І водночас мова підказує тональність оповіді, зокрема, мовні ігри протягом усього твору відкривають можливості нового бачення, осягнення нових змістів, розхитують культурні штампи, слугують розширенню жанрових меж травелогу, руйнуючи серйозну прагматичну спрямованість, дидактичний пафос. «Веселе

слово – Марокко! Якщо повторювати й переміщувати склади, то виникають усілякі дивовижі: Ма-ро-кко! Ма-ро-кко-ко! Мама-рокко-ко! Рокко-мам-ко! Неможливо, щоб земля із таким грайливим ім'ям була нецікавою», «Червоні міражі Марокко. Вітражі міражів. Марокко в непритомності. Непритомності Марокко. Яка морока з цим Марокко! Суцільний морок! Морок заморочив» [Гиголашвили, 2008, 94, 119]. Мовні ігри вписуються в загальну стратегію карнавалізації, яка, на думку автора, покликана оновити травелог.

1. Автор підкреслює власну своєрідну культурну ідентичність і розглядає її як міст між традиціями культури Заходу і Сходу. Увиразнюється специфічна роль оповідача-перекладача в широкому плані, того, хто роз'яснює різні культурні коди і творить діалог.

2. Реалізовано відкритий прийом обговорення форми твору, але він контрастно поєднаний із моделюванням підтекстів та низкою стратегій: провокацій, гри, іронії, карнавалізації.

3. Увиразнюється пошук орієнтирів, які підказали форму твору і моделі інтерпретації Сходу. Деконструкції й одночасній традиціоналізації піддається казковий імідж. Враховуються традиції інтерпретації Сходу в модерній поезії, реалістичній класиці (повісті Л. Толстого). Деякі орієнтири сприяють посиленню парадоксальності іміджу Іншого («Робінзон Крузо») або ж карнавалізації та автоіронії («Записки божевільного» М. Гоголя).

4. Стильовими орієнтирами стають настанови імпресіонізму, які поєднуються із постмодерною іронією, грою, карнавалізацією. Домінує модерна парадигма, що відбивається в наявності надзавдання, акценті на творенні, пошуках ідентичності й запереченні її розмитості.

5. Розширюються межі травелогу. Зокрема, за рахунок створення неоднозначного образу оповідача, який періодично виступає носієм ненадійного кута зору, провокує читача й тяжіє до автопародії. У цьому зв'язку провокаційними стають і деякі складові іміджу Сходу.

6. Посилюється семантизація іміджу Сходу. Створюється семантична сітка, яка структурує враження й моделює цілісний образ. Базові знаки входять до

семантичного поля із значенням закритості, таємниці, покрову. Увиразнюються опозиції «зовнішнє» / «внутрішнє» і «форма» / «зміст», які співвідносяться з контрастом «оманливого» та «істинного» й «сакрального». Опозиція «зовнішнє» / «внутрішнє» виходить до широких узагальнень – Іншого можна зрозуміти, лише перебуваючи «всередині» його системи культури.

7. У моделюванні й зіставленні образів Сходу і Заходу автор виокремлює кілька опозицій, за якими увиразнюються своєрідність і відмінності, «чоловіче» / «жіноче», ставлення до життя і смерті в різних культурах, «традиційне» / «динамічне» начала, «релігійне» / «світське», «ми» (колективізм) / «я» (індивідуалізм), художній канон / постійний експеримент і динаміка в мистецтві. Письменник випробовує названі опозиції й часто провокаційно перевертає їх, поміщує в контрастні системи координат.

8. Перегляду орієнтирів сприяє виокремлення й комбінація, взаємне очуднення різних кодів: музичного, речового, кулінарного, архітектурного.

9. Образи Сходу і Заходу карнавалізуються, переміщуються в несподівані позиції. Зовнішнє протиставлення «свого» і Іншого перевертається у внутрішній план: автор увиразнює протиріччя сучасної європейської культури, створює провокаційну типологію образів нових європейських «дикунів» і «аборигенів», досліджує різні аспекти культурного шоку, химерні поєднання культурних кодів.

10. М. Гіголашвілі, як й інші сучасні письменники-мандрівники (зосібна Ю. Андрухович, А. Стасюк, В. Голованов), шукає поле тонких змістів, яке слугує основою самовизначення й поєднує Захід і Схід. В аналізованому травелозі такою основою й найвищим ракурсом обрано мову (зафіксовані в ній взаємовпливи, магічні поєднання форми і змісту, об’єднавчі тенденції, можливості «перекладу» культурних кодів). Шляхом виходу до тонких змістів стає медитація, творче осяяння.

Сучасні письменники-мандрівники сміливо експериментують, розширюючи межі травелогу, розглядають цю вільну від жорстких канонів форму як своєрідний пошуковий зонд, що дає змогу розвідати параметри нової художньої

парадигми на межі століть. Визнаним напрямком такого пошуку стає жанровий синтез. Особливо активно переплітаються риси помежових жанрів, актуалізація яких – надійний симптом перехідного мислення, перевертання центру і периферії художньої системи літератури кризової доби ([Гинзбург, 1999], [Лотман, 2004]). У творах поєднуються риси мандрів, есе, автобіографії, літературного портрета, споминів, метапрози (елементів творчої біографії, що фіксує вплив мандрів на художні відкриття). Яскравим прикладом ефективності такого синтезу стали твори «Корабельний щоденник», «Дорогою на Бабадаґ» Анджея Стасюка, «Центрально-східна ревізія», «Дезорієнтація на місцевості» Юрія Андруховича, «Гярб, Вітер зі Сходу» Василя Голованова та ін. Самі митці визнають, що подібним способом створюється якийсь новий жанр, принаймні так Ю. Андрухович характеризує здобутки автора «Дорогою на Бабадаґ» і, власне, свої пошуки, що йдуть у діалозі, змаганні із сучасними польськими письменниками Кшиштофом Чижевським [Андрухович, 2006, 63] і Анджеєм Стасюком [Андрухович, 2007, 287-290].

Ефективним лишається і традиційне поєднання травелогу й різних форм роману: пригодницького («Навіжені в Мексиці» Максима Кідрука), філософського («Бігуни» Ольги Токарчук, «Шляхи до раю» Петера Корнеля), соціального («Ворошиловград» Сергія Жадана), культурологічного («Улісс із Багдада» Еріка-Емманюеля Шмітта, «Платформа» Мішеля Уельбека) та ін. У таких творах подорож залишається системотвірним чинником, але увага переноситься на характер і його романну динаміку.

Проте жанровий синтез – не єдиний шлях оновлення травелогу. Література мандрів змінюється й за рахунок актуалізації стратегій, притаманних перехідному художньому мисленню, відкриваючи приховані можливості самої форми.

Спробуємо на матеріалі травелогу Михайла Гіголашвілі «Червоний озноб Тінгітани. Записки про Марокко» з’ясувати, як саме стратегії перехідного мислення й конкретні прийоми сприяють створенню образів Іншого і «свого» та розширюють художні можливості оповіді про мандри.

Зауважимо, що твір М. Гіголашвілі композиційно повністю відповідає традиціям дорожніх нотаток: чергуються два їх види – зображення певного міста (його іменем і називається конкретний розділ) та «нотатки на ходу», які фіксують враження від побаченого і пригоди на маршруті між знаковими локусами. Принципово новими стають стратегія та модальність інтерпретації, і саме вони створюють контраст із традиційною формою і, можливо, горизонтом очікувань читача.

Автор налаштований на перегляд уявлень про Іншого і «свого» в їх віддзеркаленні, що у принципі притаманне такому ракурсу інтерпретації світу [Наливайко, 2005], і здійснює цю інтенцію завдяки карнавалізації, уведенню провокацій, моделюванню гри із читачем, застосуванню апофатичних засобів доведення думки.

У творі постійно переплітаються й контрастують серйозне і веселе, карнавальне начала. Останнє в образі Іншого наче ховається на другому плані, затулене строгістю релігійних настанов, звичаїв, безкінечними стінами осель, але несподівано виринає й завжди акцентується автором, оскільки воно природно притаманне цьому «раю», «божому куточку» з веселим ім'ям Марокко. Так, саме вночі (наче у звільнений від заборон час) починає кипіти «справжнє життя» на площі Вбитих, і воно має всі ознаки карнавалу: при світлі смолоскипів стрибають акробати, ковтають вогонь факіри, жартують і лаються блазні, а «вічно ненажерливий натовп» їсть і п'є собі на втіху.

Карнавальне начало часто проступає під укриттям, наприклад, ночі, як це описано в попередньому епізоді, або ж стін і закапелків лабіринтів вуличок. Саме в такому вузькому й закритому місці (вуличку наче схопили за горло) торгівець рибою акторствує перед туристами – приставляє до штанів двометрову акулу і крутить нею, вдаючи гігантську частину свого тіла. І тут переплітаються знаки смерті й життєдайності.

Елементи карнавалу (смерті і свята поїдання) проглядають у денній картині базару: курки стоять на вагах і квокчуть, ще не розуміючи своєї перспективи, що породжує складні асоціації зі зважуванням душ, святом шлунка й «пекельним

бульйоном» одночасно. Увиразнюється карнавальне самозванство, підробки, фальшивий блиск (як це відбито і в зображенні європейської провінції в «Корабельному щоденнику» А. Стасюка): «Роллекси» із Шанхаю, «Армані» з Катманду, «Лагерфельд» із Лагоса, сандалії із «найціннішої шкіри мертвонароджених верблюденят», пледи «тільки що з Сахари». І в цій картині свято життя (привабливі бренди) гротескно й у карнавальному річищі поєднується зі смертю (мертвонароджені тваринки, пустеля).

Оповідач обирає позицію карнавального короля / блазня (яка періодично змінюється на позицію лірично налаштованого й зачарованого поета), а це дає можливість виголошувати провокаційні думки, перевертати орієнтири на ціннісній шкалі й викликати бурхливу реакцію читача.

Зауважимо, що в такому карнавальному річищі перегляду зазнають найважливіші параметри образу Іншого (сакральна сфера, традиції, культурний код, влада та її інститути). Але провокації врівноважуються серйозними, зацікавленими зауваженнями оповідача в іншій ролі – «товмача», який намагається зрозуміти «чужого» й налагодити діалог. Таким чином, образ Іншого опиняється в перехресті конт-растних поглядів, а застосування стратегії юродства – доказу від протилежного, згущення парадоксальності – доводить авторську думку незвично для травелогу, тобто не прямо, а опосередковано.

Приміром, у творі співіснують, з одного боку, описи найсильніших вражень від мусульманських молитов і співів муедзина, а з другого – карнавальне святотатство. Користуючись маскою юродивого й доводячи до карикатурних крайнощів європейський агностицизм, секуляризований погляд на світ, оповідач міркує: «У доброго мусульманина має бути на лобі ґуля від старанних молитов, як у снайпера на плечі – мозоля від прицілу» [Гиголашвили, 2008, 106]. Відповідно до парадигми юродства в такому вислові залишається сакральне начало, хоч і подане в ігровому річищі. Акцентується «снайперська» націленість вірян угору, до вищих небесних сфер, зосередженість на межі переходу (як приціл снайпера, що переводить у смерть). Обіграючи форму (старанність і, з позиції оповідача, надмірність), автор не зачіпає самого релігійного пафосу, а може, й утверджує

його як непорушну основу Іншого. У такому ж юродському річищі «наївний» оповідач тлумачить настанову пророка мусульманам здійснювати п'ятиразові денні омивання. Східна традиція очуднюється внесенням її в невідповідний «західний» контекст, сакральний зміст тимчасово приземлюється, але в підсумку знов-таки виграє, підтверджується. «З яких причин пророк наказав п'ять разів на день митися, достеменно невідомо, але якщо уявити, що в мечеті Феса 24 000 чоловіків одночасно знімуть черевики, то хід його думки стає зрозумілим. Чому до мечеті не можна входити в черевиках? А чому в московських домівках примушують знімати черевики, наче за часів хана Тохтамиша, і доводиться, як ідіотові, сидіти в костюмі й чужих капцях?» [Гиголашвили, 2008, 110].

У карнавальному річищі інтерпретовано й деякі традиції, культурні особливості, зокрема гендерну специфіку. Прикладом можуть слугувати комічні пояснення серйозних виразів облич чоловіків у місцевому кафе. Причиною туги й безрадісної зосередженості названо відсутність на вулицях жінок, яких «розігнали» по домівках і сховали. Фактично в несерйозній формі порушується питання про критерії та результати різних гендерних стратегій – східної і західної. «Не знаю, на яких вагах усе це виміряв Аллах, але без жінок нудно жити на світі. Краще спостерігати за жінками, цими земними прибульцями, ніж їх не бачити, як це відбувається в ісламі, наскрізь чоловічому й жорсткому у своїх постулатах» [Гиголашвили, 2008, 109].

У традиціях карнавалізації обрано найбільш периферійне, заборонене й навіть сороміцьке начало й поставлено в центр системи (побудови іміджу Іншого) як ракурс її дослідження. Такими стають у травелозі Гіголашвілі еротичний і наркотичний дискурси.

Карнавальний король / блазень, захоплюючись розповідями про гареми, уявляє себе султаном, але сумнівається у своїх фізичних можливостях, не порівнянних із легендарними. Комічні фантазування фактично стають парадоксальною формою для зіставлення «східних» і «західних» крайнощів, оформляють у підтексті серйозні проблеми, загострюють розбіжності і подібності «чужого» і «свого». «Якби я був султан, то брав би не більше двох дівчин на

тиждень, тому що жінки у великій кількості (як і собаки) дратують: одну собаку гладити – добре і приємно, а зграя діє на нерви. Достатньо подивитися на натовп оголених претенденток якогось конкурсу “Місс” – і відрази не уникнути» [Гиголашвили, 2008, 106].

У межах наркотичного дискурсу створюється пародія на культурний діалог, на справжнє розуміння і взаємодію народів. По-перше, начебто під дією місцевого «народного» «натурпродукту» оповідач і Швагер краще розуміють країну перебування, зокрема спокійну врівноваженість її люду. По-друге, осміюються всілякі поверхові культурні проекти. Їх репрезентують фантазії про нову форму глобалізації – порозуміння Сходу і Заходу у спільній ейфорії, моделі розбудови певного типу туризму до країн із «натурпродуктом», «лікування» змучених цивілізацією європейських душ тощо. Карнавальні королі – оповідач і Швагер – пропонують навіть підтвердити демократичні інтенції Заходу і провести загальноєвропейський референдум із цих проектів.

Отже, карнавалізації піддаються важливі критерії увиразнення іміджу Іншого.

У такому ж річищі інтерпретується «своє». У карнавальному плані твору його репрезентантами стають оповідач і Швагер у відповідних ролях. В образі оповідача гротескно увиразнюються європейське й пострадянське культурні начала, що призводить до певних деформацій у віддзеркаленні Іншого. Оповідач у комічній ролі почуває себе як людина, що потрапила в рай, а ще певніше – в утопію «міфологічного соціалізму», яка несподівано здійснилася під назвою «All inclusive». Отже, він безперестанку пиячить і їсть, підкупає бармена, щоб той віддав усі напої, девіз карнавального короля оформляється у віршоване гасло: «Хабар не завадить і в раю: даю і спокійно п’ю» [Гиголашвили, 2008, 122]. Власне, у такому стилі поводить себе й німець Швагер. Карнавальна складова його натури виявляється, зокрема, у перевертанні орієнтирів на ціннісній осі: у доброму стані він налаштований «дружити» з Іншим, але, коли втрачає гумор (після карнавальних надмірностей), починає ненавидіти «чуже» й комічно проголошувати свою європейську вищість.

В образах обох героїв увиразнено карнавальне самозванство, притаманне й перехідному мисленню в цілому. Особливість полягає в тому, що в самозванстві комічно перетинаються знаки різних культурних кодів перехідного й катастрофічного XX століття, формуючи гротескну картину концептосфери. Так, намагаючись маніпулювати довірливим марокканцем, Швагер рекомендує друга-оповідача як онука Сталіна й не тільки: «Він чеченський полковник... Скарбник Ясіра Арафата... Тільки що з Карачі... Зелений прапор Ісламу… Священна війна...» [Гиголашвили, 2008, 124]. Мабуть, автор справедливо оцінює самозванство і як особливість, що набирає сили саме в перехідні епохи (це довів у своїх працях О. Панченко на матеріалі культури XVII століття [Панченко, 1984]). Через те тема звучить часто і впливає на створення іміджу Іншого і Свого. «Від гіда весь час чуємо: “Той по прямій лінії нащадок Магомета... Цей – родовий спадкоємець...” Добре, що в нашого сина Божого не було дітей, а то бігали б зараз сотні й тисячі онуків і правнуків “Лейтенанта Шмідта”» [Гиголашвили, 2008, 114]. Самозванство очуднює проблему культурного діалогу. Так, оповідач і Швагер переодягаються у східні шати і вже через те вважають, що максимально наблизилися до іншої культури й у фесці та балахоні нічим не відрізняються від вуличної “арабні-берберні”» [Гиголашвили, 2008, 106].

Карнавальний елемент знімає серйозність проблеми інтерпретації не тільки Іншого – Сходу, а й Свого – Заходу. А це розвертає несподіваним боком і проблему діалогу. У цьому плані показова карнавальна (акцентується тілесний низ, життєдайне начало) мовна гра із формою та значенням слів. Вона може сприйматися і як знущання над лінгвістичними теоріями, серйозним аналітичним дискурсом у цілому (Швагер і оповідач – обидва філологи і знавці мов), тобто відсилає до метадискурсу й містить автопародію. «Спостерігаючи за жінками й почувши від мене слово “юбка”, допитливий Швагер припустив, що слово “юбка” виповзло із французького “жюб”. А я зрозумів, чому випав шиплячий звук: адже не могли “юбку” назвати “жюбкою”. Жюбка на жопці! <…> Буква Ж навіть формою схожа із сідницями. <…> Багато чого народилося в цьому соковитому й вагомому звуці. <…> “Життя” й “жінка”. І корені слів, важливе й потрібне: -жар-,

-жир-, -жур-, -жит-. Реальна, звучна фонема, ґрунтовна в усіх значеннях: Жовч, <…> Жесть, Жбан, Жгут. <…> Французька мова додала прикінцевих жужелиць: демонтаж корсажу в бліндажі, вітраж масажу, дренаж бандажа. Пляж, вернісаж, грильяж, ажіотаж. Вищий пілотаж!» [Гиголашвили, 2008, 125].

Ця мовна гра стає пародією на глибокодумні міркування про «чуже» і «своє», сприяючи травестії традиційних образів сентиментальних і романтичних мандрівників.

1. Карнавальне начало розкриває авторську інтенцію на здолання серйозності травелогу, на його оновлення за допомогою стихії комічного й автопародії. Оновлення відбувається завдяки використанню низки художніх стратегій: карнавалізації, провокацій, гри із читачем, мовних ігор, прийомів апофатичного доведення думки, травестії традиційних сентименталістських і високих романтичних образів мандрівника. Комічне, автопародійне начала поєднуються з документальними настановами й серйозним модусом, що не дає творові перейти жанровий кордон і перетворитися на антиподорож, як це відбувається в експериментах інших письменників.

2. Карнавальне начало входить у другу частину опозиції «зовнішнє» / «приховане», у координатах якої створюється образ Іншого. Так (і в контрасті із серйозним модусом) інтерпретуються параметри образу Іншого: сакральна сфера, традиції, гендер. Ракурсом стає периферійне, увиразнюються еротичний, комічно зображений наркотичний дискурси. Акцентовано химерні поєднання свята життя й жаху смерті, святотатства, карнавальне самозванство, підробки, фальшивий блиск.

3. Карнавалізації піддається і образ «свого». Зокрема, автопародійно репрезентується поєднання європейського й пострадянського культурних кодів у свідомості оповідача, іронічно обіграється європоцентризм туриста-німця, що виступає в ролі карнавального короля / блазня.

4. Межі травелогу розширюються завдяки ускладненню образу оповідача. Він не лише співвідноситься з біографічним автором, а й приміряє різні маски, орієнтири самоідентифікації, серед них є й карнавальний король / блазень

та маска юродивого, що увиразнює російську культурну традицію, очуднює, але й підтверджує сакральні змісти, дає змогу без зайвого пафосу й дидактизму висловити важливі для автора думки від протилежного. Так він доводить можливість розуміння Іншого й можливість культурного діалогу поза межами сумнівних теорій і вторинних міфів.

5. У творі відобразилися особливості перехідного художнього мислення, зокрема перевертання на аксіологічній шкалі, застосування іронічної стратегії самозванства, химеричне й комічне поєднання різних культурних кодів, увиразнення митця як центральної фігури динамічного світу.

РОЗДІЛ 4. ОНОВЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ ЛЮДИНИ: ТИПОЛОГІЯ ГЕРОЯ-МАНДРІВНИКА

4.1. Модель «турист» та її актуальні модифікації

Потенціал найширших філософських і культурологічних узагальнень, закладених у художньому коді подорожі, підтверджується тим, що образи, символи й концепти мандрівників використовуються для характеристики радикальних змін картини світу та концепції людини. Це відображено не лише безпосередньо у травелозі, а й у формі роману-подорожі, драми-подорожі, у філософських та культурологічних наукових працях. Тобто код травелогу виявляє себе як усеохопний, зближує художній і аналітичний дискурси та відбиває закономірності перехідного художнього мислення.

У 1990–2000-ні роки з'явилася низка наукових досліджень, автори яких протиставляють модерне і постмодерне бачення світу, до того ж відмінності в них утілюються в образи-метафори саме різних типів мандрівників. Серед таких наукових праць особливо репрезентативними й показовими стали розвідки Зигмунта Баумана, Джеймса Кліффорда, К. Каплана, Едварда Саїда. Долучилися до вирішення проблеми й українські літературознавці Ганна Покидько та Олеся Калинюшко.

Поштовхом до численних дискусій, а також ракурсом у дослідженні новітніх художніх творів («Платформи» Мішеля Уельбека у статті Г. Покидько, «Бігунів» Ольги Токарчук у праці О. Калинюшко) стала стаття З. Баумана «Від паломника до туриста» (1995) [Бауман, 1995], присвячена проблемі зміни ідентичності сучасної людини. Орієнтиром, який утілює філософські інтенції модерну (його зосередженість на перетворенні світу, на проектах майбутнього, уявлення про великий лінійний час і простір, формування глобальних ідей, надзавдань тощо), дослідник вважає символічну фігуру «паломника», зокрема й паломника «внутрішнього світу». «Призначення, встановлення мети внутрішнього паломництва надає форму тому, що її позбавлене, дарує цілісність

фрагменту й безперервність епізоду» [Бауман, 1995, 4]. А знаковою фігурою постмодерну як радикально іншої парадигми З. Бауман називає «туриста» і його різновиди – «фланера», «волоцюгу», «гравця». Вододілом, на думку дослідника, слугує контрастне ставлення людей цих різних епох до проблеми ідентичності, мети і способів, навіть необхідності її визначення. «Паломник» шукав ідентичність, гостро відчуваючи «духовну бездомність», подібно до біблійного Авеля, який мандрував, а не будував місто, шукав, в інтерпретації Августина Блаженного, «істинний град святих на небі», ходив крізь часи і простір. А «турист» від такого пошуку та визначеності особистості відвертається, «<…> якщо проблема ідентичності епохи модерну полягала в тому, як вибудувати ідентичність і зберегти її цілісність і стабільність, то проблема постмодерну перш за все в тому, як уникнути фіксації і зберегти свободу вибору» [Бауман, 1995, 1]. Подібний зсув корегує зі зміною картини світу: модерний лінійний час і простір, влада минулого і майбутнього нівелюються, і настає «тягле сьогоднішнє», великий простір розбивається на фрагменти, шлях – на короткі дистанції, центр тяжіння зникає. Як бачимо, зміна картини світу теж кодується знаками подорожі. Посилаючись на слова Жана-Франсуа Ліотара про те, що в сучасної людини змінюється й інтерпретація («об'єкти та їх зміст втратили значення. Хвилює лише те, чи вони розважальні» [Lyotard, 1992]), З. Бауман дає таку характеристику новій картині світу та інтенціям «туриста»: «Світ перетворився на склад потенційно цікавих об'єктів, і завдання полягає лише в тому, щоб витиснути з них якомога більше розважального. Його вирішення залежить від винахідливості шукача цікавин. <…> Повна зосередженість шукача пам'яток на собі змиває обриси світу <…>» [Бауман, 1995, 9].

Усі виокремленні дослідником різновиди «туриста» («фланер», «волоцюга», «гравець») перетинаються між собою («Партія постмодерну співається на чотири голоси, інколи злагоджено, але частіше виходить какофонія» [Бауман, 1995, 7]). Моделі єднає низка ознак, які зачіпають інтерпретацію Іншого, встановлення кордонів комунікації й увиразнюють перегляд деяких моральних зобов'язань. Зокрема, виявляється схильність надавати людським стосункам фрагментарності

й уривчастості, відкидати «об'єднавчі пута». «Усі вони схильні моделювати дистанцію між Собою та Іншим, бачити Іншого перш за все як об'єкт естетичної, а не моральної оцінки, як проблему смаку, а не проблему відповідальності» [Бауман, 1995, 8]. Появу саме такої «туристичної» суб'єктивності дослідник сприймає як проблему, оцінює критично, адже вона оприявнює поверховість ідентичності, моральний і соціальний конформізм.

Американський учений Джеймс Кліффорд (J. Clifford) теж кодує знаками подорожі перехід від модерну до постмодерну. Модерне світовідчуття він означує як «travel-exile», а постмодерне – «displacement» – як утрату локусу, зсув, зміщення. Дослідник наголошує на зникненні високого пафосу й навіть трагізму світовідчуття – на «вигнанні», притаманному модернізму [Clifford, 1998]. Схожу позицію займає Е. Саїд (E. Said), котрий акцентує увагу на відмові постмодерної людини від високих змістів, від символізації простору та на модерній його суб'єктивній інтерпретації, яка саме і сприяє самовизначенню [Said, 1996, 55]. На відміну від модерного духовного пошуку, «турист» символізує комфортну подорож.

Усвідомлюючи складність і неоднозначність явища, учені виокремлюють підтипи феномену «турист». У межах типології, запропонованої, зокрема, Е. Расел і К. Каплан, увиразнюються «турист-номад» і «турист-пілігрим» [Kaplan, 1996]. Така класифікація деякою мірою пом'якшує схематизм жорсткого розділення модерного «паломника» і постмодерного «туриста». «Турист-номад» утілює пристрасть до руху без конкретної мети (тобто співвідноситься зі знаком постмодерного коду «мандри без мети»), а друга модель має певний іронічний підтекст, який перевертає смисли орієнтира модерного «паломника». Постмодерний «турист-пілігрим» теж крокує до сакральних чи загальнокультурних локусів, але не за покликом віри чи суперідеї, а шляхами вже прокладених, вивірених комерційних масових маршрутів, зафіксованих у путівниках й експлуатованих відповідними фірмами. Така подорож не передбачає духовної складової, обмежується цілком споживацькими цілями, стає симуляцією просвітництва.

Інтегруючи виокремлені вченими ознаки «туриста», отримуємо таку узагальнену модель: націленість на споживання, а не на духовну працю, байдужість до самовизначення (З. Бауман, Р. Шарплі), відмова від уявлень про великий епічний простір і небажання будувати власну «картографію ідентичності» (З. Бауман, Е. Саїд), відсутність єдиної ідентичності і зміна іпостасей відповідно до нестійкої, рухливої, плинної картини світу, нарцисизм ([Lasch, 1979]), відсутність єдиної життєвої стратегії, мети (З. Бауман), фрагментація простору (З. Бауман, Е. Саїд), поверховість сприйняття (Ж. Бодріяр), внутрішня дисгармонія та інтерпретація подорожі як варіанта втечі від занадто складного світу (J. Culler), заглиблення не у внутрішній світ, а в загальне інформаційне поле з підвищеною увагою до шокуючого та сенсаційного, що швидко минає, приїдається й заміщується іншим потоком вражень і новин (З. Бауман). Наголосимо, що в описаній ситуації і для моделі «туриста» на перший план виходить компенсаторна функція подорожі.

Літературознавці спробували застосувати вироблену філософами й культурологами типологію постмодерної людини-«туриста» у вивченні сучасних творів і тим довести факт художньої рецепції явища, що додало б концепції легітимності ([Покидько, 2009]), чи навіть відстежити за цим критерієм (певної моделі героя) модифікації метажанру подорожі ([Калинюшко, 2014]).

Наприклад, Ганна Покидько літературну інтерпретацію моделі «туриста» знаходить у бестселері відомого французького письменника Мішеля Уельбека «Платформа». Дослідниця наводить той фрагмент твору, в якому головний герой із задоволенням розглядає туристичні проспекти і мріє про спланований і сплачений рай подорожей, тобто міра запланованого щастя сплачується за прейскурантом. Докладно роман Г. Покидько не аналізує. Зауважимо, що запропонована М. Уельбеком інтерпретація героя не повторює автоматично вироблену культурологами й філософами «ідеальну модель» «туриста», а суттєво її розширює. На наш погляд, письменник поставив перед собою багато завдань, зокрема і критично переосмислити світосприйняття сучасної західної людини, представника середнього класу з його комплексами, субкультурними уявленнями,

обмеженнями, міфами. Дослідження в такому річищі здається плідним, воно увиразнить спільні моменти і відмінності філософської та художньої інтерпретацій постмодерної людини, розбіжності теоретичної моделі й літературних образних узагальнень.

Олеся Калинюшко вбачає відображення всіх іпостасей «туриста» у творі відомої молодої польської письменниці українського походження Ольги Токарчук «Бігуни». Дослідниця кваліфікує цей твір як складне жанрове утворення, що поєднує риси роману і травелогу, але зберігає, незважаючи на всі експерименти, ядро літератури подорожей. Орієнтація на моделі «туриста», охарактеризована З. Бауманом, начебто зумовлює постмодерний характер твору й вектори модифікації травелогу. Вчена зауважує: «<…> у романі О. Токарчук знаходимо різні типи персонажів-мандрівників, це своєрідний “паноптикум” образів, які, за З. Бауманом, репрезентують поведінкові стилі людини, створені добою постмодерну – бродягу, фланера, туриста та гравця. Саме у зміні концепції людини, що виявляється у специфічному підході до образу героя-оповідача та інших персонажів, на нашу думку, полягає причина концептуальної модифікації постмодерного травелогу» [Калинюшко, 2014, 90].

Погоджуючись із тим, що у творі письменниці представлена актуальна модель «туриста» в різних іпостасях, ми дискутуємо з інтерпретацією конкретних образів, зосібна з атестацією героїні-оповідача як «фланера»; насправді це мандрівний філософ – модель, яка широко представлена в українській літературі, скажімо, в образі (вже архетипі) Г. Сковороди. Саме її сприйняла й інтерпретувала О. Токарчук, для якої цей код рідний. Ми наполягаємо на тому, що письменниця формує новаторські моделі, які виходять за межі наведених раніше типологій, актуалізують традиції. О. Токарчук перевертає низку орієнтирів (того ж самого «паломника»), наділяє їх несподіваними гротескними змістами.

Так само досвід нашого дослідження травелогів польського письменника А. Стасюка («Корабельний щоденник», «Дорогою на Бабадаґ»), українських митців Ю. Андруховича («Центрально-східна ревізія», «Дезорієнтація на місцевості», «Лексикон інтимних міст»), Артема Чапая («Подорож із Мамайотою

в пошуках України»), російських письменників В. Голованова («Гярб, Вітер зі Сходу»), М. Гіголашвілі («Червоний озноб Тінгітани. Записки про Марокко»), а особливо сучасних текстів, які актуалізують традиції ходіння, паломництва («Єрусалим: Три дні без гіда» українського письменника Ю. Щербакова, «Спостереження Стамбула» російського митця А. Балдіна) демонструє розбіжність теоретичних моделей і художньої практики. Образ «туриста» затуляється іншими орієнтирами, водночас автори широко використовують інший художній арсенал постмодернізму. Це може свідчити про те, що національні «версії стилю» мають свої суттєві відмінності, зокрема увиразнюють культурне й особистісне самовизначення, модифікують національні традиції й демонструють доцентровість. Своєрідність національних «версій» обґрунтована в низці праць вітчизняних учених ([Астаф'єв, 2002], [Бойченко, 2000], [Горідько, 2002], [Гундорова, 2005], [Мережинская, 2007], [Поліщук, 2002]).

Враховуючи специфіку «національних версій» постмодернізму й загальні особливості перехідного художнього мислення, швидку динаміку зміни орієнтирів, ставимо собі за мету виокремити актуальні образні моделі, які описують сучасну людину і претендують на широкі узагальнення. При цьому травелог і роман-подорож розцінюємо як пошукові зонди сучасної літератури. Перспективною вважаємо побудову типології героїв саме на матеріалі травелогу й роману-подорожі, тому що в цьому плані вони демонструють єдині вектори пошуку на тлі різних жанрових настанов. Порівняння можливостей і досягнень цих форм може дати цікавий матеріал для узагальнень щодо динаміки метажанру.

Перехідний стан культури, кризові моменти глобальних змін яскраво відображені в сучасному романі-подорожі, який поєднав настанови традиційного травелогу й високу естетичну організацію, свободу вимислу роману. Показовими прикладами такого вдалого синтезу стали бестселери французьких письменників Еріка-Емманюеля Шмітта «Улісс із Багдада» та Мішеля Уельбека «Платформа».

Системотвірним началом творів слугує подорож. Виразно проступають риси травелогу: точний маршрут, документальні опори опису, пізнавальний характер твору, лінійне пересування простором зі щоденною фіксацією подій,

вражень героя, пригод, авантюрні ситуації, розповіді про долі й характери попутників. Але при цьому відбувається суттєвий зсув у бік роману: світ показано не очима близького авторові оповідача (який асоціюється з письменником), а вигаданого героя, що узагальнює авторські уявлення про певний соціокультурний тип сучасної людини. Запропоновані письменниками образні моделі далекі від біографічного автора, вони можуть контрастувати із загальним пафосом і концепцією твору (як це сталося у «Платформі»).

Безсумнівним новаторським досягненням письменників стало відкриття нових соціокультурних феноменів, нових суб'єктивностей та їх художнє дослідження. У творі Еріка-Емманюеля Шмітта це східний біженець, нелегал (а в екзистенційному плані – «ніхто», людина, яка пережила апокаліпсис, а після того випробовує на міцність кордони й орієнтири традиційного культурного простору й пам'яті культури). У Мішеля Уельбека це спустошена західна людина, «турист» (а в екзистенційному плані – людина, яка шукає орієнтир, що прив'язував би її до життя). Обидва герої розчаровані в сучасній цивілізації, пережили катастрофу, перебувають на межі й у стані переоцінки традиційних орієнтирів; ці процеси стимулює й увиразнює подорож (утеча) на Захід («Улісс із Багдада») чи на Схід («Платформа»). Пошуки героїв здійснюються в полі культури, на різних її рівнях (елітарному / масовому, інтелектуальному / тілесному) та в межах «західних» і «східних» культурних кодів.

Порівняно з невибагливим травелогом романи-подорожі організованіші естетично, особливо на рівні характеристики образу головного героя й побудови системи персонажів, які його віддзеркалюють, стають двійниками («Улісс із Багдада»), широко застосовуються прийоми психологічного аналізу.

Складніше поєднання настанов травелогу й роману демонструє твір польської письменниці Ольги Токарчук «Бігуни». У ньому про мандри розповідає й репрезентує свою філософію та психологію подорожі близька авторці оповідачка, але періодично вона передає слово іншим персонажам (які оприявнюють широкі художні узагальнення й утілюють певні соціокультурні моделі), картина світу зображається їх очима. Водночас оповідачка періодично

втручається зі своїми оцінками й коментарями в художній світ Іншого, навмисно, експериментально розриваючи цілісність картини. У критиці постійно точаться дискусії щодо жанрової приналежності «Бігунів».

Увиразнюється ще одна показова точка перетину травелогу й роману. Романна динаміка характеру співвідноситься з такою якістю філософського травелогу, як зміна світовідчуття й характеру героя в результаті мандрів, випробувань, вражень від Іншого. Як слушно зауважують дослідники, травелог передбачає «не тільки фізичне пересування тіла у просторі», а й «метафізичні мандри, у фіналі яких відбувається дорослішання й або як мінімум ментальне вивищення (причому і оповідача, і читача)» [Бондарева, 2012].

Неканонічний жанр роману (із його посиленою динамікою) та вільний помежовий травелог синтезуються й утворюють нові експериментальні форми.

Особливо яскраво це реалізується тоді, коли художнього переосмислення й обігравання зазнають традиційні моделі подорожі, наприклад, «Одіссея» (в «Уліссі із Багдада»), пошуків природного раю («Платформа»), утечі від світу, паломництва («Бігуни»), метафізичних мандрів душі («На повітряній кулі – туди і назад» Ю. Вінер) тощо.

У багатьох випадках жанровий кордон між травелогом і романом стає прозорим, що демонструє не поглинання літератури мандрів романом, а перехідний стан мистецтва слова.

Виокремимо актуальні моделі героїв у травелогах і романах-подорожах і схарактеризуємо їх у контексті загальних філософських та культурологічних дискусій про сучасну концепцію людини.

Образна модель «турист» широко відображена в сучасних творах, вона піддається авторській рефлексії, в якій увиразнюється проблема інтерпретації (а не повного визнання знаку постмодерного коду), висвітлюються протиріччя, можливості різного прочитання й доповнення. А це подекуди змінює саме уявлення про сутність і потенціал феномену.

Наприклад, у численних подорожах-есе Петра Вайля відображене контрастне ставлення до такої моделі. З одного боку, оповідач-інтелектуал з

іронією характеризує масового споживача, що спокушається привадами агентств, довіряє їх «міфам» і має звужений горизонт очікування. Такий турист стає об'єктом маніпулювання й комерційного використання, навіть обдурювання місцевим населенням. Прикладом може слугувати епізод подорожі Вірменією, коли туристам за шалені гроші продають рибу з магазину, видаючи її за давно зниклу з озера Севан форель. При цьому сцени таємничого добування цього «раритету» змальовано як підвищено театральні, начебто ризиковані, що особливо подобається туристові, який прагне пригод і отримує свій симулякр небезпеки, притаманній подорожам, свою ілюзію виняткового талану, володіння скарбом. Підтекстовий зміст епізоду – викриття такої поверховості туризму як несправжньої подорожі, тимчасом як автор пропонує свою версію мандрів крізь часи у знакові локуси, занурюючись у різні шари культури.

Дратує оповідача й той факт, що масовий туризм десакралізує знакові місця, до яких раніше здійснювали паломництва, тобто суттєво знижує статус і силу локусів (про що справедливо писав З. Бауман). У притаманній йому манері очуднення, гротескного сюрреалістичного експерименту автор доводить цю ідею під час опису знакового, але занадто дискусійного (сакрального, інфернального, злодійського – залежно від можливих інтерпретацій) локусу – будинку Троцького в Мехіко, в якому і було вбито цього діяча. «У дворику на розі Ріо-Чурубуско й Вієна кожного серпня збираються троцькісти пом'янути свого вождя. Із роками їх не стає менше. Багато молодих людей мало що знають про Троцького, або ж не знають нічого. Але ж це бум туризму, отакі справи, індустрія розваг» [Вайль, 2011, 132]. Тобто, як і визначав З. Бауман, увага концентрується не на пізнавальному, сутнісному, а на розважальному, споживацькому началах, ковзає поверхнею. Знову наголосимо, що по контрасту з таким розумінням подорожі й постмодерного туриста П. Вайль пропонує свій проект інтелектуальних мандрів, які тривають традиційними маршрутами, але заглиблюють у культурні шари, межують з історичними, біографічними, мистецтвознавчими дослідженнями (цикли «Живемо ми в історії», «Картини Італії», нарис «Дон Жуан у Севільї» тощо).

З другого боку, оповідач налаштований доволі демократично і критикує снобізм мандрівників, які відмовляються йти традиційними маршрутами через їх масовість і доступність. Оповідач вважає: якщо вже мільйони людей до тебе зойкнули від захвату перед відомим зображенням мадонни, то це маєш зробити й ти. Так само він критикує снобістське небажання зустрічатися і спілкуватися за кордоном зі «своїми». Вочевидь, подібне спостереження співвідноситься з бауманівською характеристикою туриста як людини, що втратила жагу до самоідентифікації (у цьому випадку бачення себе як відстороненого «свого»). У межах постмодерного компромісу оповідач радить використовувати деякі досягнення культури туризму (характеризує путівники, увиразнює «дві категорії» відомостей, яким варто чи не варто довіряти в довідниках, пропонує наймати гіда), щоб мати ще один ракурс сприйняття феномену, «щоб побачити місто під його кутом» [Вайль, 2011, 133], тобто для того, щоб змоделювати внутрішній діалог, а не задля розчинення в інформації. Письменник створює образ туриста (далекого від оповідача), який утілює прийнятні для автора позитивні риси. Серед них домінує відчуття щастя, інтерпретація подорожі саме як щасливої можливості відчути повноту життя (зазначимо, що герой «Платформи» М. Уельбека теж прагне в подорожах саме щастя, для нього це центральна категорія, але вона прив'язується на першому етапі до споживання й можливості замовити та оплатити свої задоволення, а на другому – із любов'ю, що різко змінює героя й виводить його з дискурсу подорожі у план перетворення життєвого шляху). Інша риса туриста у травелогах П. Вайля – це самодостатність, яка іноді навіть набуває комічних рис, коли стан туриста не залежить від вражень мандрів. Зокрема, така інтерпретація реалізувалася в колективному образі японських туристів. Він поєднує схвальну, іронічну й ігрову модальності одночасно. Коли всі мандрівники, що заплатили за багатогодинний морський рейс задля спостереження за китами, у захваті милуються грою цих велетнів, японці розпочинають власну гру в карти, не виринаючи зі свого світу. «Не менш цікаво було спостерігати за групою молодих японців, які, заплативши за поїздку чималі гроші і слухняно занурившись у теплі комбінезони та гумові помаранчеві плащі,

усі три години грали в карти, не повертаючи облич до океану. Здається, вони отримали не менше задоволення, ніж усі інші, обличчя принаймні в них були щасливі – а це головне, чи не так? І поводили вони себе тихо – коли всі відчайдушно волали при кожній появі китів, від гравців долинало зрідка стримане пристойне мукання. Що тут скажеш, адже не концерн "Міцубісі" був там на кону» [Вайль, 2011, 81].

Сам оповідач репрезентує іншу модель – мандрівного філософа. Для нього кожна подорож – це поштовх до роздумів про загальнокультурні надбання та історичні уроки. Кожна подорож – це поле для інтерпретацій, які інтегруються в авторську культурологічну концепцію й філософську картину світу. Така настанова простежується в межах усіх циклів творів і на базі кожного окремого нарису чи есе. Приміром, у цитованому вище тексті про морську мандрівку, яку по-різному щасливо пережили туристи, оповідач формує широкий план узагальнень щодо уроків, які дає доля певних країн чи яскравих особистостей. Наприклад, нарис про Ісландію вводить читача в контекст роздумів про шляхи здолання наслідків найтяжчих випробувань XX століття та пошуку шляхів виходу з глобальної кризи. «У школі треба було б окремою дисципліною вивчати цей народ, який збудував квітучу вільну державу серед льодовиків і вулканів. Немає ніякої іншої відповіді на питання про ісландське багатство, аніж самі ісландці» [Вайль, 2011, 81].

Так само й у яскравому новаторському творі польської письменниці О. Токарчук «Бігуни» образ туриста актуалізований, але не центральний, він стає одним із багатьох ракурсів дослідження надскладної дійсності. Сама оповідачка близька до моделі мандрівного філософа, але, на відміну від оповідача травелогів П. Вайля, зацікавлена не в культурологічних проектах, а у драматичних екзистенційних пошуках себе та відповіді на філософське питання «Що є людина?» Звідси і гротескне поєднання піднесених історій про специфічні «мандри» (наприклад, таємне перевезення сестрою Шопена серця геніального композитора в Польщу) із шокуючими маршрутами до анатомічних музеїв, «подорожами» людським тілом (судинами, кішкивником тощо), обіграванням

архетипних моделей (образи й мотиви класичного «Мобі Діка»), описами невдалих намагань утечі різних героїв від детермінованості життя. Усі ці складові доцентрово стягуються до авторського бачення подорожі, руху як основного закону існування і людини, і світу в цілому. А це висвітлює інший план образу оповідача – актуалізацію моделі «блукача», охопленого ідеєю пошуку, що підсилена незбагненною внутрішньою потребою рухатися, «охотою до зміни місць». Саме така ідейна складова суттєво вирізняє оповідачку «Бігунів» від орієнтира «фланера», який увиразнюють у цьому образі деякі дослідники (О. Калинюшко).

У цій системі координат «турист» утілює поверховість загального динамізму життя. Саме це «ковзання культурною поверхнею», яке Бодріяр вважає ознакою сучасної людини [Baudrilliard, 1993, 80], увиразнює в «туристі» оповідачка і близькі до неї герої, спостерігаючи за натовпом туристів, у якому повністю нівелюється особистість, проступають результати маніпулювання. Спостерігаючи за мандрівниками в аеропорту та в салоні літака, оповідачка визнає, що всі туристи одноликі, фактично сформувався певний узагальнений тип туриста. «Усі засмаглі, усі намагаються заштовхати на полиці літака ексцентричні сувеніри: високий барабан, оздоблений етнічним візерунком, трав'яний капелюх, дерев'яного Буду» [Токарчук, 2011, 289].

У сприйнятті близької авторці інтелектуалки, дослідниці античної культури (новела «Кайрос») туристи виглядають новою спільнотою, що поєднана поверховими рисами, подібностями, але наділена внутрішніми особистісними та національно-культурними відмінностями. «Траплялися й такі, що, пливучи світом із грошовими потоками, втратили будь-які особливі прикмети. Вони були просто гарні, здорові й невимушено переходили з мови на мову» [Токарчук, 2011, 377]. Так само оцінює цей феномен і професор-ерудит («<…> вони дивляться, але нічого не бачать, лише ковзають поглядом, зважаючи на те, що їм укаже видрукуваний мільйонним накладом путівник, той книжковий відповідник "Мак-Дональса"» [Токарчук, 2011, 381]. Паралель між загальнодоступними дорожніми враженнями й масовою неякісною їжею поглиблює характеристику туризму як

культуру споживання, маніпулятивної сфери «ковтання» продукту. Показово, що професор, як і оповідач у нарисах П. Вайля, має свою культурологічну просвітницьку програму, мета якої – навернути поверхових споживачів до справжньої «віри», тобто глибинного відчуття, розуміння шляху й сакральних локусів. Професор читає на пароплаві лекції для туристів, проводить екскурсії теренами, що пов'язані з історією Давньої Греції, її культурою. Туристи волею професора заглиблюються в «осердя миті», у вічність, в універсальний простір міфу, виходять за кордони звичної і прагматичної картини світу.

Але й сама традиційна постмодерна модель людини-туриста стає у творі О. Токарчук динамічною, вона поглиблюється, інтелектуалізується, переходить у нову якість.

Фактично письменниця відкриває нову модель сучасної молодої людини, яка зберігає деякі постмодерні крайнощі (тотальну іронію, недовіру, релятивізм, екзистенційну розгубленість і децентрованість), але при цьому схильна до діалогу й вивищена над масовим рівнем уявлень про світ. В есе «Кайрос» дружина професора, сама науковець, саме появою такого нового типу мислення в молодої генерації пояснює зацікавленість учасників круїзу в лекціях про давнину, античних богів, ритуали, перетин часів, тобто в усьому тому, що виходить за межі традиційних розважальних орієнтирів. «Кілька молодих людей: у цьому круїзі вони беруть участь уперше, ще не певні, чи це їхнє – уся та стародавня Греція. Може, варто було б вивчати таємниці орхідей <…>. Ось новий тип розуму <…> який не вірить підручникам, посібникам, монографіям та енциклопедіям. Його стільки ґвалтували цим під час студій, що тепер воно вже відчикується. Він розбещений легкістю, з якою все, навіть найскладнішу конструкцію можна розкласти на першоелементи. Він звик доводити до абсурду кожну невиважену аргументацію, щоразу приймаючи цілком нову, модну в цьому сезоні мову, яка наче модель складаного ножика, здатна зробити все зі всім: відкрити консерви, почистити рибу, розтлумачити роман і передбачити розвиток політичної ситуації в Центральній Африці. Це розум, звичний до ребусів, розум, який оперує відсиланнями й примітками, наче ножем і виделкою. Розум раціональний і

дискурсивний, самотній і стерильний. Розум, який усвідомлює все, включно з тим, що сам небагато розуміє, а проте він швидкий і кмітливий, як електронний імпульс. Вільний від обмежень, він поєднує все зі всім, маючи переконання, що все в купі щось означає, але ми не знаємо що» [Токарчук, 2011, 385-386].

Певною мірою і сам твір стає відповіддю на виклик такого розуму, принаймні в цьому річищі можемо розглядати зовнішню фрагментарність «Бігунів», яка глибинно структурована й доцентрована наявністю ідей, що не підвладні тотальній постмодерній іронії, «ковзанню поверхнею» (любов, творчість, пошук себе, гідність, співчуття тощо), інтенцію до моделювання цілісної картини світу із домінантним концептом життєдайного руху, подорожі.

Показово, що авторка з особливою симпатією ставиться до тих героїв, що розривають обмеження, кордони, орієнтири людини-«туриста» й переходять в інші системи координат. Наприклад, двоє закоханих в оповіданні «Пипки землі» мандрують автостопом дорогами Ісландії. Із туристів вони перетворюються на «блукачів», яким сприяє містична сила землі. Коли хлопець і дівчина губляться на нічній безлюдній дорозі і приречено засинають на землі, вона їх відігріває теплим диханням вулканічної поверхні. «Потім вони дізналися від ісландців, що з ними нічого б не сталося – таким блукачам, як вони, земля відкриває свої пипки. Треба до них вдячно присмоктатися й пити молоко. Кажуть, воно на смак, як молоко магнезії – те, що продають в аптеках від підвищеної кислотності й печії» [Токарчук, 2011, 369]. Комічне порівняння містичного й медичного феноменів знімає пафос, але не дискредитує символіку молока як материнської любові й лікування хворої сучасної людини.

Так само симпатію й підтримку оповідачки отримують ті мандрівники, що відмовляються від туристичної стратегії споживання, добровільної втрати ідентичності і вдаються до рефлексії та авторефлексії. Вони переходять у розряд «блукачів-письменників». Герої, які набувають такої якості, певною мірою віддзеркалюють саму оповідачку чи навіть стають її пародією. Так, оповідачка підхоплює ідею героїні фрагменту «Громадяни світу, час братися за перо!» – тобто що кожен має писати книжки й читати інших. У такій стратегії вбачається

діалог, єднання, пошук ідентичності, «сестринський обов'язок перед ближніми». Цей сюжет суцільного письма й читання обігрується в одному з фінальних фрагментів. В аеропорту незнайомець-турист крадькома розглядає оповідачку й записує свої враження в дорожній щоденник. А оповідачка, своєю чергою, також створює портрет візаві у своєму зошиті, фантазуючи про психологічний стан (екзистенційна розгубленість) і мету подорожі туриста (втеча від повсякденності). Авторка пророкує майбутню сумну долю цих творів: такі звіти про подорожі накопичуватимуться вдома в кутку й покриватимуться пилюкою, їх ніхто не прочитає, навіть сам турист забуде про їх існування. Але в наївному прагненні до фіксування вражень оприявнюється основа діалогу, особливо актуальна у світі, де комунікація розірвана («<…> це найбезпечніший спосіб комунікації, – констатує оповідачка не без іронії. – Будемо перетворювати одне одного на літери та ініціали й увічнювати на аркушах паперу <…>» [Токарчук, 2011, 407]). Письменниця описує наївне намагання зупинити мить за допомогою таких дорожніх щоденників, «спіймати» швидкоплинне й незбагненне життя, здолати самотність, зафіксувати своє і чуже перебування у світі, «увічнити» («<…> будемо одне одного пластинувати, занурювати у формалін речень» [Токарчук, 2011, 407]). Зрештою, така творчість розглядається як шлях до себе, екзистенційний учинок. Не випадково герой фрагменту «Перед польотом» узявся мандрувати і все записувати саме в період кризи середнього віку, коли зрозумів свою посередність, подібність до інших, а не обраність.

Таким чином, образ «туриста» в «Бігунах» входить у цілісну систему моделей сучасної людини, контрастує з іншими моделями, демонструє динамізм і схильність до перетворень, що виходять за межі теоретичних постмодерних характеристик.

Зауважимо, що сумніву й пародіюванню піддається сам постмодерний теоретичний дискурс із увиразненням моделей сучасної людини («турист», «фланер», «пілігрим»). Деякі фрагменти («Симетрія островів», «Психологія подорожі. Lectio Brevis I», «Психологія подорожі. Lectio Brevis II», «Психологія подорожі. Завершення») відбивають саме процес наукового осмислення подорожі

як поширеного, адекватного духу сучасності феномену. Оповіді драматизуються. Більшість побудовані як сцени. Група вчених-ентузіастів, які вважають, що сучасний світ треба вивчати не у статиці, а в динаміці, русі, подорожі, читають прямо на летовищах і вокзалах лекції про закономірності переживання часоплину, про владу локусів, намагаються тестувати туристів (тобто у стилі психоаналізу пояснюють, чому саме в цю країну мандрує людина, які потаємні бажання й комплекси визначають її шлях). Але інтенції вчених комічно розходяться із життєвою практикою: ніхто з мандрівників не зупиняється надовго, усі відволікаються на свої справи, часто доволі дивні й не охоплені «психологією подорожі». Така реакція висвітлює поверховість слухачів і симулятивність промов теоретиків. У цьому плані показовий приклад – композиційне зіткнення голосів науковця й туриста, які незалежно один від одного розкривають спільну проблему – причини вибору і влади локусу, але й комічно очуднюють один одного. Голос туриста наче повертає на землю високі теоретизування, зводить філософію до споживання, споглядання, розваги, компенсаторних (а не екзистенційних) функцій подорожі. Увиразнюється не лише розбіжність кодів, інтенцій, а й уразливість теорій, що претендують на пояснення динамічного світу. «Могло б здатися, що топографічний психоаналіз цікавиться тим самим питанням, що й чиновники імміграційної служби: навіщо ти сюди приїхала? Але це не так: наше питання стосується сенсу і значення. Згідно з принципом “я стаю тим, у чому беру участь”: Я – те, на що дивлюся.

Саме такий сенс мали паломництва. Подорож і прибуття до святого місця додавали нам святості <…>. Чи не так само діється тоді, коли мандруємо до місць несвятих, грішних? До порожніх, печальних? А коли це місця радісні і творчі? Хіба неправда, що... – вела далі жінка, але переді мною стояли дві пари середнього віку й почали розмовляти впівголоса. Їхня розмова на мить видалася мені цікавішою, ніж лекція <…>.

– Обов’язково поїдьте на Кариби, насамперед на Кубу, поки там ще при владі Фідель. Коли він помре, Куба стане такою, як усе решта. Їдьте, якщо хочете

побачити справжні злидні. Якими автами вони там їздять! Але треба поквапитися, бо, кажуть, Фідель не на жарт хворий» [Токарчук, 2011, 180-181].

У цілому ж авторські роздуми про туриста, ідейні складові моделі вписуються в ширший контекст проблеми про сутність сучасної людини. Турист у системі образів «Бігунів» – це не домінанта, а варіант випробування концепції. Образ утілює авторське іронічне уявлення про масове начало на противагу високим образам шукачів, мандрівних філософів, ідейних блукачів, тобто формує контрастний полюс. Але «турист» пов'язаний із цими героями низкою якостей, свого роду кровотоком сучасності: це схильність до руху, намагання втекти від повсякденності, побачити себе і світ інакшими. Саме ці риси інтерпретуються як сутнісні й відображають перехідне художнє мислення.

Модель «туриста» стає домінантним об'єктом художнього дослідження у творі відомого французького письменника Мішеля Уельбека «Платформа» (2001). У 2002 році роман отримав приз Паризького кінофестивалю «Кінороман» як твір, що надихає на екранізацію. Пізніше, у 2014 році, роман «Карта і територія», присвячений картографії ідентичності, отримав Гонкурівську премію.

«Туристичний» дискурс твору, можна сказати, подвоєний, демонстративно підсилений. Традиційними екзотичними маршрутами мандрує головний герой, який волею долі (несподіваний спадок) отримує можливість покинути рутину звичного існування, розважити себе шляхами південного «раю», зазирнути в себе. Найдокладніше описані маршрути Таїланду, Куби, північної Африки (зокрема комфортне повторення паломництва до Синаю). Охарактеризована своєрідність програм «екологічного туризму», «етнографічного туризму», що увиразнює іміджі Іншого і «свого» (типових різновидів західної людини на відпочинку). Особистий досвід мандрів Мішеля збагачується історичними та етнографічними довідками й коментарями, як це часто буває у класичному травелозі. До того ж власні враження оповідач іронічно порівнює з рекламними формулами та міфами в популярних путівниках.

Крім Мішеля, мандрують і організатори туристичного бізнесу, спочатку задля відпочинку, а згодом із наміром перевірити ефективність деяких проектів.

Зрештою, сам Мішель утягується в туристичну справу й починає допомагати коханій Валері і приятелю Жану-Іву створювати нові тематичні напрямки відпочинку, які могли би привабити туриста, були б конкурентноздатними на пересиченому ринку послуг, а головне – відповідали б запитам сучасної західної людини, її таємним бажанням і прихованим комплексам.

До того ж варіантом туризму стає дауншифтинг, який планує здійснити пара коханців, утомлених постійним виснажливим зароблянням грошей, «системою», в яку вони інтегровані. Мішель і Валері мріють відійти від справ і створити власний туристичний рай на островах. Цій утопії повернення до природи й до кохання не судилося збутися через загальний катастрофізм сучасності, апокаліптичні події (теракти на Балі).

Варіантом туризму стають мандри Парижем. Їх шляхи визначаються професійним вибором і смаками. Мішель, який працює в міністерстві культури, розробляє фінансове забезпечення проектів, відві-дує виставки, кінопрем'єри, перфоманси, артистичні кафе. А еротичні зацікавлення героя приводять його до різних клубів специфічного спрямування. Таким чином, переплітаються варіанти подорожі, різні аспекти зображення мандрів, та й сам концепт «туризм» стає системотвірним в авторській картині світу.

На наш погляд, М. Уельбек вдало використовує постмодерний принцип подвійного кодування. У невибагливу форму масового продукту (роману про пригоди подорожі та еротичного роману), яка гарантує успіх у широких читацьких кіл, автор вкладає серйозні роздуми про сучасну західну людину, зокрема ту, що належить до «середнього класу»: її деформації, комплекси, запити, потаємні бажання, ілюзії «раю», уписаність у систему заробляння грошей без високої мети. Автор увиразнює емоційну виснаженість, екзистенційну розгубленість, розрив комунікації.

Про наявність задуму, який виходить за межі зображення інших земель і вражень від подорожі, свідчить низка факторів. По-перше, це вибір героя – інтелектуала, схильного до рефлексії і налаштованого критично до сучасного

західного суспільства, своїх можливостей. Він суттєво відрізняється від пересічних споживачів екзотичних вражень.

По-друге, автор застосовує високі інтертекстуальні орієнтири, які оприявнюють філософські інтенції твору. Зокрема, звертається до мотивів і сюжетних ліній роману видатного письменника-екзистенціаліста Альбера Камю «Сторонній». Серед точок перетину – смерть рідної людини на початку твору й байдужа реакція героя на подію, використання маски пристойності, розрив комунікації зі світом, агресія щодо культурного Іншого (у «Платформі» ця сюжетна лінія перевертається: злочин скоює не головний герой, а «прибулець», який убиває батька Мішеля саме через розбіжність культурних програм і традицій, а у фінальних сценах мусульманські радикали організують теракт з метою знищити західних туристів як носіїв «чужого» коду). Спільне також перебування героїв романів в екзистенційній ситуації підбиття життєвих підсумків і пошуку нових орієнтирів. На відміну від «стороннього», Мішель знаходить свій позитивний екзистенціал – це кохання, він навіть має наївний намір прислужитися людству, впровадивши симулятивний компенсатор – «еротичний туризм», який би дозволив розчарованій, емоційно холодній західній людині відчути себе в казці здійснених фантазій. Проте омріяний рай утопій руйнується, на передній план виступає пекельне обличчя дійсності, і Мішель, як і герой «Стороннього», кидає звинувачення світу й відчуває свою приреченість на смерть.

По-третє, наявність суперзавдання відбиває і назва твору – «Платформа». Мішель та його однодумці створюють проект, який міг би ощасливити людство. В іронічному постмодерністському контексті роману він співвідноситься з іншими метаоповідями, які вже встигли розчарувати: це революційний соціалістичний сценарій переробки світу (його крах стає очевидним під час подорожі на Кубу) і капіталістичний стиль життя (серед оточення Мішеля немає жодної щасливої людини: усі втягнуті в систему заробляння грошей, конкуренції, усі налякані агресивністю паризької бідноти й нападами переселенців). Для героїв такою «платформою» ощасливлення людства стає «еротичний туризм», який,

звертаючись до сутнісних основ людської природи (не до утопії загального щастя, не до грошей як мети, а до нездоланного сексуального потягу), має примирити раси, Захід і Схід. Автор з іронією демонструє, як у «проекті» доволі примітивні й аморальні речі обряжаються в шати високих слів про загальнолюдське щастя, побудову діалогу між культурами, повернення традицій комунікації для західної людини, що занадто занурена в нарцисцизм.

М. Уельбек художньо аналізує притаманне постмодерній людині-«туристові» перевертання цінностей та їх підміну, розмивання моральності, критеріїв відповідальності. Саме ці особливості виокремили в образі «туриста» Зигмунт Бауман і Кристофер Леш. «“Звільнення від відповідальності й намагання уникнути співучасті <…> мають своїм зворотнім впливом придушення моральних покликів, відмову від моральних почуттів та їх диффрамацію”.

У сказаному вище можна угледіти протиріччя культу близьких стосунків – іншій визначальній рисі постмодерністської свідомості. Але тут немає протиріччя. Цей культ становить собою лише психологічну (ілюзорну, тривожну) компенсацію самотності, на яку приречені естетично орієнтовані суб’єкти. Більш того, культ інтиму вчиняє руйнівний вплив на особистість, оскільки зведення до “чистих відносин” і вільної від обов’язків взаємодії не сприяє близькості між людьми, не може навести мости через пустелю відчуження. Як зауважував <…> Кристофер Леш, “культ особистісних стосунків... маскує радикальне розчарування в них, подібно до того, як культ чутливості приховує заперечення чутливості в усьому, за винятком найбільш примітивних її форм”. Наше суспільство “робить довготривалу дружбу, любовний зв’язок і шлюб все більш недосяжними”» [Бауман, 1995, 8].

Подібні протиріччя й перетворення бачимо в романі «Платформа». Те, що Мішель називає любов’ю, зводиться до фізичної близькості й описів технічних особливостей досягнення задоволення. Повторюваність, своєрідна рутина цих подій і прийомів виявляють авторське іронічне ставлення до кордонів особистості Мішеля. Так само авторською іронією та жалістю пройняті епізоди «сексуального туризму», в них часто так звана «любов» перетинається зі смертю, створюючи

пародію на романтичну традицію. Наприклад, старий німець, що вже стоїть на межі зникнення, має шанс поринути у свої не здійснені раніше фантазії, а гурією його вдаваного райського саду стає тайська проститутка. Старий почуває себе щасливим. Так само щасливим на межі смерті почуває себе поранений під час теракту француз, адже він ще живе у фантазіях про те, що знайшов чарівну екзотичну партнершу, яка повернула його буттю сенс. Зрештою, любов зводиться до відчуття найвищої сексуальної свободи (від традиційних обмежень, табу) і комфорту з людиною, яка не обтяжує, дарує втіху й насолоджується сама. Навіть такий знижений (з погляду автора й читача) варіант стосунків Мішель розглядає як надзвичайну вдачу, як «диво», яке його перетворило. Таке повернення до грубої сексуальності, названої «природністю», демонструє інверсію перехідного мислення.

На наш погляд, подорожі стають у романі механізмом пошуку відповідей на визначальні запитання. Перше, за словами Мішеля, «чи той світ ми збудували?» Друге – що може бути двигуном зміни картини світу? Третє – що таке сучасна західна людина? Паралельно зачіпаються проблеми культурного шоку й культурного діалогу представників різних країн і традицій.

На перше запитання, чітко сформульоване самим Мішелем після потрясіння (нападів емігрантів на парижанку, епізодів вуличного хаосу, агресії бідної молоді тощо), дається однозначно негативна відповідь. При цьому оповідач критикує як буржуазний проект моделювання світу, так і соціалістичний, гротескно загострений на Кубі. У першому випадку увиразнено розшарування суспільства, зростання антагонізму, домінування матеріальних цінностей і гонитву за грошима. У другому висвітлюється втрата ілюзій, підкреслюється той факт, що людство не витримує високих цілей і праці задля загальної мети, отже, доходить висновку Мішель під час подорожі Кубою, єдиним механізмом стимулювання динаміки можуть бути ті ж самі дискредитовані гроші. Така думка оформляється після розмов зі старим кубинським революціонером, який тяжко переживає поразку революційної ідеї, приреченість країни на повернення до капіталізму через недосконалість людської природи. Ця ж ідея парадоксально обігрується під

час екскурсії на цвинтар до могили Хосе Марті. Герой революції приречений на забуття саме через невідповідність людей і світу утопічним мріям про земний рай, більш того, по своїй вірі цей матеріаліст буде позбавлений раю небесного. Отже, усі проекти дискредитовані, коло замикається, і вихід Мішель убачає в чомусь іншому, архаїчному, але сутнісному – сексуальності. Це стає парадоксальною, навіть, з позицій автора, карнавальною відповіддю на друге питання про механізм перетворення людства.

Третє питання стосується самовизначення сучасної постмодерної людини. Воно висвітлюється з низки ракурсів: авторефлексії Мішеля, авторських широких узагальнень на підставі характеристик інших героїв, у порівнянні уявлень про «свого» та Іншого. При цьому широко задіяні постмодерністські стратегії подвійного кодування, гри.

В уявленнях Мішеля про себе увиразнюються декілька позицій, які герой інтерпретує як типові. Серед них сприйняття себе як продукту сучасної культурної кризи. Звідси емоційний холод у сімейних стосунках, незацікавленість іншими. Така байдужість тривожить самого Мішеля. Авторську зосередженість саме на кризі культури видає й вибір професії головного героя – він співробітник Міністерства культури, відповідає за фінансування нових мистецьких проектів. Якість цих проектів викликає в нього сильну підозру, митці нагадують Мішелю спритних ділків, тобто сфера культури розчиняється в царині комерції. І бізнес навіть виглядає шляхетнішим порівняно із шахрайствами сучасного мистецтва. «У глибині душі я не відчував особливої поваги до майстрів сучасного мистецтва. Більшість знайомих художників діяли точно так, як підприємці, вони отримували освіту в одних і тих же навчальних закладах і формувалися за єдиним зразком. Але були й розбіжності: у мистецтві давали вищі премії за новації, ніж в інших галузях. Окрім того, художники часто об’єднувалися у зграї і цим відрізнялися від підприємців – самотніх вовків» [Уельбек, 2004, 55]. У результаті Мішель соромиться своєї приналежності до цієї сфери і весь час порівнює себе з людьми, що приносять практичну користь (наприклад, зі слідчим, якому важко пояснити функцію Мішеля «на ниві культури»), а під час подорожей часто порівнює свої

доходи із заробітками справжніх трудівників. Уписаний у загальну систему, Мішель страждає від комплексу непотрібності й характеризує себе як «непомітного пересічного паразита» [Уельбек, 2004, 25]. Звідси й постійне розчарування, відчуття себе старим, порівняння своєї душі з вичищеним пилососом. У такій ситуації еротика, секс лишаються єдиним «справжнім», сутнісним, що прив'язує Мішеля до життя, про це сам герой не без самоіронії заявляє: «Моя пристрасть до жіночих пампушок не стала слабшою з роками, мабуть, вона була останньою істинно людською рисою, що лишилася в мені: стосовно всього іншого – сумніваюся» [Уельбек, 2004, 17].

На відміну від теоретичної моделі «туриста», герой роману «Платформа» шукає свою ідентичність і гостро переживає власну екзистенційну невизначеність. У цьому процесі парадоксально і гротескно перетинаються різні культурні коди – природний, соціальний (і вужче – комерційний), філософський.

У природному коді в підтексті очуднюється опозиція тілесного і духовного. Так, під час нічного блукання екзотичним островом Мішель натикається на жабеня, яке самовпевнено й безбоязно сидить посередині доріжки (увиразнюється філософське прочитання дороги як усеохопного шляху). Герой убачає в цьому створінні метафору самого себе й переживає щось подібне до екзистенційної закинутості в небезпечний світ. Травестуючи Спасителя, Мішель рятує нерозумне жабеня, викидає його в безпечне місце, а в подальших роздумах легко переходить від тваринного до людського начал і навпаки. «Я, подібно до звіра, жив сам і в самотності помру <…>. З іншого боку, я все ж таки створений доволі міцним, я розміром вище середнього у тваринному світі, я можу розраховувати на довге життя, як слон чи ворон, мене не так легко знищити, як оту маленьку амфібію» [Уельбек, 2004, 39].

У пошуках ідентичності Мішель звертається і до концепцій, думок авторитетних філософів, але суттєво спрощує їх позиції під впливом власної розгубленості й тотальної іронії. Так, у Шопенгауера приваблює лише скептицизм щодо можливості людини зрозуміти себе. «Твердження про те, що людська особистість унікальна, це лише пафосна дурниця. Про своє життя пам'ятаєш не

більше, ніж про давно прочитаний роман, пише Шопенгауер. Так воно і є, саме так» [Уельбек, 2004, 55]. Періодично Мішель звертається до «Курсу позитивної філософії» Огюста Конта, але до самих ідей ставиться з недовірою, радше його приваблює сам процес читання «нудного й пишномовного тексту», сам процес пошуку хоч якоїсь теорії, «котра допомогла б мені зрозуміти власне місце в суспільстві» [Уельбек, 2004, 54].

Власне, свій статус і роль у суспільстві Мішель іронічно визначає сам, звертаючись до інших текстів, які характеризують епоху споживання, наприклад, посібників з організації торгівлі, зокрема класифікації покупців за Бармом («покупець-практик», «довірливий покупець», «покупець-співучасник», «покупець-рвач»). У результаті Мішель знаходить своє місце в суспільстві споживання – отже, він лише «освічений середній клієнт» [Уельбек, 2004, 31], тобто типовий «турист», якого приваблюють мандри й «нове обличчя сучасного капіталізму», презентоване путівниками «Нувель Фронтьєр» і «Clab Med» у світі, що стає все більше схожим на аеропорт [Уельбек, 2004, 8, 99]. Щоправда, власна презентація здається не такою пафосною, і «нове лице капіталізму» справляє комічне враження. «Я <…> роздивився своє відображення у дзеркалі: напружене скуте обличчя бюрократа створювало трагічний контраст із костюмом: я виглядав саме тим, ким був насправді: сорокалітнім чиновником, який на період канікул прикидається юнаком. Тьху!» [Уельбек, 2004, 10].

Філософський і комерційний коди самовизначення гротескно перетинаються, що видає іронічне ставлення автора до новітніх постмодерних теорій. Наприклад, Мішель відштовхується від філософської категорії щастя (розглядаючи туристичні каталоги, які суттєво спрощують це поняття, зводячи його до споживання, до гарантії здійснення в певний термін та за конкретною ціною) і поринає в роздуми про власну екзистенцію. «Сам я не був щасливим, але щастя високо цінував і все ще мріяв про нього. Англійський економіст Маршалл уявляє покупця раціональним індивідом, який бажає максимально задовольнити свої потреби, виходячи з фінансових можливостей. Веблен аналізує вплив соціального середовища на процес споживання (залежно від того, чи бажає цей

індивід із цим середовищем ідентифікуватися, чи, навпаки, від нього відштовхується). Коупленд, визначаючи купівельну спроможність, враховує категорію продукту чи послуги (пересічна покупка, запланована покупка, цільова покупка), а от з моделі Бодрійяра – Беккера виходить, що споживання саме по собі становить продукування смаків. У глибині душі я відчував, що модель Маршалла мені ближча» [Уельбек, 2004, 4].

Автор увиразнює ще одну особливість: герой не знає життя й боїться його, між ним і реальністю завжди стоять різні тексти (часто масові продукти) як захисна завіса чи компенсаційні ліки, а скоріше, маніпулятивний механізм. Без посередництва текстів Мішель почуває себе некомфортно. Він увесь час дивиться серіали (улюблений «Зона – королева воїнів»), безкінечні ток-шоу («Питання для чемпіонів»), зокрема й еротичні («піп-шоу»). Герой передивляється всі сто двадцять вісім каналів телебачення й засинає під яку-небудь музичну комедію або турецьку музику. Він увесь час читає: у літаку, на курорті, на пляжі, у готелі замість екскурсій. Звучать назви конкретних бестселерів, які викликають у Мішеля огиду («паршивий англійський бестселер якогось Фредеріка Форсайта», «гидотна» книжка «Фірма» Джона Грішена, така ж жахлива «Тотальний контроль» Девіда Г. Бальдуччі). Мішель їх викидає, ховає на пляжі в пісочку, відправляє на смітник. Так само вчиняє з путівниками «Рутар» і «Мішлен». Звертається навіть до рекламних проспектів і статей журналу «Elle», розрахованих на літніх жінок. Мішель розуміє комічність становища, але не читати не може, адже «жити без читання небезпечно, людина змушена поринати в реальність, а це ризиковано» [Уельбек, 2004, 9, 14, 27].

І все ж герой прагне відчути реальність. У такому контексті туризм стає стратегією наближення до справжнього світу й себе. «Туризм як пошук смислів із характерним для нього ігровим спілкуванням і багатством образів – це спосіб поступового кодованого й нетравмівного осягнення зовнішньої чужої реальності» [Уельбек, 2004, 10], – так Мішель репрезентує для себе цей варіант виходу з-під влади текстів і прориву в царину справжнього існування. Під час таких пошуків реальності він сам продукує тексти, причому двох типів – утопічні й пародійні.

Першу групу представляє модерний проект перезавантаження світу – «еротичний туризм», або політкоректно – «галантний туризм». Проект обростає текстами: рекламними легендами, слоганами, отримує міфологічну назву «Афродіта», яка має активізувати високі архетипи у свідомості споживача й одночасно підказати йому спосіб комерційного досягнення щастя. У проекті поєднано «революційний», егоїстичний, комерційний плани. Інший вид текстів – гротесковий – містить пародію на такий проект ощасливлення людства й характеризує Мішеля як людину креативну, але слабку, яка не може вийти з-під влади текстів, прорватися до реальності, сумнівається в усьому, тому поряд із позитивним, утопічним текстом створює негативний, пародійний, критичний, карнавальний. Цей другий виникає під час спостереження на курорті за тією самою групою споживачів (підстаркуватих західних туристів), на яку розрахована авторська «платформа» ощасливлення. «У мене в голові склався сценарій порнофільму під назвою “Розперезані Старі”. Дві банди бешкетують на морських курортах: одна складається із сивих італійців, інша – з підстаркуватих квенбечок. Озброєні бойовими цепами та льодорубами, вони мордують загорілих оголених хлопців. Урешті-решт обидві банди, ясна річ, зустрічаються на вітрильнику, що належить “Club Mad”, агресивні бабульки з легкістю розправляються із членами екіпажу, почергово їх ґвалтують і викидають за борт. Завершується фільм грандіозною вакханалією старих на кораблі, що несеться без керма й без вітрил до Південного полюсу» [Уельбек, 2004, 66]. Показово, що «сценарій» містить у собі мотиви покарання за «проект» і метафору неправильного світу («корабля дурнів»), який у ситуації повного безладу й карнавального хаосу прямує до апокаліпсису. Саме таким жахливим і апокаліптичним (загибель людей під час теракту) стає й зіткнення Мішеля з реальністю.

Образ Мішеля стає однією зі складових авторської моделі сучасної «західної людини», «європейця доби занепаду» [Уельбек, 2004, 90]. Деякі риси автор виокремлює як типові, вони виявляються в поведінці, портретах, у міркуваннях персонажів, яким автор надає слово. Серед таких особливостей – відчуття нещасливості існування, тяжіння до споживацтва, розслабленість

умовами «помірного соціалізму» й державних гарантій [Уельбек, 2004, 7]. Ці риси увиразнюються протиставленням старшого покоління, яке було пасіонарним, і молодшого. Генерація батьків, акцентує автор, мала життєву енергію, вона створила «мрію, прогрес, утопію, майбутнє» [Уельбек, 2004, 90], але всі ці проекти повністю вклалися у XX століття, а межа XX–XXI віків уже відрізняється кризовою постмодерною розслабленістю. Ця позиція постійно наголошена в романі. Вона виявляється у стосунках Мішеля й батька, який за життя багато мандрував, змоделював своє життя за власним енергійним проектом, реалізувався, навіть у старості заслужив кохання. Батько сприймає сина з іронією, характеризує його як слабака, «чиновника», що зачепився за «тепленьке місце».

Подібні протиставлення генерацій часто описуються за допомогою «туристичного» коду. Наприклад, Мішель помічає, що в його групі «пролетарії старшого покоління» відверто цінують комфорт, але переживають випробування «екологічного туризму» з більшою стійкістю, ніж розніжена молодь. Так само, розробляючи свій бізнес-проект, Мішель, Валері й Жан-Ів констатують, що часи «Загорілих» (тобто енергійних, життєрадісних мандрівників 70–80-х років) уже минули і треба вигадати щось комфортніше, привабливе для ледачих, розчарованих «європейців доби занепаду».

До спільних рис представників різних поколінь автор зараховує нарцисизм, індивідуалізм, культ успіху. «Ми стали холодними, раціональними, ми ставимо найвище свою індивідуальність і свої права: ми прагнемо в першу чергу бути нічим не пов’язаними, незалежними» [Уельбек, 2004, 74].

4.2. Традиції образу «фланера» в сучасному травелозі і романі-подорожі

Міркуючи над зміною ідентичності постмодерної людини, З. Бауман як варіант базової моделі «туриста» називає «фланера». Такий підхід суттєво звужує семантику знака «фланер». Але наголосимо, що точками перетину постмодерного «туриста» й певного типу артистичної поведінки (яка склалася у другій половині

XIX століття) мають бути, по-перше, схильність до мандрів, по-друге, відсутність глобальної мети руху і, зрештою, акцент на естетичному, а не моральному (на відміну від паломника) орієнтирах. Саме такі семантичні наголоси містяться у визначеннях «фланера», закріплених у словниках: «Фланер – фр. – той, що гуляє вулицями без мети й необхідності, без діла, гультіпака» [Полный и иллюстрированный словарь иностранных слов, 1926, 563]. Цей орієнтир, що увиразнився в західноєвропейському мистецтві й поведінці деяких шарів творчої спільноти другої половини XIX – початку XX століття і входив у коло інших артистичних моделей самоідентифікації ([Kreuzer, 1968], [Кривцун, 1993], [Кривцун, 2000]), справді, отримав розвиток у сучасних творах, але його модифікації та наповнення виявилися складнішими й тоншими, ніж схема З. Баумана.

Власне, яскраву характеристику саме такої творчої поведінки, що формує буттєву біографію митця, дав Шарль Бодлер в есе «Поет сучасного життя» (1863). Риси певного узагальненого типу авторепрезентації Шарль Бодлер узагальнив у образі французького художника К. Гіса, утаємниченого під ініціалами К. Г. (що відповідає інтенції фланера лишатися непомітним і не впізнаним). Поет наголошує на складності, невловимості, але й на універсальності типу блукача-спостерігача, який насолоджується картинами сучасного життя, розчиняється в його плині, мандрує за натовпом. «Назвіть такого художника як хочете – спостерігачем, підглядальником, філософом, але, намагаючись знайти визначення, ви обдаруєте його епітетом, не придатним для характеристики побратима, який утілює нетлінні або ж довговічні героїчні чи релігійні феномени. Інколи цей художник – поет, частіше близький до романіста, моралісти, він літописець тієї вічності, що відображена у швидкоплинності. У кожній країні, на її славу і втіху, народжувалися художники такого складу» [Бодлер, 1986, 285].

Шарль Бодлер виокремлює низку типологічних рис такої моделі, до того ж той факт, що в ній домінує саме творча інтенція, суттєво відрізняє її від бездіяльного пустого гуляки, від «дозвільного фланера» [Бодлер, 1986, 285]. Серед таких особливостей – схильність до мандрів, зацікавлення саме сучасністю,

одержимість пристрастю бачити, відчувати, художньо відтворювати, описувати звичаї. Окрім того, такий митець намагається бути непомітним у натовпі, він – спостерігач, інкогніто, невидимка. «Він дивиться, як тече потік життя, величний і осяйний. Він милується вічною красою і вражаючою гармонією великих міст, гармонією, яка дивом збереглася серед галасливого хаосу людської свободи» [Бодлер, 1986, 293].

Бодлер увиразнює не лише манеру артистичної поведінки (невидимка, інкогніто, ніким не впізнаний принц у натовпі), а й особливості творчого бачення. Це те, що за традицією формальної школи називають «очудненням», а сам поет кваліфікує як гостроту й неупередженість дитячого зору, що пізнає світ, або ж погляд людини, яка після хвороби повертається до життя й відчуває його яскравість надзвичайно гостро.

Проголошується й наявність високої мети. Зазначимо, що така інтенція й подальша її характеристика Ш. Бодлером співвідноситься із всеохопною модерною моделлю «паломника» у класифікації типів модерної і постмодерної ідентичності З. Баумана. Французький поет створює такий портрет: «І от він ходить, поспішає, шукає. Що він шукає? Людина, яку я описав, обдарована живою уявою, це самітник, що без втоми мандрує величезною людською пустелею, він, безсумнівно, переслідує вищу мету, ніж безтурботний фланер, більш значущу, ніж швидкоплинне задоволення від миттєвого враження. Він шукає щось таке, що ми дозволимо собі визначити як дух сучасності <…>, намагається виокремити у швидкоплинному елементи вічності» [Бодлер, 1986, 295]. Саме така настанова дає змогу творцеві-фланеру вилучити з людського потоку найяскравіші фігури, що увиразнюють дух епохи. У К. Гіса, на думку Бодлера, це воїни, денді, жінки напівсвіту, тобто, додамо, фігури, що відбивають перехідність («Денді з’являються переважно в перехідні епохи, коли демократія ще не досягла справжньої могутності, а аристократія лише частково втратила шляхетність і ґрунт <…>. Денді – останній зліт героїки на тлі загального занепаду» [Бодлер, 1986, 310]).

Відрефлектована Ш. Бодлером модель митця-фланера, який мандрує паризькими вулицями (чи іншими містами), намагаючись відгадати таємниці людей, вловити містичний дух столиці й розгадати знаковий її код, знайшла свій розвиток у творах відомого сучасного французького письменника Патріка Модіано, який у 2014 році став лауреатом Нобелівської премії.

Вказана модель героя реалізувалася в низці романів, у яких «дух сучасності» тісно пов'язаний з історичною пам'яттю, а конкретні локуси міста набувають символічних значень, мандри героя складають основну сюжетну лінію. Серед таких творів – «Лише б не загубитися серед вулиць», «Вулиця темних лавок», «Одного разу вночі».

Системотвірним стрижнем останнього роману стає саме блукання молодого героя Парижем і частково (у спогадах та по мішленівській мапі) передмістями столиці. Саме це дає підставу критикам (Л. Зіміній, Д. Володарському) назвати Париж справжнім героєм твору. Місто ховає свої «таємниці», але інколи їх розкриває, повертає на коло блукання захопленого його загадками, красою, містичним духом поетично налаштованого фланера.

Найважливішими в житті героя стають саме мандри містом і вживання в дух конкретних районів. Усе інше фактично не описано (відсутні характеристики роботи, професії, зв'язок із родиною розірваний, а пам'ять про минуле розмита незрозуміло чому: чи то через аварію, чи то через духовну й емоційну амнезію самітника). Конкретика у змалюванні цих сфер з'являється лише у зв'язку з певними локусами міста: це райони й кафе, в яких відбувалися зустрічі з мовчазним і втаємниченим батьком. Це орендовані кімнати, колись покинуті і згадувані під час кружлянь. Назви передмість пробуджують непевні спогади про дитинство, а запах повітря однієї з вулиць повертає в часи загубленого кохання.

Мандри набувають екзистенційного виміру, герой намагається зібрати до купи спогади і враження, розгадати «знаки» міста, щоб змоделювати власну цілісність. Одночасно блукання зберігають самодостатність пригод і продовжують традицію розслідування «паризьких таємниць».

Подібна налаштованість героя підсилюється подією, що має стати пусковим механізмом нових мандрів, спостережень Парижа, його людських типів. Це автомобільна аварія, яку скоїла загадкова жінка. Вона виступає в ролі винуватиці (ранить героя), доброзичливого янгола (начебто сплачує лікування й лишає велику суму грошей, що дає можливість фланерові і в подальшому безтурботно мандрувати), головної таємниці Парижа, адже незнайомка зникає. Бажання знайти її підштовхує до постійного пошуку й розгадок детективних і топонімічних кросвордів міста. Отже, ситуація пошуку накладається на неспокійний характер фланера, тяжіння до мандрів подвоюється. «Потрібен був шок, щоб вирвати мене з летаргії. Я просто не міг більше блукати в тумані невизначеності <…>. Без сумніву, ця аварія – одна з вирішальних подій у моєму житті. Повернення до нормального ходу речей» [Модиано, 2015, 38].

Виокремимо в образі героя «Одного разу вночі» традиційні риси митця-фланера і спробуємо увиразнити вектори модифікації моделі.

Сам герой характеризує себе як «волоцюгу» [Модиано, 2015, 39], принаймні впевнений, що саме таке враження справляє на навколишніх у своєму старому одязі та із закривавленою пов’язкою на нозі. Оточенню мета блукань героя невідома, і на початку вона не досить ясно зрозуміла й самому хлопцеві.

Але поступово він розуміє, що невпинні мандри Парижем мають метафізичний характер. Увиразнюється особливий ірраціональний зв’язок між цим блукачем і міським простором. І цей зв’язок сильніший та якісно інший, ніж у традиційного фланера. Певні місця, будинки, кафе, цікавини маршруту набувають значення таємних знаків, підказок, увиразнюються «реперні точки» на реальній та уявній мапах, які можуть бути дороговказами до розгадки таємниць людських доль. «Типографія, без сумніву, мала для мене занадто велике значення. Я часто питав себе, чому протягом кількох років місця, де ми зустрічалися з батьком, поступово зміщувалися з Єлисейських полів до Орлеанських воріт? Я навіть повісив на стіні моєї кімнати на вулиці Вуа-Верт план Парижа. Ручкою відмічав реперні точки. <…> Чи не з’явилася раптом у кочовому житті мого батька якась константа?» [Модиано, 2015, 18].

Таємничий модус загострюється ще й тим, що більшість мандрів герой здійснює надвечір або вночі, бо це підсилює враження, надає їм містичного відтінку, очуднює і змінює систему координат сприйняття (а це співвідноситься з тим жадібним «дитячим» поглядом на світ, який, на думку Ш. Бодлера, притаманний саме митцеві-фланеру). Деякі локуси, наприклад, Площа Пірамід, завжди манять, притягують, дають ірраціональне відчуття щастя і стають місцями, які «перемикають» життя героя з регістру летаргії на регістр пошуків і збирання себе. Такий простір в уяві «волоцюги» окреслений кордоном (це квартали лівого і правого берегів Сени, залучення образу річки відразу долучає міфологічні підтексти великої дороги й переходу між світами).

Топоніми Парижа стають знаками універсальної картини світу з увиразненням раю, пекла, місць сили, переходів, зрештою, концентричних кіл блукання й доцентрових маршрутів, які мають привести героя до розуміння найважливіших таємниць.

Квартали лівого берега асоціюються з позитивним, райським полюсом світу. Вони наче «наелектризовані» навіть уночі, коли вікна темні. Традиційну символіку раю втілюють і парки «на французький манер», до яких герой відчуває особливу симпатію і вважає, що такий вибір пріоритетів характеризує його як людину, що націлена на щастя. У подібному ж стилі виконано опис Орлеанських воріт. Саме тут знаходяться найулюбленіші знаки міста, його прикмети й цікавини, що у свідомості героя набувають містичної сили, значення «місць сили», захисту й дороговказу. «Влітку на тлі листя особливо виразно виглядав великий бронзовий лев, і щоразу, коли я дивився в далину, його присутність на горизонті надавала мені душевного спокою. Мені здавалося, що він охороняв моє минуле. І майбутнє також. Цієї ночі він став для мене опорою. Такому вартовому неможливо не довіряти» [Модиано, 2015, 31]. Міфологічні асоціації і тут допомагають розшифрувати семантику сцени блукання, адже лев у багатьох культурах (що відображено в живопису й архітектурі) виступає як містичний страж сакрального місця (храму, гробниці, воріт) і одночасно як символ певної сторони світу [Мифы народов мира, т. 2, 1992, 41]. У романі цей знак стоїть як

дороговказ і символ переходу (як і річка) в інший простір, світ, розуміння себе. У деталях пейзажу герой налаштований бачити таємні знаки, що напряму асоціюються з євангельським спасінням («мені послано благу звістку» [Модиано, 2015, 35]).

Але є квартали, які асоціюються з пеклом або зникненням, тобто утворюють протилежний, контрастний полюс картини світу. Вони лякають, породжують враження порожнечі, майже інфернальні страхи. Наприклад, прогулянка наодинці повз покинуті будинки Військової академії завершується панікою, відчуттям лабіринту, з якого не вибратися, загрози розчинитися в зимовому сніжному тумані. Деякі локуси створюють відчуття пустоти й повертають до споминів про втрати, моделюють трагічне бачення власної долі. До таких належить відрізок метро між Данфер і площею Італії, коли потяг відривається від землі і прямує мостами над бульварами й будівлями (у цьому оповідач убачає асоціацію з польотом та митарствами душі після смерті, тобто знову актуалізуються міфологічні підтексти, кодовані знаками міського простору і блуканнями «фланера»). У поверненні в підземний тунель герой знаходить запоруку відновлення звичайного, повсякденного життя, монотонності буднів, схожої на повторюваність станцій.

Так само міфологічних підтекстів набуває композиція мандрів. Постійні повтори, повернення, блукання манівцями, враження дежавю, мотиви «вічного повернення», неможливість згадати, зрозуміти суть локусу і його значення в минулому та долі в цілому – це традиційні форми художнього втілення інфернального кола. А доцентровий рух до мети – реалізація сакрального паломницького орієнтира. Такими центрами стають місця екзистенційного прозріння, і герой характеризує їх із майже релігійним пафосом. «Усі мої переміщення навкруги Парижа, усі маршрути мого дитинства, переїзди з лівого берега Сени у Венсенський і Булонський ліси, з півдня на північ, зустрічі з батьком, мої власні блукання останніми роками – усе привело мене в цей квартал на схили пагорбу на березі Сени. <…> Мені послано благу звістку <…> нехай я отримав це послання тільки нещодавно, не все ще втрачено» [Модиано, 2015, 35].

Містичний настрій твору і його міфологічні підтексти підживлює й система символів. Усі вони пов'язані з характером реального і уявного руху у просторі та часі. Це й чорний собака, що матеріалізувався з дитячих спогадів і вказав блукачеві доцентрову дорогу до того самого місця, де його має охопити осяяння і змінитися доля. Це й конт-растний символ божевільної старої, яка, здається, теж якось пов'язана з минулим, але втілює небезпеку зупинки на місці. Вони з'являються на перехрестях, біля кордонів (вулиць, будинків), а потім зникають у воронці часу. Усі знаки інтерпретуються містично й екзистенційно: «Я знайшов знак-дороговказ. Це як голка, загублена у скирті сіна, або, якщо пощастить, та нитка, завдяки якій можна буде поновити рух часу» [Модиано, 2015, 34].

У системі увиразнюються традиційні символи перехідного художнього мислення. Це насамперед корабель, але у специфічних смислових модифікаціях. Герой відчуває себе пасажиром лайнера, який опинився у відкритому морі, але залишається нерухомим, у нього виникають асоціації з полоном. Іншим пасажиром – хитрим, який не платить за проїзд, – уявляється батько з його шахрайськими замашками й самозванством. Варіацією корабля стає і «Фіат», що збив героя, тим більше що він має символічний колір морської хвилі, а в екзистенційному плані переносить «блукача» з нижчого плану самоусвідомлення («летаргії», сну, невиразності) до вищого. «<…> Інколи я запитував себе, чи мають сенс мої пошуки, чому вони так мене захопили? <…> Раніше <…> у мене було таке відчуття, що виник нізвідки. <…> Зараз <…> я запитував себе, чи зможу я, незважаючи на незнан-ня власного коріння й невиразне уявлення про дитинство, відшукати точку опори, щось варте довіри – те, що допомогло б мені стати на ноги? Може, є цілий прихований від мене шмат мого життя, здатний стати твердою землею серед сипучих пісків? І мені чомусь здавалося, що "фіат" кольору морської хвилі й та, що була за кермом, допоможуть мені відкрити його» [Модиано, 2015, 42].

Звернімо увагу на показові асоціації, які виникають у загальному дискурсі подорожі: це зв'язок між великими географічними відкриттями далеких земель

(що здійснювали мореплавці на кораблях), важким шляхом прочан крізь пустелю та екзистенційним пошуком особистістю себе, власної цілісності.

Наступна типологічна риса митця-фланера, за Ш. Бодлером, – це його схильність до спостереження за натовпом з позицій невидимки, виокремлення тих типів, що втілюють «дух епохи». Саме ці риси культивує в собі герой роману Модіано. Його девізом стає «Будьте спокійні й мовчазні, розчиняйтеся в навколишньому світі» [Модиано, 2015, 35]. Він спостерігає за життям Парижа через вікна кафе, заглядає у вікна будівель, пристає до груп людей (наприклад, слухачів і адептів «доктора» Був'єра), радіє, що ніхто не звертає на нього увагу, іде слідом за тими людьми, що його зацікавили.

Окрім «фланера», орієнтиром у такій творчій поведінці стає сучасник Шарля Бодлера письменник Ежен Сю, автор роману «Паризькі таємниці». Коментуючи свої розвідки і слідування шляхами певних людей, герой наголошує: «Тоді мене по-справжньому дуже хвилювало те, що називають "паризькими таємницями"» [Модиано, 2015, 16]. І в цьому випадку митця-фланера цікавить, як змінюється людина, потрапляючи в різні райони Парижа, тобто як локуси впливають на самовідчуття, зміну ролей, автопрезентацію. Це він намагається відстежити, зокрема, на прикладі поведінки батька й «доктора» Був'єра.

Показове і коло типажів, яких виокремлює й художньо «досліджує» герой роману. Воно певними точками збігається з набором моделей тих, хто, за Бодлером, увиразнює «дух епохи», зокрема, це фатальні жінки й жінки напівсвіту. Але з актуального переліку вилучені «денді», «військовий», а залучені різного плану шахраї та самозванці (останнє характеризує саме перехідне мислення). До таких належить батько героя, який займається темними справами, удає із себе авторитетну фігуру. Варіацією моделі є «доктор» Був'єр, він претендує вже не тільки на чужі гроші, а й на душі. Самозванець створює свою чи то релігію, чи то вчення з вульгаризованих фрагментів різних психологічних теорій і релігій, грає роль гуру та експлуатує адептів. Загадковіша фігура «не ангела» – ділка Моравські, що живе під псевдонімами, тобто, знов-таки, грає ролі, наближається до самозванства. Усі ці люди, за визначенням героя, – «авантюристи», «шахраї,

кожний на свій манер», «кочівники». Висунення таких фігур на перший план, що характеризують сучасність, увиразнює критичне ставлення автора до стану культури, рефлексію кризи й перехідності.

Показово, що герой не піддається чарам жодного із шахраїв. Сам він іронічно пояснює це власною безтурботністю та лінивою вдачею, яка не дає можливості захопитися й потрапити в пастку. Але активні пошуки нівелюють таку характеристику, виявляючи інше – «фланерську» філософську відстороненість і художній хист виокремлювати основне й типове в людській особистості, тобто прозорливість митця. Яскраво виступає поєднання рис різних моделей: фланера, митця, екзистенційної людини, що пережила шок, відмовилася «блукати в тумані невизначеності», забажала «змінити хід <…> життя» [Модиано, 2015, 10, 34, 38].

Певні риси «фланера» має й героїня твору О. Токарчук «Бігуни». Але ознаки такого типу блукача вписуються у складнішу модель, що, на наш погляд, свідчить про часткове засвоєння такої традиції сучасним польським травелогом, увиразнює синтез із іншими, домінантними орієнтирами, притаманними національному мистецтву слова, зокрема з моделлю мандрівного філософа, прочанина (чи «антипрочанина», що рівною мірою актуалізує філософський і релігійний дискурс).

Серед рис «фланера», що проявилися у складному синтетичному характері героїні-оповідача, називаємо такі. Це не просто жага до постійного руху, а й бажання спостерігати за людьми, лишаючись непоміченою. Так чинить і сама героїня, і інші персонажі історій. Вони вдають із себе людей-невидимок. Цьому сприяє те, що за інших обставин та в інакшій системі координат було б оцінено як недолік чи нещастя. Оповідачка й деякі героїні знаходять переваги в тому, що вони – жінки середнього віку й не дуже привабливі. Саме це робить їх ніякими, непомітними й відкриває можливості спостерігати за іншими, втручатися в долі, створює «алібі» в доволі сумнівних ситуаціях. Мотив «невидимості» виходить за межі традицій «фланерства» й характеризує деякі сторони картини світу. Зокрема, волею уяви, невидимими чи неіснуючими, віртуальними стають ті локуси, де

героїню спіткала невдача, вони сприймаються як травма і стираються із внутрішньої «мапи» свого світу, а люди, що їх населяють, набувають рис привидів. Невидима внутрішня, незбагненна сутність світу, яка лише інколи прориває́ться назовні чимось або прекрасним, або ж жахливим, тобто не буденним. Власне, метою подорожей стає пошук таких проривів справжньої реальності, тобто з'являється філософське надзавдання, не обов'язкове в моделі «фланера» й неможливе в моделі постмодерного «туриста». Це вже атрибут мандрівного філософа.

Проте свою «невидимість» героїня використовує, як і фланер, для спостереження й уживання в образи людей, які її зацікавили. Вона йде за ними, переслідує, вдивляється, а потім умикає творчу уяву й дописує колізії їх життя, трагедії, конфлікти, можливі виходи з лабіринтів долі.

Героїня «Бігунів», на наш погляд, подібно до фланера, намагається вловити «дух сучасності», утілений у репрезентативних фігурах. Виокремлення кола таких «типів епохи» може слугувати розкриттю авторської концепції сучасного світу й людини. На нашу думку, домінантним «типом епохи» авторка «Бігунів» вважає саме блукача в різних його іпостасях: шукача пригод, туриста, представника певної субкультури, мандрівника шляхами історії й культури, екзистенційної людини, яка моделює свій життєвий шлях пізнання себе і світу без жодних гарантій досягти успіху. Типами епохи обираються близькі авторці пасіонарні, рухливі фігури, причому не тільки сучасні, а й ті, що в попередні періоди формували зразки і традиції опору інерції й несправедливості життя. Тобто естетична складова світобачення «фланера» витісняється ідейним навантаженням, пасіонарною енергією, які притаманні польському й українському травелогу 2000-х у принципі (що продемонстровано в розділі ІІ).

Отже, модель «фланера» актуалізована в сучасному романі і травелозі. Вона зберігає свої традиції (створені літературою XIX століття), виходить за межі її сучасних постмодерних інтерпретацій. Зберігаються її основні складові: увиразнення певного типу митця – блукача, урбаніста, споглядальника, невидимки, який намагається вловити «дух сучасності» і змалювати образи

знакових фігур, які цей дух епохи втілюють. Проявленість моделі неоднакова в різних національних літературах. У конкретних випадках вона поєднується з іншими традиціями (мандрівного філософа), формуючи синтетичну модель митця й набуваючи невластивих їй від початку рис пасіонарності й ідеологічності.

4.3. Соціокультурні феномени перехідного часу: модель нового Улісса

Роман-подорож Еріка-Емманюеля Шмітта присвячено найактуальнішому кризовому явищу сучасності – шляху й долі біженців зі зруйнованих війною арабських країн. Це, за визначенням самого героя, дуже дивна й сумна подорож. Вона відбувається не лише в географічних реаліях, які описані з документальною точністю, а й у полі культури. Адже герой твору Саад – інтелектуал, який виріс у сім'ї бібліотекаря, сформувався під впливом заборонених у тоталітарному Іраку західних і східних книжок і створив у своїй уяві модель гармонійного світу, що поєднала східну традицію, укоріненість, осілість і західні культурні та філософські утопії. Твір зображує руйнування старої картини світу в результаті історичних катаклізмів, мандри, схожі на посмертні митарства душі, активний пошук нового «дому», який має загальнокультурне значення.

Письменник аналізує нову культурну реальність і на цьому шляху здійснює суттєві художні відкриття. Наша мета – виокремити базові орієнтири художньої картини світу «Уліссу із Багдада», увиразнити роль і особливості сюжету реальної й ментальної подорожей у художній системі твору, специфіку образу мандрівника, особливості знакового коду.

Яскравий твір французького письменника не тільки обговорювали у критиці, яка визнала його важливою подією літературного життя; він отримав наукову рецепцію, з якою можна дискутувати. Зокрема, у вітчизняних наукових працях «Улісс із Багдада» розглядають саме в порівняльному аспекті, як жанровий інваріант «Одіссеї» XXI століття, постмодерністський текст, який поєднує «геополітичний хронотоп греко-римської і сучасної європейської цивілізації» [Невярович, 2012, 72] і входить у широке коло творів, що

використовують саме таку модель подорожі (А. Валентинов, «Діомед, син Тідея»; Л. Малерба, «Ітака назавжди»; Г. Л. Оліф, «Одіссей, син Лаерта»; Б. Вебер, «Останній секрет»; Д. Сіммонс, «Іліон»; В. Березін, «Знаки мандрів»; С. Виспянський, «Повернення Одіссея»; і перелік таких творів може бути суттєво розширений). Цінне те, що Н. Невярович увиразнює вектор сучасних трансформацій класики, який може, на її думку, зблизити всі твори, орієнтовані на інтерпретацію авторитетної моделі. «У гомерівській поемі наявна проблема здолання кордонів "чужого" світу на шляху до "свого" в античній транскрипції, з усім універсалізмом античної культури. Ідеальний герой Давньої Еллади Одіссей здатний усупереч протидії богів прагнути досягти свого Дому, у його фізичній і ментально-духовній наявності. Здолання меж на шляху до себе, проблема самоідентифікації в геополітичному й культурному просторі – ось вектори сучасної "одіссеї", жанрового інваріанта мандрів, блукання сучасної людини в Часі і Просторі» [Невярович, 2012, 72].

Цей занадто широко окреслений вектор конкретизується зіставленням класичної і сучасної «Одіссей» і виокремленням у французькому романі конкретних мотивів та образів, які, зауважимо, піддалися характерному для інтерпретаційної літератури осучасненню (лотофаги в іпостасі наркоманів, Цирцея в образі чиновниці Верховного комісаріату у справі біженців, «тюремник» Циклоп, закохана у прибульця італійка – нова Навсікая, ансамбль «Сирени» тощо). Дослідниця відзначає наявність суттєвих відмінностей у сюжетних лініях і образах героїв (тим більше, що «перевертання» «Одіссеї» на повну протилежність зафіксована в авторефлексії головного героя), але вважає, що протиріччя між Саадом і Уліссом чомусь знято і твір Е.-Е. Шмітта – це саме інваріант класичної моделі. Зазначимо, що всі модифікації зразка, навіть його обігравання, травестія, пародія, сприяють традиціоналізації класики (що доводили у своїх дослідженнях Ю. Тинянов, А. Нямцу та ін.), вони формують те, що Ю. Лотман називає «пам'яттю культури». Але завдання Е.-Е. Шмітта, як ми намагатимемося довести, полягало не в інтерпретації «Одіссеї».

На наш погляд, звернення до класичного тексту становить собою провокацію, яка має привернути увагу до радикальних сучасних культурних змін і порушити питання про те, чи можна описати сьогодення кодом класики. Наявність у автора саме такого надзавдання підтверджує вибір героя й певного типу сюжетів.

Перша третина твору (найвіддаленіша від «Одіссеї») – це розповідь про духовне визрівання Саада. У цій частині домінує ментальна подорож. Юнак, подібно до героя «Вавилонської бібліотеки» Х.-Л. Борхеса, мандрує світом книжок, світом творів, зібраних у батьківській, прихованій від цензорів і поліції Саддама Хусейна бібліотеці. Ця подорож кодується знаками різних культур. Підвал-сховище асоціюється з печерою Аладдіна, яка зберігає скарби. Виринають змісти Вавилонської вежі й Вавилона як культурного стовпотворіння, мішанини (батько називає зібрання «мій кишеньковий Вавилон»). «Тут були заборонені книжки декількох типів: одні <…> тому що були курдськими, інші – фривольні, треті – християнські. Комічним чином ці видання, змикаючись у крайнощах – і релігійні проповіді, і еротичні казки, – з погляду баасистської цензури, переходили одну червону лінію – лінію провокації, таким чином, єпископ Боссюе й маркіз де Сад виявлялися братами по нещастю і приреченими горіти в пеклі на сусідніх рожнах <…> для відлучення книжки достатньо було малого: краще з європейської літератури – французькі есеїсти, іспанські поети, російські романісти, німецькі філософи, а також <…> детективи Агати Крісті, оскільки Ірак колись був під владою Британії <…>» [Шмитт, 2010, 5]. Подорож у сфері культури відбувається у просторі (Захід, Схід) і в часі (здавалося, що ще вчора батько говорив із Навуходоносором).

На цьому етапі сюжет ментальної подорожі поєднується із сюжетом читання, більше того, читання прирівнюється до свободи: «смак до читання – або до свободи (одне іншого вартує)» [Шмитт, 2010, 5]. Тобто сюжет читання реалізується в його позитивному розвитку. У подальшому увиразниться його негативний варіант: література й життя принципово розійдуться, що провокаційно

доведе перевертання «Одіссеї» і звинувачення Саадом літератури у спотворенні картини світу.

Письменник увиразнює культурний код, завдяки якому юний інтелектуал Саад формує свою картину світу, що в цей час збігається з позитивним, літературним культурним полем. У цьому феномені органічно поєднані західні і східні знаки. Схід представлений казками, сказаннями про Гільгамеша (у такому річищі інтерпретується Саддам Хусейн – як чаклун, фатум), «Тисячею й однією ніччю», витонченою стилістикою арабської літератури, яку наслідує батько героя, комічно застосовуючи її навіть у побуті. Захід репрезентують «Одіссея», антиутопічні й антитоталітарні мотиви, поетична образність французької поезії (зокрема Поль Елюар), картина Англії, створена Агатою Крісті, а потім по контрасту – Діккенсом. У цій системі знаків вирізняються дві домінанти, які формують травестійний контраст. З одного боку, це «Одіссея», а з другого – Агата Крісті. Саме її романи дивним чином формують мрії про Англію – земний рай. Кохана Саада Лейла міркує про те, що світ у романах Агати Крісті дуже надійний, адже описані злочини – це лише окремі збочення, «мертва хвиля на тихій воді», поодинокі вияви злої волі, до того ж витонченої, інтелектуальної, яка контрастує з масовим грубим терором Саддама Хусейна в Іраку. Лейла уявляє себе в майбутньому чарівною бабусею, яка на пенсії в Англії розкриває злочини у проміжку між приготуванням яблучного пирога й піклуванням про герані. Саме в Англію, в уявний рай прямує Саад після трагічних потрясінь, але в цій країні, точніше, у місцях поселення емігрантів, нелегалів, біженців, він стикається з картинами, що більше відповідають стилістиці Діккенса, якого, на жаль, Саад не читав. Отже, у своєму розчаруванні герой звинувачує Агату Крісті конкретно й літературу в цілому. Але, звернімо увагу, на першому етапі формування особистості й ментальних подорожей Саад моделює єдиний і гармонійний культурний простір без кордонів усередині і з межами тільки зовнішніми, які відділяють його від неправильного, перевернутого світу Іраку часів Саддама Хусейна.

Далі розгортається негативний варіант сюжету читання, коли герой наслідує літературний твір, моделює своє життя за його зразком і отримує життєву поразку, тому що реальність не відповідає бажаному сценарію. Про те, що автор мислить саме в такому напрямку, свідчить розмова Саада із привидом загиблого батька в розв'язці твору, яка засвідчує, наскільки різниться щасливий фінал героїчної «Одіссеї» від сумного, принизливого й нещасливого підсумку мандрів нового Улісса.

«– Не буває хороших сюжетів без розлуки.

Я хочу прожити життя, а не сюжет.

Довіряй життю, і воно збагатить твої сюжети» [Шмитт, 2010, 90].

Негативний сюжет читання співвідноситься вже не з ментальними, а з реальними мандрами, утечею після катастрофи війни, загибелі близьких, жебракування сім'ї. Він розкривається у сценах приниження героя представниками інших культур, у рефлексії себе як «ніщо», «чужого». На цьому етапі руйнується єдиний культурний простір, змодельований в уяві Саада й орієнтований на універсалізм «Одіссеї». Зауважимо, що негативний варіант сюжету читання, на думку дослідників, активізується саме у кризові часи.

У літературоцентричному світі роману Е.-Е. Шмітта знов-таки винною в митарствах і поразці героя оголошується література в цілому й «Одіссея» зокрема. «Розумієш, батьку, коли ти оживлюєш переді мною свої улюблені книжки, усі ці романи, які закінчуються щасливо або справедливо, я розумію, що письменники – шарлатани. Вони малюють світ не таким, який він є, неначе він правильний, справедливий, чесний. Суцільний обман! Романи треба ховати від дітей, треба таврувати читання, книги роблять життя ще дурнішим, бо спочатку переконують, що воно може бути прекрасним». Показова й відповідь батька, яка може співвідноситися з авторською позицією: «Письменники малюють світ не таким, який він є, а таким, яким його могли б зробити люди» [Шмитт, 2010, 90]. У такому ж символічному річищі амбівалентно прочитується легендарна сліпота Гомера. Для батька класик – великий провидець, який бачив суть, нехтуючи позірними реаліями (“Одіссея”, синку, це перша розповідь про подорож в історії

людства. Мандри описані сліпим, Гомером, це доводить, що краще малювати уявне, ніж те, що побачено реально» [Шмитт, 2010, 34]). А для розчарованого сина «Гомер – сліпець!», тобто класик начебто не розумів світу, або ж світ змінився настільки, що не може бути описаний за традиційними культурними моделями, їх треба перевернути. «Три тисячі років тому одна людина – Улісс – мріяла повернутися додому після війни, що закинула його в далекі краї. А я мріяв покинути батьківщину, охоплену війною. Я теж мандрував і зустрічав тисячі перешкод на шляху, але я став протилежністю Улісса. Він повертався, я йду вперед. Мій шлях – туди, його – у протилежному напрямку. Він линув у дім, який любив, – я віддаляюся від хаосу, який ненавиджу. Він знав, де його дім, а я шукаю його. Для нього все було вирішено походженням, йому треба було лише рухатися й померти щасливим і повновладним. А я побудую свій дім за межами батьківщини, на чужині, далеко. Його Одіссея була сповнена ностальгії, моя – це старт, заповнений майбутнім. Він ішов до того, що вже знав. Я зустріну те, чого не знаю» [Шмитт, 2010, 92].

Отже, автор інтерпретує «Одіссею» (послуговуючись висловом Саада про заборонену бібліотеку) «на лінії провокації». Класичний твір, що втілює універсальність і гармонію світу культури, стає одним із ракурсів розгляду картини нового світу, що радикально змінився. Одночасно випробовуються й повторно традиціоналізуються авторитетні орієнтири.

Ментальна подорож героя бібліотекою світової літератури формує в його свідомості уявлення про єдине поле культури. Вектори феномену поєднують європейську античність, східну (арабську) давнину, різні етапи динаміки, визначені за принципом репрезентативності творів (XVIII століття – французька есеїстика, XIX – російська романістика тощо). Інтенцію до утворення такого поля культури підтверджує і знання героєм мов: арабської, англійської, російської, пізніше – італійської, тобто Саад налаштований на розуміння широкого кола феноменів та їх переклад, перекодування різними системами знаків. Орієнтирами інтертекстуального поля стали, зокрема, «Одіссея», «Тисяча і одна ніч», східні казки (сюжети боротьби зі злим чаклуном Саддамом Хусейном, втрати й

віднайдення нареченої, ініціації, чарівні помічники, виконання надскладних завдань тощо), мотиви «Дон Кіхота» (образ батька, негативний сюжет читання й моделювання життя за високими літературними зразками), «Гамлета» (тінь батька), принципи психологічного аналізу й символіка романів XIX століття (двійники, діалектика душі, «небо над Аустерліцем», «сльозинка дитини»), «Вавилонська бібліотека» Х.-Л. Борхеса.

Єдине поле культури охоплює не лише «Вавилон» літератури, а й міфологію. Актуалізовані такі традиційні моделі: апокаліптична (як найбільш репрезентативна для перехідного художнього мислення), Божого покарання, раю, пекла, пошуків утраченого раю й центру космосу, ініціації, мандрів душі після смерті (батько Саада), Содому, Гоморри, Вавилона.

Модальності інтерпретації такого єдиного поля культури різноманітні: від захоплення, безперечного визнання й навіть ідеалізації, співвіднесення з концептами «свободи» й «раю» до сумніву в орієнтирах, їх обігравання, травестії, перевертання. Обіграється не лише «Одіссея», а й «Гамлет» та східний прикрашений метафоричний стиль, притаманний традиційним, канонічним літературним формам.

Ментальні мандри світом літератури і шляхами культурних традицій поступаються місцем у другій частині твору сюжету втечі після апокаліптичної катастрофи (війни, розпаду Іраку, загибелі близьких). Описано блукання Саада реальними географічними шляхами (із Багдада до Каїра, через море до Італії, через французькі провінції до Англії та омріяного Лондона). Враження від конкретних локусів мають самодостатній характер, увиразнюється природна й культурна своєрідність кожного (неосяжність і мішанина арабського «Вавилона» Каїра, «новий Вавилон» емігрантських поселень Лондона, привітна Сицилія, гармонійні пейзажі французьких містечок, що збурюють бажання втілитися в кожного з мешканців і прожити його, інше, життя). Але перш за все мандри виконують важливі функції в моделюванні авторської концепції. На наш погляд, її основа – це перегляд авторитетних культурних орієнтирів і встановлення нових

параметрів зміненої картини світу, виокремлення поля спільних для людства високих змістів, обґрунтування нової концепції героя.

Як показує автор, після глобальних геополітичних потрясінь стара картина світу й поле культури втратили свою цілісність, гармонійний «синкретизм», вони поділені кордонами, розломами, до того ж ці роз'єднувальні лінії динамічно рухаються, несподівано виникають і ширяться в різних сферах. У творі описані реальні кордони й небезпечні випробування, яких зазнає нелегал Саад, перетинаючи їх. Але географічним кодом (знаками «кордон», «перехрестя», «перехід через Альпи», замкненість на «острові») позначено й культурні зміни: герой стикається з ментальними, культурними роз'єднувальними лініями, які проходять між «своїми» і «чужими», причому семантика близькості або інакшості часто змінюється (наприклад, можна опинитися «чужим» у стані таких же біженців, які розглядають Саада як конкурента, можна досягти омріяної Англії, але не вийти за межі чітко окресленого кола небажаних прибульців, бути викинутим із культурного простору Європи тощо).

Увиразнюються не об'єднавчі, а розмежувальні вектори. Очуднюються параметри східної традиційної і західної динамічної культур, що загострює проблему діалогу, взаємного культурного «перекладу». Це, наприклад, відображено у двох значеннях імені героя й у провокаційних символах: східну традиційну культуру (арабську) втілює яскраве, але прив'язане до певного місця дерево, своєрідна космічна вісь, яку відтворює кожна людина, уплетена у традицію, а західну динамічну культуру символізує рух, мандрівка, яка, проте, у цьому випадку перетворюється на поневіряння, кочування. «Мене звуть Саад, що арабською означає Надія, а англійською – Сумний. Я б хотів обмежитися арабською версією, яскравими обітницями, які це ім'я вписували на небесах, я бажав би, надихаючись честолюбними помислами, рости, тягнутися вгору й згаснути на тому місці, де народився, подібно до дерева, що розростається поруч із родичами і своєю чергою розсилає паростки, завершуючи свій нерухомий шлях у часі. Я був би радий розділити ілюзію щасливців і вірити в те, що посідаю

прекрасніше місце у світі, не пориваючись мандрувати в інші місця <…> але це блаженство було зруйноване диктатурою, хаосом, війною <…>» [Шмитт, 2010, 1].

Концепт «кордон» пов'язаний також зі зміною системи координат, а це загострює й очуднює визначення й розмежування «свого» і «чужого». Наприклад, ідеологічні міфи про «арабський світ» і «своїх», створені пропагандою часів Саддама Хусейна, породили недовіру героя до таких орієнтирів самовизначення («<…> не усвідомлюючи того до кінця, я ненавидів арабський світ»), але перехід географічного й культурного кордону повернув його до цих концептів уже на другому етапі розуміння і з урахуванням погляду на нього «інших» («Але я не міг уявити, що, як тільки здійсню вилазку в не арабський світ, тієї ж миті стану заповзятим арабом» [Шмитт, 2010, 47]).

Концепт «кордон» і пов'язана з ним опозиція «свій» / «чужий» стають вимірами «цивілізованості» й нового розуміння «варварства». («Із цього починається варварство, <…> коли людина не хоче бачити в іншому собі подібного <…>. Цивілізація зраджує себе, призначаючи когось "чужим", "поганим", "нецивілізованим"» [Шмитт, 2010, 88], – наголошує француженка Поліна, яка допомагає біженцям. «Справжня гуманність не визнає кордонів», – упевнений доктор Шелькер [Шмитт, 2010, 84]). У авторській концепції все те, що сприяє утворенню кордонів, регресивне, і під цим кутом зору варварами виглядають уже європейці, які відгороджуються від прибульців. Подібний погляд притаманний не лише Саадові, а й низці героїв-європейців (француженці Поліні, італійському прикордонникові-інтелектуалу, французькому мерові невеличкого міста, спустошеного під час війни, акторам театру та ін.).

Проблема культурних кордонів стає темою численних філософських дискусій. Вони зачіпають вектори динаміки людства (осілість, кочування, встановлення меж), уявлення про прогрес. Наприклад, привид батька міркує: «Людині не слід було переходити на осілий спосіб життя, треба було лишатися кочівником, мандрівником, тоді не було б кордонів» [Шмитт, 2010, 82]. В есеїстичному річищі рухаються сюжети думки різних героїв, які покликані сформувати нове уявлення про «ми», змінити систему координат визначення

«свого» і «чужого» (італійський прикордонник) або ж випробувати інші базові об'єднавчі концепти, які насправді можуть виявитися утопічними чи роз'єднавчими. У такому плані привид батька Саада розмірковує про французький революційний девіз і його складові – «свободу», «рівність», «братерство», увиразнюючи протиріччя. «Неправда криється у третьому понятті – "братерство". Для того, щоб створити співдружність братів, треба визначити, хто в нього ввійде. Окреслюючи коло солідарних істот, які почнуть допомагати одна одній за всіх умов, треба визначити тих, хто лишиться поза межами й не буде залучений у групу. Тобто треба накреслити кордони. Як тільки ти кажеш "братерство", входиш у протиріччя з "рівністю" <…>. Ми увесь час повертаємося до одного: до кордону. Не буває людського суспільства без обрису кордонів» [Шмитт, 2010, 82].

Використовуючи можливості саме роману, а не травелогу, який репрезентує переважно єдину домінантну позицію близького авторові оповідача, Е.-Е. Шмітт переплітає в дискусії про «кордони», «своє» і «чуже» голоси різних героїв, що робить картину стереоскопічною.

Зокрема, показано араба очима американців, чужинця очима європейців, європейців у сприйнятті східних біженців і нелегалів. Крім того, Саад уживається в роль Іншого й намагається із цієї позиції побачити себе, чи батька, чи абстрактного прибульця. У творі відображені й дискусійно очуднені негативні іміджі «чужих», утворені на основі невігластва і вторинних міфів.

Наприклад, для американських вояків батько Саада (інтелектуал-бібліотекар, знавець східної літератури, охоронець культури) – це «чужий», варвар, який говорить грубою незрозумілою мовою, «псих» і загроза, із тих «арабських засранців, які вперто говорять арабською, народжують арабську малечу й живуть на арабській території!» [Шмитт, 2010, 19]. Чиновниця з місії ООН у справах біженців перебуває під владою зручного ідеологічного міфу про щасливе визволення Іраку від диктатора й початок процвітання країни, тому для неї Саад та інші біженці – це дикуни й індивідуалісти, які не змогли скористатися історичним шансом налагодити вільне життя.

А у свідомості східних біженців домінують інші міфи – про спокутування європейцями колишньої провини перед колоніями, про карму, велике переселення народів. Так, наприклад, міркує Леопольд – виходець із Берега Слонової Кості, знов-таки звертаючись до концепту кордону («Це вони стали пересувати кордони. Тепер наша черга. <…> Ми всі до них приїдемо, і африканці, і араби, і латиноси, і азіати. Я на відміну від них не переходжу кордон зі зброєю, солдатами зі шляхетною місією змінити їм мову, закони й релігію. Ні, я їх не бажаю загарбати, не хочу нічого міняти, я лише хочу взяти собі шматочок землі і сховатися там» [Шмитт, 2010, 70-71]. На відміну від європейських кривавих завоювань колоній Леопольд висуває свою картину мирної і навіть карнавальної експансії: через свою сексуальність, любов до малечі, традицію багато народжувати прибульці населять Європу, нароблять аборигенам дітей. Моделюється міф про ментальний, культурний кордон між східними і західними людьми. На думку Леопольда, західні люди занадто жорсткі та обожнюють війну (про що свідчить історія постійних кривавих зіткнень), причиною тому є нудне благополуччя, багатство й відсутність ідеалів. Але у європейців наявний комплекс страху побачити своє справжнє, нецивілізоване, «варварське» обличчя. Начебто тому європейці створили коло інтелектуалів, які моделюють привабливий імідж західної людини. Цей привабливий міф про себе – насправді «криве дзеркало <…>. Геніальна штука: дзеркало, яке показує їх – інакшими!» [Шмитт, 2010, 70]. Парадокс полягає в тому, що африканець Леопольд, міркуючи про культурні кордони, сам для себе обирає західний орієнтир – образ французького філософа, правда, дещо специфічного – вільного мудреця-безхатченка, який живе і проповідує під паризьким мостом. Сам Леопольд обмежується філософствуванням, він так і не наважується переселитися в Європу, а свої сексуальні експансії з успіхом здійснює в колі зачарованих його енергією й напором західних туристок. Тобто культурне протистояння в романі інтерпретовано в різних модальностях: драматичній, гротескній, серйозній, сміховій.

В іміджах «свого» і «чужого» актуалізуються соціокультурний і філософський плани. Перший увиразнено в роздумах Саада про те, що

європейське суспільство налаштоване опустити біженців на найнижчий щабель або ж зробити невидимими для благополучних верств. У філософському плані Саад визначає себе – людину-«порожнечу», «ніщо» – як виклик для європейця і критерій перевірки внутрішньої екзистенційної наповненості західної людини.

Фактично триває пошук орієнтирів людяності на вищих планах, ніж національний, локальний (приналежність до певної землі), соціальний. Показова сцена, яка, на наш погляд, відтворює традицію філософських імперативів Канта й інтерпретацію цих ідей Л. Толстим. Подібно до князя Андрія Болконського з «Війни і миру», який пережив прозріння під небом Аустерліца, Саад переживає осяяння, дивлячись у небо над європейським кордоном. Обидва герої перебувають на екзистенційній межі: поранений Болконський – між життям і смертю, а Саад почуває себе майже зруйнованим поневіряннями, приниженим, між життям і смертю, налаштованим ставити філософськи питання про сутність людини, несправедливість і незбагненність світу й долі. В епізоді реалізується екзистенційний смисл одного з визначальних концептів роману Е.-Е. Шмітта – «перехрестя».

У стані прозріння Саад розуміє, що найстрашніше для людини – не смерть, а загроза стати чи відчути себе «нічим». Тому європеєць, дивлячись на Саада – людину-«порожнечу», починає відчувати непевність власного життя, випадковість долі, те, що «лезо фатуму просвистіло в міліметрі» від щасливця, а це начебто підштовхує до переосмислення твердих основ свого «я». Але всі складові картини світу опиняються не стійкими, а змінними, зустріч із «ніщо» висвітлює власну внутрішню порожнечу. «<…> Людина переконує себе, що в силу якихось глибинних стійких причин належить саме цій мові, нації, місцевості, расі, моралі, історії, ідеології, релігії. Але, хоч би як людина гримувалася, варто задуматися чи зустріти емігранта, ілюзії втрачаються й виринає пустота: людина могла й не бути собою: італійцем, християнином, кимось іще... Вона ввібрала в себе набір характеристик, що надали їй щільності, але у глибині душі знає: її призначення – тільки отримати й передати далі. Людина лише пісок, насипаний в оболонку, сама по собі вона ніщо» [Шмитт, 2010, 78].

Як підсумок у романі формується новаторський тип героя й модель спільного культурного поля тонких змістів, яке заступає зруйнований культурний досвід, традицію й має об'єднати розтрощений, дискретний, поділений на ворожі полюси світ.

В образі героя увиразнено риси, властиві саме перехідному мисленню й рецепції культурної кризи. Це перш за все екзистенційна невизначеність, рефлексія втрати цілісного «Я» після руйнування традиційних орієнтирів самоідентифікації.

Автор постійно наголошує, що герой вимушений змінювати ролі, вдавати із себе когось іншого для того, щоб просуватися далі до мети, до омріяного «раю» – Лондона. Саад прикидається войовничим радикалом, аморальним типом, готовим на все заради грошей, і подорожує разом із наркоторгівцями, він заробляє кошти танцівником у барі для старих і багатих жінок і при цьому зображає ніжність. У таборах для біженців він грає роль безумця, що втратив пам'ять. (Це відображає загальне посилення театральності твору, в якому звучать мотиви сцени, маски, невпізнавання, симуляції). Саад у авторефлексії болісно переживає таку розпорошеність, гра в іншого насправді корелює із внутрішнім конфліктом втрати ідентичності («<…> я майже не впізнаю себе, я бачу не Саада вчорашнього, не Саада сьогоднішнього, а якусь проміжну істоту, що аж ніяк не пов'язана з моїми цілями <…> я жив наче поруч із собою» [Шмитт, 2010, 42]). Герой намагається знайти рівнодійовий вектор, який би поєднав усі протиріччя, при цьому від соціального переходить до екзистенційного змісту, акцентуючи втрати (префікс «без» у низці визначень). У підсумку Саад виходить на поняття «нелегал» (яке корелює з «ніхто») і «чужий», внутрішньо він їх не сприймає й воліє окреслити для себе нові орієнтири. «Закінчивши одні мандри й починаючи нові, я пишу ці сторінки, щоби зняти із себе провину. Народившись у місці, де не треба було народжуватися, я вирішив покинути його. У пошуках статусу біженця я змінював різні личини: я був мігрантом, жебраком, правопорушником, бездомним, безправним, безробітним, і єдиний термін – це нелегал. Я не належу жодній нації, ані країні, з якої втік, ані країні, до якої прагну, а ще менше – країнам, через які

пройшов. Я нелегал. Усього лише “нелегал”. Усюди не очікуваний. Усюди чужий» [Шмитт, 2010, 2]. Змішування масок, ролей, орієнтирів самовизначення, породжене кризовим часом, накладається на природну складність людини і створює ефект «сумбуру» (за визначенням самого Саада), гри некерованого оркестру, «хаос», «симфонію дисонансів», звучання дзвону, який тріснув, «зіткнення моїх сутностей» [Шмитт, 2010, 12]. У процесі авторефлексії в цьому хаосі виокремлюються домінанти – «Ніхто», безіменний мандрівник, що погоджується називатися «Улісс», причому обидва означення корелюють між собою:

«– Як вас звати?

Улісс. А інколи я називаюся Ніхто» [Шмитт, 2010, 76].

На позитивному полюсі самовизначення увиразнюється інше прочитання орієнтира «мандрівник», яке співвідноситься із внутрішнім екзистенційним ростом особистості й відображає численні сучасні інтерпретації «Одіссеї». Такий мандрівник – «хороший», за словами привиду батька (який утілює внутрішній діалог героя із собою). На відміну від «поганого», від «емігранта», який усюди возить із собою власні проблеми, «рухається, але не змінюється», «хороший» мандрівник подорожує без обтяження, він легкий, гнучкий, схильний до самовдосконалення, він зможе скористатися зміною обставин.

Показово, що саме цим шляхом – тобто збиранням власного «я», змін, але й концентрації на найважливіших орієнтирах – іде Саад. На противагу самовизначенням «Ніщо», «Ніхто» й моделі екзистенційно розгубленої людини формується образ зібраної, сильної особистості, яка не йде за плином життя, хоче більшого (тому й покидає затишні місця, де його люблять, «мені нестерпно все, що дає мені випадок, я обрав мету, і мені не буде спокою, поки я не досягну її <…>» [Шмитт, 2010, 68]), має свою ціль, сама обирає місце нового дому, визначає завершення шляху у філософському плані – «я прийшов», визначає екзистенційний орієнтир на новому етапі власного існування – це надія, оскільки «це було моє ім’я, моя сутність» [Шмитт, 2010, 92]. Концепт «надія»

актуалізується у фіналі твору, у сильній композиційній позиції й перекриває всі попередні сумнівні («братерство») і негативні («помста») орієнтири.

Таким чином, автор на новому етапі інтерпретації повертається до моделі героїчного характеру, яка асоціюється з образом Улісса із класичного епосу. Складовою цього характеру стає екзистенційна цілісність і креативність, налаштованість на гармонізацію світу після пережитої катастрофи.

Із цими відкриттями корелює й уявлення про нове «ми» та перші обриси поля спільних змістів.

У творі колективне «ми» увиразнюється доволі часто й різноманітно. Це й духовна спільність людей, сформованих традиційними культурними орієнтирами, це колективні надії та помилки іракців до катастрофи (зокрема очікування війни як визволення від диктатури й початку нового життя). Крім того, у романі створюється колективний образ біженців, яких єднає трагічна доля й розповіді про «початок» поневірянь. «Ми» виходить на філософський рівень і охоплює людство, налаштоване на постійний поділ на «своїх» і «чужих», проведення кордонів. У цьому випадку «ми» – це агресія однієї спільноти проти іншої.

Різні герої дають свою інтерпретацію позитивного «ми», яке зумовлює індивідуальне самовизначення. Для привиду батька «ми» – це Ірак і ширше – арабська культура. Для розчарованого власною державою Саада «ми» – це сім’я, рідні люди.

Показова в цьому зв’язку спроба автора окреслити можливі координати нового «ми». Вона здійснюється в роздумах героїв, схильних до філософствування. Наприклад, прикордонник італієць мріє про часи, коли межі між спільнотами й національностями зникнуть і залишаться лише природні кордони. Межі «ми» послідовно розширюються до уявлень про загальнолюдське й навіть про об’єднання всіх живих створінь на землі. У такому ж напрямку мислить і Саад. Він мріє про нове «ми», про нову спільноту, яка б стала системотвірною категорією світу після апокаліптичної катастрофи. Фактично автор моделює вектор створення гармонійної картини світу, яка би поєднала спільні культурні змісти. «Ні, я не мрію стати космополітом, я хочу, щоби світ

став космополітичним. Я мрію про те, що “ми”, яке колись скажу, означатиме спільноту розумних людей, котрі прагнуть миру» [Шмитт, 2010, 82]. Певною мірою цей прогноз здійснюють деякі герої роману, проявляючи братерство, любов, співчуття. До цих позитивних екзистенціалів долучається й переглянутий і заново традиціоналізований багаж літературної спадщини, що формує спільне поле культури, зокрема героїчний характер, філософське наповнення категорії мандрів.

4.4. Моделі мандрівного поета й мандрівного філософа

Моделі мандрівного поета й мандрівного філософа вважаємо домінантними. Вони, по-перше, виявляються в багатьох творах і стають авторськими самоідентифікаціями. По-друге, органічно входять у синтетичні утворення, концентруючи навколо себе інші актуальні орієнтири («туриста», «фланера», «авантюриста», «вільного мандрівника-фрілансера», «нового Одіссея» тощо). По-третє, увиразнюють притаманну перехідному часу авторефлексію літератури й формування суперзавдань інтерпретації культурних змін.

У творах із такою домінантою образ центрального героя-оповідача суттєво ускладнюється, його характер набуває романної динаміки, яка цікавить автора не менше, ніж реальна подорож.

Сам процес самовизначення, пошуку художніх «ключів» інтерпретації себе і світу стає об’єктом дослідження і змальовується паралельно з описами шляху. Акцент робиться на інтерпретації.

Наприклад, В. Голованов у травелозі «Гярб, Вітер зі Сходу» формує широкий спектр визначень і самовизначень мандрівника-оповідача, який співвідноситься з біографічним автором і увиразнює різні грані культурної самоідентифікації, репрезентує сам процес пошуку себе в контексті рухливої, перехідної картини світу. Крім того, характер героя, який у романі, проходить певну динаміку, змінюється під впливом вражень і випробувань подорожі.

Таке ускладнення структури образу й увиразнення характеру пов'язане, на наш погляд, з культурним надзавданням, яке поставив перед собою автор, а саме – пошуком параметрів єдиного для східних і західних культур поля тонких змістів, налагодження діалогу.

Визначимо орієнтири, від яких автор, безсумнівно, відштовхується. Перший – це «чужий», і він пов'язаний із темою культурного діалогу. Орієнтир актуалізується на початку твору, коли оповідач увиразнює розрив культурної комунікації з Іншим, та й сам себе відчуває «дурнем-чужеземцем» в іншій країні [Голованов, 2012, 59]. Але поступово «чужий» витісняється полем загальних змістів, яке дає змогу відчути спорідненість представників різних культур, можливість стати однодумцями і «співрозмовниками». Така динаміка пов'язана із внутрішніми перетвореннями героя на ментальному, емоційному рівнях.

Інший орієнтир – «турист». Його автор однозначно заперечує, як і всю постмодерну картину світу. Вона зруйнована катастрофічними потрясіннями кінця XX століття, і «туристична» незаангажованість та комфортність виглядають застарілими ілюзіями, викривають небажання або ж острах дивитися в очі небезпеці. Така позиція неприйнятна для оповідача, який налаштований іти назустріч новим викликам, планує маршрути саме за таким відповідальним сценарієм. Це знаходить відображення в авторефлексії: «<…> поки що це тиха катастрофа, викликана всіма можливими кризами відразу. У світі більше не можна жити, сповідуючи "затишок і комфорт", тому що весь світ пов'язаний, і цей зв'язок – давно не метафора, вона втілена, відчувається, вона страшна, за комфортом від неї не сховаєшся <…>» [Голованов, 2012, 58].

Описуючи ті випробування, які проходить справжній мандрівник, а часто і смертельні небезпеки, події, що розширюють свідомість, оповідач протиставляє орієнтиру «турист» інший – екзистенційну людину й тим посилює філософський дискурс подорожі. При цьому, на відміну від пасивного туриста, якого ведуть за собою комфортні маршрути із заздалегідь змодельованими й дозованими враженнями, оповідач травелогу В. Голованова позиціонує себе як активну й екзистенційно зібрану людину, як героя й переможця. «Реальність тим і

відрізняється від туристичних “кліпів”, що залишає в мозку незгладимий відбиток. За вчорашній день я багато нового дізнався про дружбу й самого себе. І головне, що це знання було в цілому позитивним. Я виграв учорашню партію» [Голованов, 2012, 100]. Переосмислення орієнтирів Іншого, «чужого» й заперечення «туриста» мають принциповий характер, увиразнюють авторську дискусію з неприйнятними для нього картинами світу – відчуженою та релятивною.

Серед принципових самовизначень, які повторюються протягом твору, виокремлюємо «журналіст», «журналіст-фрілансер». Вони, на наш погляд, не лише містять вказівку на професію й відсилають до зав’язки подорожі (редакційне завдання), а й мають у підтексті архетип митця, вільного мандрівного поета-філософа, дервіша.

Таке розуміння авторської ідентифікації підсилює й інше самовизначення – «інтерпретатор», тобто саме той, хто, по-перше, зможе розшифрувати й перекласти на сучасну мову (у широкому розумінні) феномени іншої культури, по-друге, перевести в сучасну західну знакову систему артефакти культури давньої. Зрештою, той, хто вміє пояснювати різні мови культури (у редакції вирішили, що тільки цей журналіст зуміє описати ті чудеса й дивовижі природного космосу Азербайджану, які всі побачили на фотографіях). Тобто «інтерпретатор» – це той, хто володіє кодами і співвідносить їх. Результатом такої інтерпретації стає створення яскравого та багатогранного образу Сходу й реалізація власних потенцій митця, який спромігся досягти такої художньої мети.

Власне, саме митцю виявилося до снаги налагодити культурний діалог, тобто здійснити модерний проект перетворення світу. Тим самим у травелозі суттєво підвищується статус мандрівного творця й реалізуються ідеї життєтворення за позитивним естетичним сценарієм.

Ще більш ускладнюється й одночасно піддається постійній авторській рефлексії образ мандрівного поета в циклі травелогів Ольги Сєдакової «Три подорожі». Сам рух, враження від певних локусів, дорожніх історій, людей провокують зміну уявлень про суть і призначення митця, його долю й роль у

певні історичні періоди, типологію, зв'язок не тільки з простором, а й із часом та вічністю. Водночас, оскільки дорожні нотатки створює саме поет, підсилюється вага художнього експерименту й естетичної складової в цілому, того, що Л. Гінзбург називала «естетичною організацією матеріалу» в помежових жанрах; саме така настанова забезпечує високу художність документальних творів і доводить їх за цим показником до межі роману. Фактично авторка «Трьох подорожей» відкрито (стратегія відкритого прийому) міркує над тим, як можна описати побачене, пропонує свою поетичну символіку, вдається до ампліфікацій, випробовуючи деякі прийоми.

Отже, у подорожі поета авторефлексійний образ митця-оповідача, біографічно пов'язаний з автором, але відкритий до творення й домислювання (у цьому плані О. Сєдакова порівнює себе – тобто оповідачку – з Алісою з «Аліси у країні чудес» і відштовхується від протагоніста Вєнічки з «Москви – Пєтушків»), стає не менш важливим, ніж опис мандрів і конкретних локусів, зображення яких – поетичне, символічне, суб'єктивне, тобто інтерпретація домінує над документальністю.

Ще одна ознака мандрів поета – відверта орієнтація саме на літературний досвід художніх подорожей, тобто авторефлексія літератури, поєднання інтенцій травелогу й метапрози. Серед текстів, які вплинули на пошук авторкою форми твору і з якими формується діалог, названо передовсім «Москву – Пєтушкі» Вен. Єрофеєва, а у глибинах традиції – «Сентиментальну подорож Францією та Італією» Лоренса Стерна.

Соціальний пафос власного твору асоціюється зі славнозвісною «Подорожжю з Петербурга до Москви» О. Радищева. В одному з фрагментів авторка навіть атестує мандри як «дорожню мою політекономію». У діалозі з твором Радищева вона подає власний варіант образу влади, цього фатального чудовиська, розгортаючи роздуми про «пружини» маніпулювання людьми, спокуси, про «порожній центр» культури «застою», про безбожність і цензуру, про приреченість поетів і стратегії спротиву. Мандри до провінційного Брянська в першій подорожі наслідують критичний пафос Радищева. Але при цьому авторка

відкидає поверхову зловтіху іншого орієнтира – записок маркіза Астольфа де Кюстіна. Оповідачка відчуває себе не зовнішнім спостерігачем, не «іноземцем» у країні дикунів, а частиною загального трагічного дійства, митцем, який має знайти в ньому свою гідну роль.

Орієнтація на паломницьку літературу заявлена ще в посвяті, але суттєво модифікована, тому що маршрути поетеси не лежать до знакових місць. Сакральність чи інфернальність локусів оповідачка визначає самостійно й суб'єктивно, із претензією на всеосяжне художнє узагальнення.

Безсумнівним орієнтиром слугує й «Божественна комедія» Данте: на різні акценти й інтерпретації її образів, сюжетів і мотивів натрапляємо в усіх трьох подорожах. Це й кружляння колами провінційного культурного пекла часів «застою» в першій подорожі. Це й зображення кіл фатального хронотопу та перетинання кордонів світів у другій. Зрештою, це міркування над тим, що є людина і творець, у третій подорожі, спровоковані діалогами героя й Вергілія у класичному творі.

Показовий і сам факт присвячення власного твору попередникам – письменникам-мандрівникам, у коло яких авторка входить зі своїм художнім експериментом, увиразнюючи послідовність, мости між художніми епохами. Судячи зі сказаного, мета авторки – додати щось суттєве до традицій літератури мандрів і одночасно оцінити типи подорожей, запропонувати своє образне визначення митцям, яких спонукали до дорожніх випробувань різні цілі: філософські, релігійні, соціальні. «Відомому мандрівникові в Пєтушкі, сентиментальному мандрівникові по півдню Франції, нещасному мандрівникові в Москву і благочестивому – із Парижа в Єрусалим і усім великим людям цього жанру присвячую свій смиренний нарис» [Седакова, 2013, 1].

Додамо, що інтертекстуальне поле, яке формується навколо символу шляху, надзвичайно широке, тобто межі діалогу і присвячення суттєво розсуваються. Зокрема, авторка звертається до мандрів Карамзіна, до «Зимових заміток про літні враження» Достоєвського, до роману «великої дороги» – «Мертвих душ» Гоголя,

до образів мандрівників у ліриці Тютчева, петербурзького й римського текстів у творчості поетів тощо.

Ознакою подорожі поета стає не лише творчий діалог, розширення інтертекстуального поля, а й свідома естетизація мандрів. У самому житті, у реальності, у документальних моментах подорожі письменниця вбачає сюжети, організовані за естетичним принципом, неначе буття виступає в ролі митця, режисера. Наприклад, саме в такому річищі в першій подорожі інтерпретовано той факт, що поїздка у провінцію починається в день народження Гоголя, першого квітня. Сама доля наче кепкує з мандрівниці-поетеси або ж дає художній ключ до інтерпретації локусів, зустрічних, власного образу. «Бувають дивні зближення. Колись А. М. П'ятигорський у лекції про Гаутаму зауважив, що дивна стрункість подій ще не говорить про те, що їх не було. Життя, буває, не менш думає про композицію, ніж механізм легенди. <…> Відвідати гоголівський ландшафт, проїхати на гоголівському транспорті серед гоголівської архітектури і, найстрашніше, у ролі тих персонажів, що помилково вважаються за іншого <…>» [Седакова, 2013, 3]. Саме в такому плані описано провінцію, її «мертві душі» – несправжні самозванці-поети, нещасні, замучені ідеологічним вихованням піонери, всевладні місцеві чиновники. І найдраматичніше – порушується питання про справжність чи самозванство самої поетеси – столичної гості і своєрідного «ревізора»; від неї багато чекають, але вона наражається на небезпеку пройти крок від великого до смішного й виступити в ролі недалекого і хвалькуватого Хлестакова. Тобто дорожні враження переходять у критичну авторефлексію, з'являються ліричні відступи (як у «Мертвих душах»), додаються есеїстичні роздуми про місію поета, вони доповнюються спогадами про інших митців і перетворюються на «мемуари».

Саме авторефлексія, випробування різних ролей і масок поета, роздуми над місією митця в різні епохи й особливо на культурних переломах стають домінантними циклотвірними чинниками, що поєднують три подорожі. Сама авторка виокремлює у спільній передмові (яка теж слугує показником циклу) такі об'єднавчі риси трьох подорожей: відтворення трьох епох («застою», переламних

1990-х, креативних 2000-х), наявність автобіографічного автора, документальна основа, хронікальний характер, певний фантазійний елемент – поєднання мандрів і сну («Сон і подорож – схожі царини буття» [Седакова, 2013, 1]).

Додамо й інші циклотвірні риси. Серед них – постійна соціальна й культурна рефлексія, порівняння, імагологічний аспект. Вони втілилися в образи «ми» і «вони». Концепти мають принаймні два поля значень. Перший план – соціальний, ідеологічний і навіть геополітичний. У його межах «ми» інтерпретується як радянська система, тоталітарний вплив, імідж, який авторка відверто критикує і сприймає як своєрідне «тавро». А «вони» – це вільний світ. У цьому плані перша подорож – у «потойбічне мовчання провінцій» – це заглиблення в безперспективне поле «застою». Друга – мандрівка в Тарту, колишню «нашу» Європу, що відділилася від «нас», – формує відсторонений погляд на те «своє», яке має віджити. А третя подорож – в Італію – описує «блаженну свободу від нас».

Друге семантичне поле концепту «ми» поєднує уявлення оповідачки про митців, означує співдружність, існування особливої спільноти творчих людей незалежно від часу і простору. Таке розуміння «ми» поєднує всі три подорожі, охоплює провінційних музикантів, поетів андеграунду (перші мандри), філологів тартуської школи зі спільним кодексом дружби, шляхетної поведінки (друга подорож), усіх митців, їх вільні душі незалежно від часу і простору (третя подорож). Контекст знака фактично охоплює надбання різних епох, про що свідчить інтертекстуальне поле твору й вибір моделі оповідача – мандрівного поета.

Усі три подорожі єднає підвищена міфологізація. У кожному творі опис реальних мандрів спирається на певне міфологічне підґрунтя.

Так, у першому тексті домінантними моделями стають спуск поета Орфея в царство мертвих, шлях у пекло, митарства душі. У другій подорожі спостерігаємо синтез і трансформацію традиційних структур ініціації, шляху до вчителя, перетинання кордонів світів, митарств душі. У третій – щасливого польоту вічної

душі, воскресіння, переходу меж між різними втіленнями – людини, поета, божества, примари.

Спільне для всіх трьох текстів – змалювання вертикального міфологічного шляху до вищих світів, що втілюється відповідно – у прозрінні своєї місії (перший текст), релігійному осяянні (другий), поетичній медитації та прориву до горішнього світу (третій).

Зрештою, циклотвірним моментом стає наявність постійних, повторюваних образів і мотивів (саме на ці особливості звертали увагу дослідники ліричних циклів [Семенова, 2001], [Фоменко, 1984], [Ляпина, 1999]). У цю систему входять мотиви слова і мовчання, життя і смерті, вічності, сну, перетину кордонів між світами. Домінантними символами стають рай, пекло, вода (потоп, сірий дощ провінції, море), лабіринт (зокрема плутанина комунальних коридорів, що втілюють жах радянського побуту й символізують його культуру в цілому, а також лабіринти й манівці думки, уяви). Важливими складовими системи стають знаки інших мистецтв (образи з картин Дюрера й Босха, музика Баха). Використовуються і традиційні для перехідного художнього мислення символи, зокрема потяг, корабель, станція, антидім.

В усіх трьох подорожах мандри виявляються шляхом до себе і сприяють творчому самовизначенню. Показово, що цей процес пошуків творчої ідентичності дуже динамічний, болісний, ризикований, що тісно пов’язано з авантюрним елементом мандрів. При цьому виробляється спільний алгоритм зображення такого шляху: через випробування реальною дорогою її пригодами чи драматичними подіями до глибинної рефлексії, внутрішнього сходження і прозріння.

На наш погляд, від подорожі до подорожі цей процес позитивних внутрішніх змін наростає, формуючи духовний вертикальний шлях. Подорож у провінцію стає найнижчою точкою негативної напруги й початком такого сходження. Друга – закріплює перетворення й додає їм сакральних конотацій. А третя – увиразнює авторське розуміння гармонії, поетичного єднання з вічністю. Зауважимо, що подібні метаморфози доволі показові, адже образ «перетвореного»

дослідники (А. Тойнбі, М. Хрєнов) вважають типовим саме для перехідного мислення.

Спробуємо це довести на конкретних прикладах, фіксуючи увагу на авторській типології митців, окремих аспектах висвітлення проблеми взаємин поета зі світом і соціумом, на зміні авторських масок, випробуванні орієнтирів творчої ідентифікації.

Перша подорож у провінцію наповнена описами знакових локусів, що увиразнюють не лише жах радянського побуту, а й кризу культури часів тоталітаризму. Фактично провінція стає певним ракурсом – збільшувальним склом, через яке розглядаються деформації соціуму й культури. Водночас саме у провінції, як показує авторка, на бунтівній периферії зосереджується потенціал перетворень, пасіонарна енергія спротиву. У цьому плані центр (Москва) і периферія (Брянськ) міняються місцями, і таке перевертання відбиває перехідне художнє мислення.

Письменниця послідовно гротескно описує ідеологічно забарвлені локуси міста. Вони лякають оповідачку, породжують думки про смерть культури, приреченість, інфернальний характер влади (сам диявол утілюється в чиновницю товариша Іжухіну), настання апокаліпсису (у такому річищі навіть, не без гумору, звичайна сантехнічна пригода інтерпретується як усесвітній потоп, репрезентантом якого стає також вічний дощ та провінційна дорожня грязюка). Серед таких локусів – палаци піонерів, агітаційні скульптури, зали зборів, заводи, кабінети чиновників, що організують і перевіряють виступи поетеси, жебрацькі кімнати інтелігенції, темні коридори помешкань. Характеру ідеологічно забарвлених локусів відповідають і певні типи так званих митців – це пристосованці, графомани (товариш Потапов, вічна піонерка-бабуся, які читають одні й ті ж вірші про Леніна й партію на всіх зборах та вечорах). Для таких гротескних фігур провінція стала інкубатором й одночасно відстійником «талантів». Вони набувають гротескних рис ляльок у театрі Карабаса Барабаса, «дрібних бісів», персонажів Дому Грибоєдова з «Майстра і Маргарити». Фактично крізь призму справжньої поезії всі вони – це гоголівські «мертві душі»

або ж самозванці. Саме дорога очуднює ці типові образи, укорінені в радянську повсякденність. Дорога вбирає смисли сну, смерті, медитації, мрії, відсилає до традицій зображення шляху в літературі XIX століття, акцентує увагу на тузі й переходах між світами, повертає до екзистенційного питання про власну сутність, орієнтири творчої ідентичності.

Початковою точкою цього процесу екзистенційних пошуків стає власний гротескний образ (відповідно до стилістики зображення провінції). Оповідачка, вирвана дорогою зі звичного московського життя, зі світу поетичного андеграунду, сприймає себе відсторонено. Створюється критичний образ московської гості. Увиразнюється найбільш дискусійне й амбівалентне коло орієнтирів і модель самоідентифікації – самозванка. Оповідачка, мандруючи в день народження Гоголя шляхами російської провінції, відчуває себе одночасно Хлестаковим, Чичиковим і карнавальним утіленням самого геніального класика, схильного до розіграшів і містики. Логіку перших двох самоідентифікацій можна вловити в тому, що герої «Ревізора» й «Мертвих душ» були, по-перше, своєрідними вигадниками, творцями текстів (як і поетеса), а по-друге, вони видавали себе не за тих, ким були насправді, а навколишні з ентузіазмом сприймали їх історії, а може, і чекали чогось подібного, компенсували ними свої мрії (про владу, творчість, столицю, багатство, популярність тощо). Оповідачка бачить, що від неї, столичної поетеси, у провінції чекають одкровення, на яке вона поки що не здатна, отже, відчуває себе самозванкою.

Наголосимо, що літературознавці (А. Панченко) і культурологи (М. Хрєнов) вважають самозванство виявом перехідного мислення й одночасно типово російським феноменом. Власне, оповідачка відчуває себе карнавальним королем.

Вибір у ролі орієнтира містичного письменника Гоголя типовий (до нього в самовизначеннях і образах зверталися М. Булгаков у «Майстрі і Маргариті», Н. Садур у «Панночці», від нього відштовхувався А. Королев у «Голові Гоголя»). Але у травелозі О. Сєдакової орієнтир карнавалізується й зазнає травестії, що лише сприяє визнанню й оновленню. Тінь Гоголя підштовхує оповідачку до поїздки, допомагає збирати необхідні документи, проходити кола чиновницького

світу. Отже, карнавальний Гоголь має свої плани на поетесу, задає ігрову манеру оповіді, моделює думку про незбагненність і містичний характер досвіду мандрів. «Таємничий покійний старий, схильний, як відомо, до потойбічних сюжетів і маскування, підморгував з-за монументів і канцелярських столів. Його ніс був довгим, тонким і рухливим, кінчик мав властивість повертатися ліворуч, праворуч, вгору і вниз, таке принаймні згадують сучасники. Точнісінько так розпоряджався своїм носом їжак <…>, якого тримали мої хазяї. Їжака звали Колею – скорочене від "колючий". Їжак був одним з гоголів» [Седакова, 2013, 3].

З карнавальною стихією контрастує соціокультурний реалістичний вимір образу митця. О. Сєдакова створює образну модель «творчого інтелігента», що сформувався й реалізується в часи тоталітарного тиску держави. Основними стають притаманні постмодернізму мотиви насилля і травми. Акцентовано перш за все деформації особистості й узагалі традиційних уявлень про митця. «Творчий інтелігент» інтерпретується як жертва, перелякана людина, що заради виживання повсякчас зрікається традиційних цінностей. У текстах і поведінці проступає «<…> жах покалічених слів, сплюндрованої краси й безнадійно відкинутих у книгу "Застарілі поняття" честі, відвертості, достоїнства» [Седакова, 2013, 3].

Особливості деформацій і параметри моделі пересічного «творчого інтелігента» уточнюються у внутрішніх діалогах з іншими творцями, зокрема із класиками радянської епохи. У ролі такого співрозмовника виступає Борис Пастернак, який проголосив: «Ні, не ви, це я пролетарій!» Опонуючи класикові, оповідачка розбиває ілюзії соціальної утопії, фактично звинувачує його в наївності. До діалогу залучається й Ганна Ахматова як трагічна фігура, що піднялася до усвідомлення суті соціальної та культурної катастрофи. «Ні, Борисе Леонідовичу, хіба ви не знаєте дефініцію пролетарія! Йому немає чого втрачати, окрім своїх кайданів, а здобуде він весь світ. Нам – нічого набувати <…>. А втрачати багато чого. Ми щасливо не пам'ятаємо про своє багатство ("Думали, ми жебраки, Нема в нас нічого... А як почали втрачати..." – Ганна Ахматова)» [Седакова, 2013, 4]. До таких втрат додається свобода, можливість друкуватися,

культурний контекст і навіть загроза життю поета в тоталітарній державі, отже, деформації особистості ідеалу письменниця розглядає як доконаний факт.

Цю ж позицію очуднює внутрішній діалог уже не з радянським, а з усесвітнім класиком – із Бахом як утіленням ідеалу митця. Цей діалог розпочинається в першій подорожі і продовжується у другій, у ній музика Баха звучить на похоронах Ю. Лотмана, заміняючи церковний обряд, а це породжує низку питань про статус мистецтва, його можливості та стосунки із сакральною сферою. Поетеса воліла б, подібно до Баха, спокійно розмовляти із совістю у своїх творчих медитаціях, але вимушена розмірковувати про небезпеку, страх прочитати під час виступу щось не те, вмикати механізми внутрішньої цензури. Тобто не підніматися до вершин, а пристосовуватися до потворних умов існування. У такому ж річищі ведеться діалог із Дюрером, особливо з його образами апокаліпсиса та художніми втіленнями глобальних понять.

Саме в межах такого культурного поля авторка шукає орієнтири самовизначення поетеси й розглядає проекти можливої долі «творчого інтелігента» (до цієї моделі оповідачка критично зараховує й себе, про що свідчить займенник «ми» в багатьох її роздумах). Орієнтири самовизначення такі. Це «флейта Гамлета», тобто митець як маніпулятор. Це рицарство («До речі, титульна гравюра, що відкриває видання Аліси, – це пародія на відомий твір “Рицар Диявол і Смерть” – того ж Дюрера. Цього, здається, не помітили дослідники… Впавши в дитинство, я розподіляю: “Рицар тут – я, Смерть – товариш Іжухіна, а Диявол?”» [Седакова, 2013, 9]. Це жертва. Зрештою, це святий (про функцію письменника як «світського святого» писав А. Панченко), саме про появу такої фігури молиться поетеса-оповідачка, критично оцінюючи свої сили.

Власне, усі три подорожі оприявнюють пошук орієнтирів самоідентифікації. А в межах першої пропонується ще одна модель, найближча оповідачці. Це поет андеграунду, творець, приречений на замовчування, відкинутий на маргінес, невизнаний і трагічний. Проводиться самоідентифікація через Іншого, близького. Створюється психологічний портрет побратима – поета андеграунду Льоні Губанова та покійного підпільного поета «П». Підкреслюється єдність

субкультурної спільноти («ми»), і одночасно вона очуднюється завдяки використанню класичних гротескно-фантастичних образів. Зокрема, проявленість у творчості й соціальна маргінальність, наче неіснування для суспільства, характеризуються образом помилки, містифікації: «Сидимо ми з ним, бувало, у мене на кухні, дві істоти на кшталт поручика Кіже навпаки» [Седакова, 2013, 11].

Авторка дає узагальнену літературну характеристику «культурної», «тихої», «тупикової» лірики, що асоціюється з пізнім Пастернаком і Бродським. Проводить паралелі з поетами, які описували справжнє страждання, із безумством Хлєбнікова (він стає одним з орієнтирів самоідентифікації оповідачки) і всесвітньою тугою Баратинського. У підтексті формується думка про трагічні повторення російської історії, про вічну приреченість митця.

Поетичним ключем до розуміння не тільки субкультури, а й світогляду покоління 1970-х стають вірші Віктора Кривуліна з їх мотивами самотності, смертельної туги, зашморгу побуту. Поетичні рядки оповідачка повторює й аналізує під час своїх дорожніх пригод – виступів перед публікою, заглиблення в безпросвітність провінції.

Психологічний портрет митця андеграунду охоплює такі риси: тяжіння до високого, відстороненість від матеріальних і кар'єрних розрахунків (усі живуть перекладами, не публікуються), самовизначення через опір, надія на справедливість історії. Категорії історії, справедливості і творчості стають опорними точками авторської картини світу. Деформації їх змісту сигналізують про те, що гармонія, плинний хід речей порушуються. Змальовано образ перевернутого світу (як у мистецтві бароко) і, відповідно, переверзійного типу митця. Поет «невизнаний» – це його місце в соціумі й культурі Його надрукують, як Мандельштама, через тридцять років після смерті. «Важливим стає козир історії. Думка про історичну стихію зазвичай породжувала меланхолію. Venitas vanitatum. Усе, що вважалося величним, неперевершеним, сильним, божественним – зараз, порох і попіл, глина... У нас цей вектор перевернувся, історія посіла місце Бога, який "правду бачить, та не скоро скаже"» [Седакова, 2013, 11-12].

У повторюваних однотипних подіях провінційних мандрів, під час яких поетеса виступає перед публікою із творами, що пройшли власну внутрішню цензуру й розраховані на вузьке коло цінителів, наче підтверджується приналежність героїні саме до такої моделі поетів андеграунду. Але кількість «дублів» несподівано переростає в якість внутрішніх змін і сприяє переоцінці ідентичності. Роль столичної гості, яка щось знає, але мовчить, починає видаватися поверховою. Порушується питання про можливість діалогу з народом, який жадає культури, справжньої поезії, про наявність у поетеси текстів, подібних до віршів Єсеніна, тобто універсальних, близьких усім. Невідповідність сподіванням слухачів, вузькість власних елітарних уподобань вона сприймає як поразку. Центр (витончене і стражденне его митця) і периферія (провінційна публіка) власної картини світу перевертаються. Відбувається осяяння. Реалізується перехід від старої моделі ідентифікації (поета андеграунду, культурної підпільної еліти) до нової, більш високої і універсальної – просвітленого, який має свою місію перед народом. Поезія сакралізується як духовна батьківщина. «Як же потрібне їм мистецтво, як усім воно тут необхідне. Воно – не тільки єдине місце для молитов, воно patria prediletta, інша, обрана батьківщина. <…> І ці слухачі <…> їм теж потрібна батьківщина, де все добре...» [Седакова, 2013, 19].

Тобто географічні й культурні території центру і провінції замінює сакральний локус patria prediletta, а можливість сумісного формування такого поля культури, спільного для поета й народу, підтверджує творчість Єсеніна і Блока.

У авторській іронічній манері пафос цієї високої ідеї травестується, але тим лише додатково підтверджується. Це відбувається показово в дорожній пригоді. Шофер зголошується підвезти поетесу (фарби згущуються – уночі, саму на дорозі) лише за умови виконання надскладного завдання – читати вірші три години поспіль. А в разі провалу настане покарання. Фактично життя, в інтерпретації Сєдакової, знову реалізує літературні й казкові сценарії: змагання, дорожньої небезпеки, мотиви випробовування мудрості, нездійснимих завдань.

Але оповідачка проходить випробування, і результатом стають травестійні, ліричні коментарі водія, просвітленого поезією, тобто перетвореного діалогом зі справжнім мистецтвом. Оповідачка набуває досвіду формування частини спільної з «народом» духовної території patria prediletta.

Нова модель самоідентифікації, яку створює героїня, убирає риси традиційного подвижника, просвітленого, посвяченого (виявляється зв'язок із протагоністом есе Венедикта Єрофеєва «Василь Розанов очима ексцентрика», який порівнював себе із хрестоносцем, Святим Себастіаном). Важливими моментами, які прояснюють авторську концепцію, стають, по-перше, повтори ситуації просвітлення і її переживання, по-друге, змалювання інших посвячених, тобто доведення думки про типовість моделі. Наприклад, таке просвітлення героїня знову переживає на концерті, який влаштовує провінційний квартет простим слухачам. «Це звучання поставило мене на місце», – зауважує оповідачка. Відбувається осягнення своєї залученості в коло подвижників, кристалізація духовної задачі, що постала перед справжньою інтелігенцією в 1970–1980-ті роки. Зрештою, авторка вписує ці нові відчуття в загальнокультурний контекст, апелюючи до літературної та музикальної класики. «Здається, що інтелігенція через 120 років робить ту справу, про яку писав Достоєвський: "...є лише один цемент, один зв'язок, один ґрунт, на якому всі зійдемося і примиримося, – це спільне духовне примирення, і початок йому лежить в освіті".

Ці музиканти з'являлися зі своїм квартетом перед міськими студентами й доярками совгоспів і старалися заради них так, як це рідко буває на концертах у столиці, саме вони зберігають той майже релігійний пафос культури, який уже був у нас у 60-ті роки. Здається, це стає провінціальним, у Москві вже дожили до іронії з цього приводу. Але я впевнена, що в посланнях Моцарта чи Шостаковича міститься дещо найважливіше, дещо таке, що рятує чи відкриває вид на порятунок...» [Седакова, 2013, 17]. Героїня підхоплює цю естафету культурного просвітництва і знайомить слухачів за посередництва Рільке з біблійними сюжетами, про які люди в атеїстичній країни не знали.

Остаточно культуртрегерська місія й орієнтир просвітленого кристалізуються в листі, написаному вже з Москви до провінціальних однодумців, він же містить духовний і філософський результат подорожі – «вирощувати і плекати свій виноградник, у нашому випадку, імовірно, виноградник цілющої краси <…>» [Седакова, 2013, 18], і це слід робити за будь-яких умов, оскільки завжди, навіть при Катулі, соціального безладу й несправедливості вистачало.

Основу другої подорожі теж становить зображення шляху до себе, до прозріння, набування екзистенційного досвіду. Подорож міфологізується, як і в інших двох частинах. Центральним стає мотив шляху до вчителя, митарств душі та перетинання кордонів різних світів.

У другій подорожі акцент зроблено не на локусах (як у першій), а саме на дорозі та її переживанні. У творі описано декілька доріг: у Тарту на похорон учителя Ю. Лотмана, назад у Росію, мандри на поїздах та електричках навкруги прикордонної станції, плутанина, невдалі повернення і кружляння, паломництво в монастир.

Подвоєння й повторення доріг створюють ефект кружляння, моделюють те, що авторка називає «хронотопом митарств», це повторення випробувань у колі безпросвітності. Показово, що, характеризуючи своє відчуття такого безблагодатного шляху, оповідачка звертається до культового тексту свого друга і яскравої фігури андеграунду Венедикта Єрофеєва «Москва – Пєтушкі», в якому теж зображено фатальне кружляння по колу чи то живої людини, чи то (на думку В. Куріцина) душі, що проходить митарства. «Але хронотоп, у який ми <…> потрапили, називався: “Покинь надію!” <…> на природний, здавалося б, послідовний хід подій. Наприклад, на те, що наближуючись до монастирських воріт, ти в них увійдеш. “Усе має відбуватися повільно й неправильно, аби не загордувала людина”. Іноді Венічка буває особливо правий» [Седакова, 2013, 28]. Хронотоп подорожі до вчителя й повернення, як наголошує оповідачка, має фатальну структуру. Але в певний момент митарства закінчуються, дорога наче випрямляється, героїня це помічає, почувши рівний стукіт коліс потяга і звуки

годинника, так, ніби час теж прокинувся, повернувся до нормального руху. У символічному контексті твору це означає завершення митарств, успішне проходження випробувань, відновлення світового порядку, тобто відродження. Реалізується притаманний російській літературі великодній архетип [Есаулов, 2004].

У другій подорожі всі маршрути пов'язані з доланням різного плану кордонів. Це територіальні межі на локальному рівні та між країнами, культурні («ми», «вони»). Означуються й перетинаються кордони між світами. В екзистенційному плані – це кордони між життям і смертю, саме це відчуття митарств душі охоплює героїню біля труни вчителя й розширюється завдяки музиці Баха. Реалізується й історіософський вимір проблеми, зокрема екзистенційної суті певних культур. Оповідачка звертається до відомих слів Рільке про те, що Росія межує з Богом. Переосмисленню й випробуванню цієї думки присвячено, за словами оповідачки, другу подорож. Переосмислення відбувається у критичному, сатиричному річищі, але й у позитивному плані також, коли описуються відвідини монастиря. Фактично увиразнено інфернальне (поведінка російських прикордонників, озлоблених людей, наділених хоч маленькою владою, зрадників інтелігентського кодексу честі тощо) і сакральне, до якого належить не лише віра, а й набір цінностей (дружби, творчості, співчуття). Це втілено і в контрастних мотивах світла і темряви.

Друга подорож побудована на принципі подвоєння, ампліфікації. Відповідно до нього повторюються моменти просвітлення й підсилюють один одного, розширюючи поле інтерпретації явища і сприяючи поглибленню характеру героїні. Зокрема, такий стан вона переживає в екзистенційній тузі біля труни вчителя. Міркуючи про Ю. Лотмана, героїня фактично виходить до широких узагальнень щодо субкультури інтелігенції, критеріїв її ідентифікації. Показово, що йдеться не про наукові досягнення Лотмана та його учнів. Авторка зосереджується на аксіологічних параметрах, на шкалі цінностей. На її вершині опиняються дружба, шляхетність, гідність, просвітницька місія, їх поєднання, на думку оповідачки, створюють новий аристократизм субкультури («на старому

доброму структуралістському жаргоні наша гуманітарна еліта в радянському суспільстві виконувала культурну функцію дворянства – як розумів цю функцію Пушкін: “Чому вчиться дворянство? Незалежності, хоробрості, шляхетності (честі взагалі). Чи не є ці якості природними? Так, але образ життя може їх розвинути чи задушити. Чи потрібні вони народу так само, як, наприклад, любов до праці? Потрібні, бо вони sauvegarde працелюбного класу, якому ніколи розвивати ці якості”» [Седакова, 2013, 22]).

Фактично авторка ідеалізує тартуську школу і створює високу модель самоідентифікації митця. У цій моделі виникає ще один смисловий акцент – лікування, зцілення хворого світу. Такий варіант самоідентифікації становить собою підтип загальної моделі, сформованої в перших мандрах, – це просвітлений, який служить високому всупереч ворожому соціальному й культурному контексту.

У другій подорожі суттєво посилено сакральні мотиви. Другий, і кульмінаційний, момент просвітлення настає саме під час відвідин печер монастиря. Переживання й думи закріплюються асоціаціями з іншими високими враженнями, що були здобуті в різні часи і в інших сакральних локусах. Так формується цілісна картина світу. «Печери, здається мені, нагадують про те, що небо і земля, про які говориться в першому вірші Буття, становлять собою зовсім не те, до чого ми звикли <…>. Я подумала про це під єрусалимськими небесами, через п’ять років після того, як ми бродили в печерних підземеллях. Але в думки немає “раніше” чи “пізніше”, вона охоплює всі місця, де був, і всі часи» [Седакова, 2015, 29]. Частиною такої картини світу стає й самовизначення, побудоване тепер уже не на субкультурних, а на загальнолюдських орієнтирах – любові й вірі. Саме вони не піддаються постмодерній іронії, відкривають шлях до світлого і всеохопного розуміння світу й себе. Героїня застигає в печерах перед іконою Спаса, на образі намальована книга, відкрита на вірші: «Заповідь нову даю вам, любіть один одного. За цим впізнають...»

«Ми подивилися один на одного. Цього не перетлумачити. Яке щастя. Здається, що нашому лукавству нема краю, нічого від нього не можна зберегти та

огородити: але тільки до Твоїх слів, Господи, воно не дотягнеться. “За цим впізнають”. Як гарно. Оце і є кордон без сторожів, і янгол із вогняним мечем більше не потрібен <…>. Перший дар і останній суд. Початок і кінець» [Седакова, 2013, 29].

Саме така настанова формує ще дві конкретніші моделі самоідентифікації – юродива, що творить чудеса своєю вірою, і молитвениця, яка просить за грішних, тих, хто отримує насолоду від влади, тобто нещасних і заблудлих.

Третя подорож відрізняється від попередніх модальністю, це щасливе перебування вже просвітленої душі не просто у прекрасній країні (Італії), а на тій уявній землі культури, «справжній батьківщині», про яку оповідачка мріяла. Звучать мотиви карнавалу, чаклування. Символи стають підвищено естетизованими, наприклад, дорожнє дзеркало XIX століття, знайдене в антикварній крамниці. Воно зберігає образи мандрівних красунь і долучає до них ще й образ щасливої поетеси-оповідачки. Невеличкі й безтурботні мандри на острови лише слугують тлом для мандрів іншого типу, духовних пошуків і самовизначення. Ключем до інтерпретації та нового розуміння себе стають слова античного митця Архілоха «Наші душі носяться над хвилями». Їх повторює старенька поетеса, а потім вони неодноразово спливають у думках оповідачки, моделюючи культурні мости між часами. Додатковим ключем стають слова про те, що «ми – улюбленці богів» і маємо про це пам’ятати навіть у важкі часи. Ці ключі допомагають укладанню цілісної й гармонічної картини світу (мотиви зрощення, поєднання країв пазла, створення малюнку з окремих часток).

Специфіка третьої подорожі ще й у тому, що процеси подорожі, самовизначення і творчості поєднуються. Поетичні образи народжуються в діалозі з морем, яке наче відповідає гулом і сяянням води, у діалозі з душами інших митців, що пливуть на хвилях. «Це на його хвилях носяться наші душі. Моя це точно.

Усе інше ми просто терпимо, – сказала я своїй душі, йдучи по берегу, – а ось, чи не так, це нарешті ми самі? Ми – це безкінечна гра і хвилювання води і світла, цієї благосної сині. Моря й серця їх» [Седакова, 2013, 36].

Море дає звукові підказки, неначе пише вірші, формує ритм, своїм гуркотом моделює асоціації із класичними рядками, у фіналі це буде проспіваний морем рядок «Божественної комедії». «Хвилі говорять М и Р, М и Р. Правильно, МОРЕ, МАРЕ. Але між ними якийсь свистячий <…>.

Змилуйся!

<…> “Miserere di me”, gridai a lui, “qual che tu sii, ombra od omo certo!”

“Змилуйся наді мною”, – крикнув я йому. “Хоч би хто ти був: чи то тінь, чи то жива людина!” – це наляканий Данте в першій пісні MISERERE! Комедії.

“Non omo, omo gia’ fui”.

“Не людина, людиною я вже був”, – відповідає Вергілій» [Седакова, 2013, 38].

Показово, що оповідачка переводить інтерпретацію цього фрагмента у план самовизначення і знімає трагічні конотації. При цьому доволі провокаційно розрізняються іпостасі простої людини і поета, фактично формуються різні критерії виокремлення та оцінки цих ролей. Тим самим увиразнюється домінантний метадискурс твору. «Чи була я людиною? Декілька разів, і завжди невдало <…>. А я? – коли нам доводиться зустрітися, скажи мені, душа моя, хто я? І хто ти? Ти не станеш відповідати, та інколи я здогадуюсь. Ти перший рух диригента, який підіймає разом усі ці хвилі й відблиски – і починається звук і свист і шелест, ти запрошення починати, ти поводир хороводу, khoregos, khoregostes zoe, “той, хто подає життя”, ти те, що раптом подає знак – і світ підіймається, знову весь, як танок. І нічого іншого. І дисциплін, як сказано на початку, зовсім не існує» [Седакова, 2013, 38-39].

Фактично авторефлексія, пошук самовизначення переростають у творення художніх образів і рефлексію цього процесу. Реальні мандри модифікуються в поетичне й духовне сходження, у політ вічної душі над вічно породжувальною стихією моря, причому в танку, яким керує Творець, схильний до естетично забарвлених сюжетів (у цьому плані – зображення творчості самого життя, мотиву тіні класиків – перша і третя подорож змикаються й утворюють смислове

й композиційне кільце). Усі ці зрушення характеризують подорож поета як окремий підтип літератури мандрів.

Отже, в усіх літературних травелогах автори орієнтуються на модель героя-митця, але саме зараз активізується підтип подорожі, в якому поглиблюється художня авторефлексія, і образ мандрівного поета стає не менш важливим, ніж зображення шляху. Подібні твори мають систему визначальних рис. Серед них такі.

Художня інтерпретація домінує над документальним матеріалом.

Твори підкреслено естетично організовані, до того ж більшість прийомів піддаються авторській рефлексії, їх можливості випробовуються.

У творах формується широке інтертекстуальне поле, моделюються зв'язки з літературними зразками й культурними традиціями метажанру.

Образ центрального героя суттєво поглиблюється порівняно із традиційним травелогом, наближається до романного рівня художнього узагальнення й динаміки характеру.

Зображується сам процес творчості.

Описується процес творчої самоідентифікації. Оповідач перебирає різні поетичні маски й орієнтири самоідентифікації. У їх коло входять такі: «дервіш», вільний «журналіст-фрілансер», карнавальний «самозванець», травестований класик (Гоголь) і його літературні герої (Чичиков, Хлестаков), соціальний тип «творчий інтелігент» у його негативних і позитивних утіленнях, міфологізовані герої артистичної субкультури (Вен. Єрофеєв і його герой Вєнічка), типовий графоман і типовий поет андеграунду, створюється опозиція «столичного гостя» і провінційного поета. Увиразнюються різни види антагоністів («мертві душі» письменників-пристосуванців, «ляльки», «флейти Гамлета», тобто маніпулятори). Вершиною духовного шляху стає образ «просвітленого» як традиційна модель перехідного мислення. Вертикальний шлях утілює модель «вічна душа» і її репрезентанти Вергілій і Данте. Подорож сприяє творчій самоідентифікації й поєднує два шляхи – горизонтальний (реальним простором) і вертикальний (у полі вічності, культурної пам'яті).

Подорож реалізує певні естетичні проекти, зокрема гармонізації світу за посередництвом поета (травелог М. Гіголашвілі), самовизначення й діалогу з культурною пам’яттю (твір О. Сєдакової).

РОЗДІЛ 5. ФІЛОСОФСЬКИЙ І РЕЛІГІЙНИЙ АСПЕКТИ ДИСКУРСУ СУЧАСНОЇ ПОДОРОЖІ

5.1. Міфологема вертикального шляху й аксіологічна та екзистенційна проблематика подорожі

Релігійний ракурс і філософська проблематика традиційно притаманні літературі подорожей у зв'язку із широким розумінням символу шляху та інтерпретацією мандрів як механізму осягнення світу або ж різних світів. Філософський дискурс метажанру на межі XX–XXI століть стимулюється передусім зміною картини світу та переглядом усіх авторитетних моделей його пояснення, специфічним світовідчуттям сучасної людини, яка переживає, за словами письменниці Елізабет Гілберт, «метафізичну кризу».

Спектр актуалізованої проблематики достатньо широкий, до того ж її осмислення може бути і серйозним, і постмодерно іронічним, ігровим, провокаційним.

Наприклад, у творах О. Геніса (особливо в «Мандрівнику» [Генис, 2011]) поновлюється руссоїстська модель інтерпретації. Подорож у глухі куточки світу, до первозданної природи (на озера Канади) або ж у штучно відтворені місця, де все живе існує за своїми законами й без втручання людини (парки, зоопарки), наче ставить людину на місце, доводить її вразливість, підпорядкованість загальному плину речей, але ж і відкриває нові шляхи осягнення гармонії. Письменник в іронічному річищі переосмислює і дарвінівські матеріалістичні погляди. У такому плані, наприклад, розказана історія про папуг, які втекли із кліток зоомагазину, але змогли пристосуватися до холодного клімату північного міста, зосередилися, «соціалізувалися», почали будувати гнізда, вижили і зрештою стали добрим талісманом для місцевих та орієнтиром поведінки для всіх, хто переживає депресію й не вірить у свої сили. Такі руссоїстські мандри у глибинку, подалі від цивілізації характерні для сучасної російської літератури

(наприклад, «Єнісею, відпусти» М. Тарковського, «У сітках твоїх» Д. Новикова та ін.).

В іронічному стилі у своєму травелозі «Останнє літо на Волзі» Фрідріх Горенштейн інтерпретує філософські концепції Шопенгауера. Герой твору прощається з країною, з якої емігрує назавжди, тобто стоїть на екзистенційній межі. Відчуття переходу посилює й доволі апокаліптичне світосприйняття, інтерпретації кінця XX століття як «підсумкових днів». При цьому оповідач намагається виокремити у своїх враженнях найяскравіше, сутнісне й одночасно таке, що змусило його відчути себе «інакшим» і чужим. Обіграно ідею Шопенгауера про пізнання через споглядання. «<…> У цій своїй останній поїздці по Волзі без Шопенгауера хоч плач, хоч “рятуйте!” кричи. Виявилося неможливим зрозуміти навіть волзький пейзаж, не кажучи вже про волзькі враження, без учення Шопенгауера про споглядання» [Горенштейн, 1992, 11]. Здається, так автор входить у діалог із відомими рядками Тютчева «Умом Россию не понять».

Отже, у медитативному стані, із загостреністю «прощального погляду» і «прощального почуття» оповідач створює доволі суб’єктивні символи й концепти («імперське вариво», «російське пияцтво», «сорокаградусний прометеїв вогонь», «нові “тверезі”», «достоєвщина», «гоголівський шарж», «російські мудреці» тощо), які мали б висвітлювати суть країни, її безкінечного простору й часу, а паралельно й дозволили б «зазирнути в себе». Такий погляд «усередину» дає широкий вектор самоідентифікацій – від іронічних і автопародійних («самозванець», «не місцевий», «чужий», «відринутий», лермонтовський «сумний геній, дух вигнання») до пафосних (єдиний дорослий серед дітей, спостерігач і судія того культурного світу, що вже став чужим).

Медитативний спосіб пізнання світу продиктований самою дорогою і, як зауважують письменники, пов’язаний із буддійською філософською традицією. Так, у «Мандрівникові» О. Геніс посилається на слова відомого співака й композитора Бориса Гребєнщикова про те, що за три дні поїздки поїздом кожен перетворюється на буддиста, а далі стає справжнім йогом. Власне, це автор і

демонструє в багатьох новелах травелогу. Так само налаштований і Анджей Стасюк у відомому творі «Дорогою на Бабадаґ», де кружляння дорогами Центральної Європи, вдивляння, спостереження, перебування в дивному стані на межі світів мають, за задумом автора, привести до просвітлення й розуміння глибинної суті цього культурного локусу та його мешканців. Схоже переконання демонструє і Ольга Сєдакова у «Трьох подорожах», описуючи довгу поїздку поїздом у провінцію й момент буддійського просвітлення біля труни вчителя.

І все ж найбільш репрезентативним у подорожі 1990–2000-х років виступає екзистенційний дискурс і пов'язаний із ним аксіологічний аспект. Водночас мандри стають механізмом прояснення як глибинної суті країни, так і оповідача, сучасної людини, що шукає себе у вирі культурної кризи межі століть.

У виконанні надскладного завдання, яке поставила перехідна епоха, – осмислення зміни картини світу й концепції людини – письменники звертаються до всього філософського й художнього арсеналу подорожей, зокрема актуалізують, здавалося б, архаїчні міфологічні й казкові уявлення про шлях і мандри. Саме така інверсія, притаманна перехідному художньому мисленню, дає змогу очуднити сучасність і оновити метажанр.

Цим шляхом, зосібна, пішла російсько-ізраїльська письменниця Юлія Вінер. Вона належить до третьої хвилі еміграції. У своїй творчості Ю. Вінер послідовно розвиває філософську проблематику, гостро порушує питання цінностей, зображує перехідні стани, розмірковує над вічними темами життя і смерті, любові, критеріями оцінки особистісної реалізованості людини. З аналізованою повістю «На повітряній кулі – туди і назад» (2010) входить у резонанс збірка її поезій «Про гроші, про старість, про смерть та інше» (1998). Письменниця відома і як авторка численних спогадів, зокрема про евакуацію та поетів, яких вона там ще дитиною зустріла. У творчості Ю. Вінер узагалі сильно виявлене автобіографічне начало й парадоксальність мислення, пошук нових форм, що повною мірою відбилося і в повісті-подорожі «На повітряній кулі – туди і назад».

Твір містить реальні автобіографічні факти (що притаманне не тільки автобіографії, спогадам, а й травелогу, де оповідач асоціюється з біографічним

автором), яскраві картини та характеристики певних періодів життя країни – голодного «після війни», побуту шістдесятих, культурної атмосфери часів «застою». Але при цьому авторка не дає героїні свого імені. І взагалі не наділяє жодним іменем, натякаючи, на наш погляд, на те, що героїню треба сприймати як людину взагалі, як найширше художнє узагальнення. Вона уособлює всіх людей, що переглядають свій життєвий шлях, скаржаться на швидкоплинність життя, переживають із приводу невикористаних можливостей («втрачений час» і «втрачені можливості» – основні мотиви твору), мріють про диво, яке би повернуло в минуле й дало б змогу виправити помилки, пройти все заново, інакше і правильно.

Ретроспекція, подорож у минуле органічно вплітаються в екзистенційні філософські мандри в пошуках свого «я», сутності життя, виправдання пройденого шляху. Факти документують образ центральної героїні і стають певними якорями, які заземляють, прив'язують до реальності фантастичні пригоди й дороги.

Авторка створює складний художній синтез різних моделей і традицій, але в ньому вирізняються домінанти. Центральним стає зображення вертикального шляху, тобто дороги в інші світи.

Традиційно, як наголошують дослідники міфології, виокремлюються два види таких шляхів. Це може бути дорога в нижній світ, «у царство смерті, куди вирушають не тільки з метою придбати якийсь надлишок (наприклад, живу воду, що дає вічне життя й молодість), а й задля компенсації втраченого <…>» [Топоров, 1992 б, 352]. Інший вектор – це шлях угору. Наголошується, що на відміну від героя, який проходить горизонтальний шлях, вертикальний доступний лише міфологічним персонажам та шаманам. Щодо людей, то вони проходять його «фігурально», тобто мандрує лише душа.

У творі Ю. Вінер ці два вектори поєднано. Передумовою стає втручання в життя старої пересічної жінки якихось не названих вищих сил. Вони пропонують безкоштовну пригоду – подорож на повітряній кулі без усіляких обмежень (просторових, часових, матеріальних) із можливістю «перебрати» своє життя. І

героїня вирушає в подорож за втраченим скарбом (як у першому векторі – униз), бажаючи використати всі можливості, які давало життя, а вона їх начебто змарнувала. На перших порах вона справді отримує чарівний подарунок – до неї повертаються молодість і краса. Інший вектор – угору – підіймає її до неба, дарує легкість, спокій і свободу, які спокушають залишитися в цій повітряній і сонячній царині якомога довше, а може, і зовсім не повертатися.

Рівнодійною силою між двома векторами стають спогади, що створює додаткове прочитання дороги – «життєвого шляху». Болісність спогадів, гріховність, гостре переживання драматизму життя, поразок, а ближче до фіналу й відчуття внутрішнього холоду, бажання покаятися, попросити вибачення формують асоціації з іншою моделлю – митарствами душі після смерті.

У творі є вказівки й на літературні орієнтири. Перший – твори М. Пруста – здається природним і навіть занадто традиційним, адже героїня «На повітряній кулі – туди і назад» теж шукає втрачений час і відчуття гармонії. Вона мріє на небесах перечитати «Під покровом дівчат у цвіту». Ця книжка, яка вразила її в молодості, у «бабусиному житті» вже була надважка, а в новому втіленні героїня має сили і снагу все повторити. Другий орієнтир доволі несподіваний – це текст культового постмодерніста Віктора Пелевіна «Священна книга перевертня» й особливо образи чарівних лисиць. Можливо, розгадка криється в тому, що героїня відчуває себе перетвореною, певною мірою перевертнем, вічною міфологічною істотою, що мандрує у просторі й часі.

Показова заміна у філософський подорожі географічного шляху внутрішніми маршрутами. Піднявшись на кулі над Середземним морем, героїня надовго зависає в одній точці, переживає такі цікаві пригоди, пов’язані із власним життям, що не бажає рухатися кудись далі – чи у Грецію, чи в Америку. Більш того, розуміє, що для земних, звичайних пересувань існують потяги та літаки, а повітряна куля – це атрибут якихось якісно інших мандрів. Призначення кулі, загадку дивовижної пропозиції і намагається розгадати героїня.

Символічним, змістовно навантаженим стає у творі мотив багажу героїні. Чарівний режисер, творець події, дозволяє взяти із собою в подорож усе, що вона

забажає, і справді, кошик повітряної кулі стає безмежним, наче у п’ятому вимірі, він уміщує все – шафи з одягом і різним мотлохом, шафи з книжками, телевізор, радіо тощо. Філософський зміст цієї ситуації очевидний. Вибір багажу характеризує шкалу цінностей героїні й одночасно демонструє повсякденні людські уявлення про багатство, про нажите. Багаж із реального перетворюється на символічний. Так само знаковою стає контрастна сцена, коли ближче до фіналу героїня починає скидати з кошика все важке, що тягне донизу й не дає піднятися вище – до привиду коханого чоловіка, тобто до справжньої цінності. «Багаж» отримує й інше матеріальне втілення – тягар років, що наріс на старому тілі. Коли героїня чарівним способом молодшає, з неї злітають оболонки ваги, шкірки хвороб, випадає з рота протез, вибитий виростими зубами. Ближче до розв’язки цей тягар знову повертається і здійснює нове перетворення. Тобто семантика «багажу», «придбаного» постійно перевертається. А у фіналі героїня взагалі виходить із порожнього і прибраного кошика лише з пакетом сміття в руках і улюбленою кішкою. Смисловим центром цих епізодів може, на наш погляд, слугувати мотив зважування душі після смерті. Героїня отримала шанс «зважити» себе і своє життя, підходячи до межі.

Екзистенційний вимір подорожі формує система чинників: перебування героїні на порозі смерті і в ситуації підбиття підсумків, потрапляння на межу різних світів, перетинання часових кордонів, можливість самій обрати маршрут і тих, із ким хотілося б зустрітися на небесах (із живими і мертвими), можливість «перебрати» й переграти життя, тобто зробити якийсь інакший вибір, перетворити старий сценарій на новий.

Ситуація вибору підштовхує до самовизначення й увиразнення найважливішого. «Скоріше пригадати втрачені можливості, ах, скільки їх було! В усіх галузях, по всіх напрямках. Усюди відкривалися можливості, завжди можна було щось придбати – друзів, вплив, популярність, гроші, що ще?» [Винер, 2011, 71].

Додамо, що всі події відбуваються у специфічному просторі й часі. Вони обидва вічні й наче непорушні, але й рухливі одночасно: пливуть хмаринки,

відбувається й інший рух, що потребує перетинання просторових і часових кордонів. Найімовірніше, це хронотоп істини, в якому кожен виявляє свою екзистенційну сутність і не має змоги її приховати.

В авторській інтерпретації вертикальної подорожі й переосмислення життєвого шляху саме героїня стає центром тяжіння. До її повітряної кулі наближаються на своїх різнокольорових кулях ті, про кого вона згадує. Гості з минулого, яких вона запам'ятала дітьми чи юними, з'являються в різних утіленнях, переважно старими, які теж підбивають свій життєвий підсумок і, головне, виявляють у нових образах свою внутрішню сутність (чи то справжню, чи то додуману героїнею). На наш погляд, старість тут стає показником вдалої чи негативної (це частіше) завершеності. Показово, що й саму перетворену героїню дехто бачить молодою, а інші сприймають як бабусю. Тобто на шкалі віку, часу образи та їх інтерпретація перевертаються. Це підштовхує до думки, що час і вік розглядаються не лінійно, у них увиразнюється не плинність, а реалізованість, результат життєвих випробувань і можливість діалогу, здатність бачити Іншого («<…> вірогідно, був оптичний обман» [Винер, 2011, 77], – гадає героїня, коли старий гість, віддаляючись від неї на своїй кулі, несподівано молодшає й нагадує колишнього фатального красеня; така метаморфоза може підказувати, що мандрівниця чогось не зрозуміла в характері свого співрозмовника, або ж спокуса лишилася не подоланою). Героїню починає мучити питання, чому «вони» (чарівні організатори поїздки) комусь повертають молодість, а комусь ні, «за яким принципом вони це роблять» [Винер, 2011, 83]. Авторка втягує читача в розгадування цього ребуса.

Згодом з'ясовується, що не лише героїня може запрошувати гостей (тобто свої невикористані «можливості»), її теж можуть викликати зацікавлені особи й піддавати випробуванням. У підтексті моделюються асоціації із «Солярісом» Станіслава Лема та його екранізацією Андрія Тарковського. У тексті Ю. Вінер, як і в названих творах, у магічному просторі матеріалізуються образи підсвідомого, спогади, страхи, спокуси, сороміцькі епізоди. «І навіть не згадувала про нього. Але ж він з'явився, а випадковостей тут не буває. Значить, усе-таки просила і

кликала? Ні, треба все ж таки обережніше зі споминами. Тільки згадаєш, як і вистрибне знову щось таке» [Винер, 2011, 90].

Більшість дорожніх подій побудовано за єдиною схемою: зустріч – здивування, невпізнавання, розчарування й відкриття, що втрачена можливість насправді не була щасливим шансом.

Авторську екзистенційну концепцію видає вибір героїні – що саме й кого вона обирає, а потім чи то розчаровується, чи то відчуває власну провину. Найбільшу групу гостей становлять ті чоловіки, які колись подобалися і збурювали фантазію про можливу іншу долю. Тобто героїню, як і в молодості, спокушає екзистенціал любові, але тут акцент зроблено не на його перегляді, а на можливих векторах інтерпретації. Переосмисленню піддається широке коло інших цінностей. «Любов, любов... Любов, любов. Усе ж таки дуже важко, занадто велика напруга. Потрібен перепочинок. Чи не спробувати що-небудь з іншої, не амурної галузі? Зрештою, було ж чимало пропущених можливостей по зовсім інших лініях. Наприклад, честолюбство, вплив, кар'єра. Щоправда, влада над людьми її не приваблювала, але коли вона сама пливе до рук, може, було б варто скористатися?» [Винер, 2011, 97]. Але повторне переживання можливостей лише підтверджує логіку колишнього вибору, героїня не хоче жертвувати чимось вартіснішим задля кар'єри, грошей тощо. Тобто заново відбудовується шкала цінностей.

Вершину цієї шкали після такого перегляду життєвого шляху займає любов і покаяння (перед покійними матір'ю й чоловіком, тобто тими, хто любив героїню беззастережно). Показово, що справжнє кохання належить до сфери вічного й перетинає часові і просторові кордони: матір спішить з далеких світів на поклик дочки, а покійний чоловік приходить і без поклику, щоб знову допомогти розгубленій героїні прийняти вічні й непереборні закони всесвіту, відчути правильність і гармонію життя і відходу.

Під час містичної подорожі найінтенсивнішим виявляється внутрішній рух, зміна світовідчуття, динаміка характеру героїні. Авторка зображує метаморфози, пропонуючи читачеві самому розгадати їх причину. У певний момент щасливий

вектор угору – до молодості і справдження надій – починає гальмувати. Настає злам. Героїня починає відчувати холод і здогадується, що він має внутрішню природу. Очевидно, він спровокований розчаруваннями у «можливостях» і самій собі («<…> нічого не можна виправити» [Винер, 2011, 105]), бажанням тепла й підтримки, вічною тугою людини з приводу конечності життя й самотності, закинутості у світ («Їй так хотілося, щоб хто-небудь пожалів <…>. Поспівчував, у чому, чому? Усьому, життю. Тому, що воно минає, вже майже минуло...» [Винер, 2011, 104]. Фактично починається рух униз і назад.

Гармонізувати цей процес дає змогу діалог із чоловіком, з добрим привидом (можливо, моделюються асоціації з «Божественною комедією» Данте), який допомагає пройти цей відрізок шляху. Він наголошує не на конечності життя, а на його цілісності, на марності намагань щось переробити й покращити в минулому. Знову звучить мотив екзистенційного вибору й логіки долі.

«– <…> Усе у твоєму житті було так, як і мало відбутися. Ти нічого не втратила.

– Ти хочеш сказати, що в мене ніколи не було вибору? Усе відбувалося за заздалегідь наміченим сценарієм?

– Ні, не так. У тебе завжди був вибір. І ти завжди обирала. Не завжди найкраще <…>. Але це обирала ти, це був твій вибір. І якби зробила інший – то була б не ти!» [Винер, 2011, 109].

Результатом стає ще одне радикальне перетворення – зворотне зовнішнє, але вивищене внутрішнє. Вона знову старіє, повертає «багаж» хворого важкого тіла. Але внутрішньо стає зосередженою. Прибирає кошик, повертається на землю, щоб здійснити найважливіші «бабусині» плани: зварити онукові варення, вивчити з ним урок французької, навчити лікаря лікувати її хвороби. Тобто, переводячи у філософський план, логічно й відповідно до її натури завершити свій шлях і роль. Із цієї позиції внутрішньої цілісності чудовий подарунок – містична подорож із «перебиранням» життя – здається зайвим, непотрібною розкішшю («Скоріше б уже додому. Стільки всього незробленого, незавершеного, стільки дорогоцінного часу витрачено дарма!» [Винер, 2011, 112]). І все ж таки

твір завершується не на цій іронічній ноті, а на пафосі кохання й покаяння – двох центральних екзистенціалах твору: привид матері встигає на зустріч із дочкою, а героїня, як завжди, змарновує і цю можливість.

Кільцева композиція твору, поєднання початку і фіналу епізодами підйому і спуску кулі, вертикального шляху героїні, її злету й повернення теж мають символічний характер вічного повторення, кружляння людських помилок, ілюзій, мрій перетворити пройдене.

Отже, зображення мандрів підпорядковане вирішенню філософських проблем, зокрема екзистенційних. Увиразнюються питання вибору, цінностей орієнтирів і цілісності особистості, параметрів визначення справжнього та ілюзорного. Акцентуються ситуації переходу між світами, екзистенційного холоду, самотності.

Суттєво ускладнюється образ мандрівного героя, оприявнюється динаміка характеру у процесі пошуків себе, описуються метаморфози перетворення.

Авторка тяжіє до найширших художніх узагальнень, створюючи образ людини, що перебуває в пошуку й на екзистенційній межі, але водночас документує й конкретизує образ автобіографічним матеріалом.

Основні моделі героя – розпорошена й цілісна екзистенційна людина, актуальні для перехідного часу «перетворений» і «перевертень». Образи попутників набувають символічного характеру, віддзеркалюють приховані якості оповідача, утілюють його підсвідоме, страхи, спокуси, комплекси.

Символ шляху інтерпретується широко, у релігійному (митарства душі) і філософському річищі, як життєвий шлях, вектор і випробування думки, сутність (дао) людини і всесвіту.

Традиційні й архаїчні міфологічні моделі шляху демонструють свою актуальність, переосмислюються, поєднуються з новітніми літературними орієнтирами. Таку інверсію та синтез демонструють моделі вертикального шляху у двох векторах, мотив мандрів душі, погоні за втраченим (часом, можливостями), пошуків надлишку (повернення молодості).

Створюється характерний для такого типу подорожей хронотоп із акцентом на вічності, умовності простору й часу, коловерті.

Серйозні завдання (виокремлення позитивних екзистенціалів, що центрують людину, – любові, покаяння, діалогу) вирішуються із залученням поетики гри та постмодерністської іронії.

5.2. Нові грані і стратегії метафізичної подорожі

Травелог Елізабет Гілберт – це приклад вдалого поєднання рис різних типів подорожі: культурологічної (з акцентами на специфіці країни, національних іміджах і характерах, їх зв'язках з історією), філософської (вибір метафізичних орієнтирів, зображення екзистенційних пошуків, роздуми про сакральне), сучасного паломництва в пошуках віри («духовного шляху»). Так само органічно поєднано традиційні орієнтири, що лежать у підґрунті твору: це ініціація, шлях до вчителя, випробування дорогою як послушництво, гедоністичні раблезіанські мандри, астральна подорож вищими світами. Саме таке поєднання в купі із своєрідним образом оповідачки, системою стратегій виявляє суттєві зрушення в царині жанру, тенденції до його оновлення. Конкретні прояви цього процесу модифікації сучасного травелогу ми ставимо за мету дослідити.

Твір «Їсти, молитися, кохати» (2006) справедливо став визначним явищем сучасної літератури, він перекладений багатьма мовами, визнаний бестселером, екранізований (у 2010 р.). Така популярність суттєво посилила позиції літератури мандрів у цілому й висвітлила перспективні вектори пошуку в цьому напрямі. Саме тому травелог отримав широку критичну й наукову рецепцію. Зокрема, у вітчизняному літературознавстві слід відзначити яскраву й дискусійну статтю Елліни Циховської «Роман "Їсти, молитися, кохати" Елізабет Гілберт як твір чік-літ» [Циховська, 2013].

Крім того, подорож викликала хвилю художньої рефлексії, різного роду пародій, травестій. А це також ознака визнання, традиціоналізації через творчий діалог, очуднення, заперечення. Найчастіше обігравали сам принцип, висвітлений

у назві, – характеристику країни, локусу через одну людську рису чи потребу (наприклад, «їсти»), яка претендує на глобальне, символічне прочитання. Цей принцип доведено до абсурду у травестіях Сари Сільверман («Eat, Play, Fat») і Ендрю Готліба («Drink, Play, F@#k»). У них абсолютизується гілбертівський гедонізм, тяжіння до насолоди як ліків від екзистенційного спустошення, тому й описуються земні пристрасті, прив'язані до певного локусу, проблематизується також феміністський дискурс твору. Звернімо увагу на те, як Е. Готліб перевертає підзаголовок травелогу Гілберт: «One Man's Search for Anything Across Ireland, Las Vegas, and Thailand». Фактично він узяв до уваги лише одну зі складових концепції Е. Гілберт і зневажив релігійний та філософський пафос твору, який урівноважує значущість земної насолоди.

Пропонуючи провокаційну назву, авторка, проте, дає такі розшифрування в підзаголовках, які унеможливлюють спрощене розуміння: Італія – це «36 історій про пошук насолоди», Індія – «36 історій про пошук віри», Індонезія – пошук рівноваги. Так проступає вже не ігрова, а серйозна концепція твору і його філософський принцип – теза, антитеза, синтез. Перша і друга частини демонструють контрастні вектори пошуку й увиразнюють антиномічність натури оповідачки. А третя – гармонізує картину світу й натуру людини. В Італії оповідачка певним способом (насолоджуючись мовою, гастрономією) збирає себе до купи. В Індії – ліпить себе нову, іде духовним шляхом. А в Індонезії досягає балансу між тілесним і духовнім, різними векторами своєї особистості. Власне, назва могла би бути іншою, враховуючи домінантні мотиві різних частин: це «мова» (оповідачка насолоджується італійською більше, ніж їжею), «гуру», «антевасин» у другій частині й «рівновага» у третій. Але авторка йде іншим шляхом – провокацій, гри із читачем, героїня одягає смішні маски, що дає змогу апофатично доводити важливі й високі тези.

Пародії можна розглядати як очікуваний самою письменницею відгук на заплановані нею провокації. А така дискусійність сприяє оновленню травелогу. Спробуємо це довести.

Треба сказати, що Е. Гілберт сама підказала шлях до майбутнього пародіювання й навіть запросила до цього. Про це свідчить підвищена діалогічність твору, описи реакцій на його окремі частини та задум перших співрозмовників і читачів, стратегія відкритого прийому, коли текст нібито спонтанно створюється на наших очах. Наприклад, вона наводить шквал насмішок над поясненнями визначення країн для майбутньої подорожі – це начебто випадковий вибір на букву «І» – Італія, Індія, Індонезія, а співрозмовники пропонують екзотичніші поєднання. У такому ж річищі друзі в електронному листуванні реагують на уривки твору (скажімо, на послання, що репрезентує життєтворчий проект будівництва дому для жінки-цілительки та її дітей). Адресати називають текст задовгим, нудним, сльозливим тощо або ж помічають у ньому щось таке, що начебто не зрозуміла сама оповідачка.

У більшості діалогів (не тільки з Богом і вчителями, а й з власним тілом, іншими людьми) героїня виступає в ролі учениці, роззявкуватої і трохи пришелепуватої. Вона й сама себе у внутрішніх діалогах називає «малою», незважаючи на вік (34 роки) і високий зріст та пишну статуру. «Моє тіло – такий вдячний майданчик для будь-яких експериментів. Воно заплющує очі на всі мої хиби і непоміркованість, ніби каже – гаразд, мала. Відривайся. Я розумію, що все це тимчасово. Дай мені знати, коли твій маленький експеримент із пошуку чистої насолоди закінчиться, і я подумаю, як компенсувати завдану шкоду» [Гілберт, 2015, 103].

Спостерігаємо очуднення авторки від героїні, незважаючи на автобіографічність образу. Оповідачка часто називає себе «Ліз», спостерігає за собою збоку, сприймає як персонажа твору (моделює життя, Абсолют, який задумав її саме такою із певним сценарієм долі, але й зі свободою волі). Ліз часто бачить себе персонажем якогось тексту, жанрові ознаки його змінюються від трагедії до роману виховання (самовиховання), паломництва, любовного роману, кінематографічної мелодрами, приклад останнього – «Перше спільне Літо Ліз і Дейвіда скидалося на монтаж із кадрів усіх романтичних мелодрам, які вам тільки випало бачити <…>» [Гілберт, 2015, 26].

Усе це сприяє поглибленню образу й розсуває кордони моделі мандрівного філософа. Така свобода виливається й у форму самопародіювання, поєднання серйозного і карнавального начал у розгляді філософських проблем, особливо екзистенційного самовизначення.

Ігрове самоприниження не відображає справжню самооцінку й контрастує з доволі комплементарними визначеннями, які часто будуються як асоціації між певним локусом і собою, але теж містять ноту самоіронії («Традиційна Болонья, завдяки своїй чудесній цегляній архітектурі та несусвітній розкоші, заслужила ще одну неофіційну назву “руда, пишна й прекрасна” (і так, це був один із альтернативних варіантів назви цієї книжки)» [Гілберт, 2015, 125]).

У творі розливається стихія самоіронії, що стимулює пародіювання твору іншими авторами. Вона реалізується в самовизначеннях. Наприклад: «<…> я є найемоційнішою формою життя на планеті (щось схоже на суміш золотистого ретрівера і риби-прилипали)» [Гілберт, 2015, 27]. Очуднюючи складний процес входження в коло учнів ашраму, героїня порівнює себе з курочкою, яку обережно вночі підсадили до курятника, щоб на ранок її сприйняли як свою. Реакція навколишніх часто поєднує іронію й симпатію (Ричард, житель індійського ашраму і співрозмовник, називає Ліз «Бакалією» за її пристрасть до їжі).

Самоіронія відбивається в мудруваннях, що стають пародією філософського дискурсу. Наприклад, помітивши, що молоді італійці не звертають на неї уваги, на відміну від того, що було років з десять тому, оповідачка вбачає в цьому комплекс причин: покращення чоловічої породи, вступ до Євросоюзу тощо. У такому ж стилі Ліз мудрує над причинами власної депресії, яка й спонукала до подорожі. Паралельно осміюються донедавна авторитетні теорії, тобто глобальні «метаоповіді» в постмодерністському розумінні. «Що це? – побічний ефект моєї постфеміністичної спроби розбудувати кар’єру в Америці і віднайти рівновагу у ворожому урбаністичному світі <…>? <…> Чи винна моя артистична натура (хіба творчі люди не страждають завжди на депресію <…>? Чи це гормональне? Чи філософське? Чи пов’язане із моїм харчуванням? Чи просто погана погода? Чи екологія? Чи я під’єдналася до всесвітнього пошуку Бога? А може в мене

хімічний дисбаланс? Чи мені просто треба з кимось переспати?» [Гілберт, 2015, 63, 64].

Подібне гротескне поєднання різних сфер, високого і низького, духовного і фізіологічного породжує комічний ефект, створює пародію на філософствування і свідчить про те, що образ центральної героїні зовсім не простий. Він провокаційний, так само як і весь твір, що націлений на формування діалогу з читачем, активний пошук світоглядних основ і форми художнього втілення отриманого екзистенційного досвіду. Діалогізм, гра, провокації, автоіронія сприяють досягненню цих цілей.

Травелог виступає як знаряддя й авангард такого пошуку. У його межах переглядаються і критикуються деякі «метаоповіді», наприклад, жорсткий релігійний канон, культура легковажного туризму, звульгаризований феміністичний дискурс, мода на дауншифтинг, стилі життя (американське намагання тримати все під контролем, протестантське заперечення гедонізму та італійського «солодкого неробства») тощо.

Але є сфери, яких не торкається постмодерна іронія.

Саме до них належить екзистенційна свідомість людини, її страждання від втрати себе, випробування на шляху до власного «Я». Поза іронією лишається сфера сакрального (цій проблемі присвячені численні сторінки твору, роздуми, побудовані на власному досвіді й інтерпретаціях філософів і духовних учителів, діалоги з Богом, які набувають форми молитов і медитації). Переосмислено, але не дискредитовано позитивний екзистенціал любові. Екзистенційний аспект стає у травелозі Е. Гілберт центральним, формує філософський вимір твору, його серйозну глибинну серцевину й домінантні модуси – співчуття до страждання, повагу до шукачів духовного досвіду, захоплення вчителями та оптимізм щодо здолання випробувань і наближення до Бога.

Такий аспект поєднує різні види шляхів і пов’язує їх функціонально. «Метафізична криза» і втрата свого «Я» штовхає в дорогу, яку героїня скоро усвідомлює як «шлях самовдосконалення», «подорож у центр свого серця» [Гілберт, 2015, 218, 200]. «Туристичний маршрут» перетворюється на духовний, і

в цій мандрівці героїня має «персональне запрошення від Бога» [Гілберт, 2015, 201]. А це накладає на Ліз особливі обов'язки перед собою, подібний вибір кодується традиційними знаками «турист» і «дослідник», останній набуває значення паломника, тобто перевертається концепція постмодерної людини Зигмунта Баумана [Бауман, 1995]. «Пам'ятай, що сказала наша гуру: будьте науковцями свого власного досвіду. Тут не туристи чи журналісти, а дослідники, тому досліджуй себе» [Гілберт, 2015, 206]. Знаками дороги закодовано якісне екзистенційне перетворення й утвердження віри: це «стрибок віри», біг назустріч темряві без жодних гарантій і страховок. Саме як механізм такого шляху інтерпретується медитація і процес пробудження містичної енергії в тілі учня-йога. Зрештою, описано і власний досвід астральних мандрів. «Я провалилася у кротячу нору Абсолюту і в цій колотнечі раптом усвідомила, як улаштовано світ. Я покинула своє тіло, свою кімнату, планету, переступила через час і пірнула у безодню. Була всередині безодні й одночасно самою безоднею, а також спостерігачем за безоднею – все разом. Це було місце безмежного спокою і мудрості. Безодня була свідома і розумна. Безодня була Богом, отже, я була всередині Бога <…>. Я просто була частиною Бога» [Гілберт, 2015, 248-249].

Отже, основний вектор руху (а подорожі тут перетворюються на власну «рятувальну експедицію») – від екзистенційно розпорошеної людини («жалюгідного, збанкрутілого "Я"», «жалюгідної істоти, що не знайома сама собі», переживає «повне і безжальне знецінення себе самої» й живе в місиві та хаосі незрозумілих подій [Гілберт, 2015, 11, 28, 27]) до особистості зібраної, яка, за метафорами Ліз, сама вибудувала власний кістяк, стала своїм рятівником, лицарем на білому коні, поєднала в собі різні «Я» – учителя і учениці, теперішнє втілення і вічну основу. «Тоді я була жолудем, сповненим потенціалу, та одночасно існувала старша я, зрілий дуб, що весь час промовляв: "Так! Рости! Змінюйся! Еволюціонуй! Приходь сюди, і ти мене побачиш <…>"» [Гілберт, 2015, 411].

Ліз наголошує, що вона не теолог і не філософ (хоч у всіх своїх роздумах спирається на широке коло відповідних текстів) і пропонує читачеві лише

власний досвід шляху до одужання (Італія), просвітлення (Індія) та гармонізації (Індонезія). Тому у творі увиразнюються конкретні стратегії екзистенційного пошуку й метафізичних мандрівок, які могли б стати у пригоді іншим. Серед них – усвідомлення власної самості (тут Ліз посилається на слова філософа-піфагорійця Секстуса й на Бхагават-Гіту, тобто поєднує різні традиції). Перегляд пріоритетів (любов і контроль). Увиразнення найголовнішого. У цьому плані показовий епізод вибору (як у казці) свого найголовнішого бажання, яке, власне, і висвітлює екзистенційну сутність особистості. Цей серйозний процес описано із часткою самоіронії: «Мені було соромно за власні думки – хто мандруватиме на край світу зустрітися з мудрим старим індонезійським цілителем, щоб той допоміг дати раду з хлопцями.

Тому, коли старий запитав, чого мені треба, я знайшла інші, справжні слова. “Хочу мати міцні стосунки з Богом, – мовила я. – Іноді я відчуваю і розумію всю божественність цього світу. А потім втрачаю це відчуття, відволікаючись на свої маленькі бажання й страхи”» [Гілберт, 2015, 35].

Механізмом пошуку проголошується й відпускання себе на волю, заняття найулюбленішою справою (це подорож і її змалювання), здійснення нераціональних бажань. У першій частині це вивчення італійської мови лише за її красу, солодке байдикування та поглинання смачної їжі. Показово, що подорож Італією змальована не за архітектурними цікавинами й музеями, а за іншими орієнтирами – локусами гастрономічної насолоди, часто маловідомими ресторанчиками в різних містах, де готують найсмачнішу піцу, пасту, морозиво, тістечка тощо. Треба зауважити, що подібний (гастрономічний) ракурс – не відкриття Елізабет Гілберт, хоч і сприймається як певна провокація, порушення правил культурологічної подорожі. Послідовно цей аспект інтерпретації використовував у своїх травелогах та есе Петро Вайль, вважаючи гастрономію одним із видів мистецтва, який має таке ж право характеризувати країну, як і живопис, архітектура, музика. Більш того, письменник вважає кулінарію одним із критеріїв національної самооцінки («Для французів гастрономічна перевага над вічним суперником за Ла-Маншем слугувала переконливим доказом переваги

історико-культурної», – зауважує письменник в “Обіді із Шерлоком Холмсом”» [Вайль, 2011, 244-245]).

В екзистенційному дискурсі «Їсти, молитися, кохати» відбуваються постійні культурологічні перемикання, взаємне доповнення й очуднення індивідуального й національного, імагологічного зрізів. Наприклад, Ліз занурюється в історіософські думки, розглядаючи Августеум, що перетворився з віками на склад феєрверків і став ілюстрацією плинності мирської слави й величі. У такому контексті хаотичність власного життя переоцінюється. Ще показовішими стають зв’язки між філософією задоволення й парадоксальною інтерпретацією італійського національного характеру, який сформували певні історичні обставини. Приміром, Ліз вступає в діалог із книжкою Луїджі Барзіні «Італійці» (1964). Посилаючись на драматичну історію країни, дослідник доходить висновку, що італійці втратили довіру до всього в цьому жахливому світі й покладаються лише на свої почуття. «<…> Довіритися можна тільки тому, що ти відчуваєш органами чуття. Тому почуття такі важливі для італійців. Тому, стверджував Барзіні, італійці толеруватимуть жахливо некомпетентних генералів, президентів, тиранів, професорів, бюрократів, журналістів і керівників промисловості, але ніколи не терпітимуть некомпетентних “оперних співаків, диригентів, балерин, повій, акторів, режисерів, кухарів, кравців”. У світі, де так багато хаосу, катастроф, обману, вірити можна лише красі. Тільки мистецьку досконалість не можна підкупити. Задоволенням не можна торгувати. І часом смачна страва – єдина справжня валюта. <…> Що ми можемо зробити, живучи у такому світі, щоб зберегти відчуття людськості? Скоріш за все нічогісінько. Нічого, окрім почуття гордості, що ви досконало чистите рибу чи готуєте найніжнішу рікоту у всьому містечку. <…> Та сама річ, що допомогла багатьом поколінням сицилійців зберегти свою гідність, допомогла мені відновити свою – це віра в те, що насолода красою може слугувати якорем людяності» [Гілберт, 2015, 147]. Така філософія допомагає здолати зовнішній і внутрішній хаос, відновити власну цілісність за рахунок віднайдення позитивного екзистенціалу. Тут це краса й

насолода. У подібних роздумах про національний характер індонезійців таким екзистенціалом стає рівновага.

Безсумнівним для письменниці інструментом осягнення подібної філософії стає слово, мова. Ці мотиви звучать протягом усіх трьох подорожей та утворюють композиційну рамку твору в цілому. Вони формують метадискурс травелогу й закріплюють екзистенційне самовизначення Ліз – вона письменниця, артистична натура, а вже потім виконавиця інших ролей.

У першій подорожі краса італійської, її магія, таємниця (за визначенням Ліз) засліплюють кулінарні насолоди. Хоча моделюється місток між цими двома феноменами – внутрішнє відчуття, смакота («Ми всі прагнемо розмовляти італійською, бо нам подобається той стан, який вона спричиняє всередині нас», «<…> те, що ми робимо, навіть не можна назвати навчанням. Це більше схоже на взаємне смакування італійською, на майже ритуальне поклоніння», «<…> це зараз єдина річ здатна принести мені щиру насолоду. <…> Кожне слово було пташкою, що співає, магічним фокусом, трюфелем, що тане у роті. <…> Ці слова примушували мене сміятися з утіхи. <…> Я почувалася звабливою і щасливою» [Гілберт, 2015, 57, 74, 32, 33]). Але при цьому слово розглядається і в інший площині – як своєрідний портал у вищі світи, шлях до Абсолюту. Ця позиція підкріплена роздумами про «Божественну комедію» Данте (як і у «Трьох подорожах» Ольги Сєдакової). Подібна інтерпретація поєднує першу і другу частини травелогу.

У подорожі в Індію до мотиву слова приєднується контрастний мотив мовчання, а сама семантика феномену переосмислюється. Духовний шлях відкриває негативні властивості слова, його маніпулятивні інтенції, поверхову «балакучість» розуму. Протиставлено два шляхи до Бога чи дві стратегії моделювання діалогу з Абсолютом. Перша – це молитва (говоріння), а друга – медитація (слухання Бога). На цьому відрізку духовного шляху Ліз обирає медитацію й мовчання. Але сам процес створення книжки говорить про відхід від крайнощів вибору, а подорож в Індонезію демонструє віднайдення рівноваги між цими (й іншими) контрастними полюсами.

Більш того, саме слово стає інструментом екзистенційного пошуку. Про це свідчить знаковий код твору. Ліз намагається знай-ти й відобразити в конкретному і єдиному слові сутність локусів, людей, себе самої. Або ж створити метафору, яка б охарактеризувала духовний шлях («Я вірю, що за своєю суттю всі релігії світу – це спроба віднайти точну метафору, яка могла б слугувати переправою» [Гілберт, 2015, 255]). Отже, на думку авторки, духовний шлях охоплює творче й естетичне начала, роботу зі словом.

Визначимо деякі особливості знакового коду твору й семантичні варіації мотиву «слова».

Мандрівниця-філософ намагається в екзистенційному річищі визначити й озвучити сутність знаменних місць. Дещо в ігровому тоні Ліз і її співрозмовники (італієць Джуліо, шведка Софі) знаходять такі визначення. Рим – «СЕКС», Ватикан – «ВЛАДА», Нью-Йорк – «ЗДОБУВАТИ», Лос-Анджелес – «ДОСЯГАТИ УСПІХУ», Неаполь – «БОРОТИСЯ», Стокгольм – «ПРИСТОСОВУВАТИСЬ». Фактично читача запрошують до такої гри, залучають до екзистенційного визначення важливих для нього локусів.

Цілком логічно пошуки визначального слова конкретного міста перекидаються на особистість, Ліз відчуває нагальну потребу знайти своє слово, так само як і її співрозмовниця Софі і, мабуть, запрошений до випробувань читач.

«– А яке твоє Слово?

Я не ШЛЮБ <…> не СІМ'Я <…>. Вже більше не ДЕПРЕСІЯ <…>. Стокгольмське слово ПРИСТОСУВАТИСЬ певним чином дотичне до мене <…>. Але відчуваю, що більше не поділяю нью-йоркське ДОБУВАТИ, хоча воно було моїм аж до тридцяти років. Можливо, моє слово ПОШУК (але, щиро кажучи, воно легко може перетворитись на ХОВАТИСЬ). Останніх декілька місяців в Італії моїм словом була НАСОЛОДА, але воно не відповідає всім частинам мене самої, інакше б я не прагнула так сильно до Індії. Моїм словом могла б бути ВІДДАНІСТЬ, хоча воно робило б мене кращою, ніж я є насправді <…>. Точно це не СЕКС» [Гілберт, 2015, 132-124]. Увага фіксується, зокрема, на динаміці

авторефлексії, протиріччях натури, складності процесу самовизначення. Тобто авторка націлена на суттєве поглиблення образу героїні.

Пошуки триватимуть протягом другої подорожі, що також поєднує частини подорожі. Визначальне слово буде знайдене як результат релігійного й філософського досвіду. У давньому йогічному тексті героїня натрапляє на слово АНТЕВАСИН – той, хто живе на межі умовних поселень, ашраму й лісу.

Підкреслимо показовий факт: самовизначення й метафори духов-ного пошуку та зросту відображають перехідне мислення, його образи й символи. Це й межа, на якій перебуває сучасний антевасин, причому кордон постійно рухається залежно від внутрішньої динаміки особистості та зміни картини світу. Це й італійське слово «Attraversiamo» – «перейдемо на інший бік», яке утворює рамку трьох подорожей, знаменує зміни. Зрештою, це традиційна для перехідного мислення символіка подорожі, корабля, моря, річок. Ліз, намагаючись боронитися від нездорових думок, уявляє себе гаванню, молодим островом, який слід захищати від хвиль і непроханих кораблів. Перехідне мислення відображає й химеричність образів. Наприклад, гротескно виглядає малюнок цілителя Кетута, на ньому зображено символ, на який має орієнтуватися Ліз: андрогенна фігурка з кущем квітів і папороті замість голови, личком, що посміхається на рівні серця, і чотирма ногами. Щоб пізнати Бога, треба добре стояти на землі й жити серцем.

Перехідний характер мають і метафори релігійного й філософського пошуку, що спираються на семантику шляху й долання перешкод («Як стверджує вірш з Упанішад – люди йдуть різними стежками, прямими і покрученими <…>. І всі досягають Тебе, як ріки досягають океану» [Гілберт, 2015, 257]).

Подібні образи увиразнюються в контексті роздумів про сучасний божевільний світ, семантику категорії «хаосу» в різних філософських і релігійних системах, що також відображає перехідне художнє мислення.

У загальній концепції твору особливої ваги набувають дві позиції.

Перша – це переконаність у тому, що кожен (герої, читач) має змогу знайти знакові «слово» чи «метафору» свого життя й духовного пошуку. Наведемо приклад реалізації такої тези. «Шон, мій знайомий фермер-йог із Ірландії, пояснив

мені це так. “Уяви, що всесвіт – це велетенська центрифуга, – каже він, – а ти намагаєшся стати у самісінький її серединці – просто при втулці колеса – не скраю, де все крутиться і де тебе кидає з боку у бік, доводячи до божевілля. Втулка тиші – у твоєму серці. Це те місце, де в тобі живе Бог. Тому не шукай відповідей у зовнішньому світі. Намагайся потрапити у центр. Там ти завжди віднайдеш свій спокій”. Це найкраща метафора духовного пошуку, яку я тільки чула. Вона мені дуже допомагає. І якщо знайду щось ефективніше, запевняю вас, неодмінно цим скористаюся» [Гілберт, 2015, 258].

Друга позиція – вагомість саме колективного намагання протистояти хаосу, божевільному світу, знайти Бога й відновити рівновагу. Звідси й певна свобода від канону, актуалізація права вибору, увиразнення займенника «ми», створення образу колективного екзистенційного шукача. «Вважаю, що ми маємо право ходити і вибирати релігію <…>. Переконана, що ми можемо шукати ту метафору, яка зможе нас утішити і перенести через світовий злам <…>» [Гілберт, 2015, 259]. На цьому шляху Ліз апелює до традицій, наприклад, уявлень індіанців племені Хопі про те, що кожна релігія – це духовна ниточка, а коли різні ниточки переплетуться, утвориться символічна мотузка, яка витягне «нас» із темного циклу історії на вищий щабель. Ліз та її друзі, задіяні у спільній благородній справі (придбання дому для цілительки та її дітей) починають помічати в тексті життя знаки, які розшифровують саме як заклик до спільного пошуку й вивищення. Тутті – індонезійське ім’я дочки Вайан – італійською значить «усі». У цьому контексті Боб так коментує підсумок подорожі Ліз: «Це ж твій головний урок? Коли їдеш світ за очі, щоб допомогти собі, то в результаті обов’язково допомагаєш... Тутті» [Гілберт, 2015, 340]. Таку орієнтованість на «ми» з акцентом на стиранні культурних кордонів відзначили вчені. Як вважає Елліна Циховська, домінантною моделлю стає «людина світу»: «Міжтекстова ідея роману – “ми з тобою однієї крові – ти і я”. Я – людина світу. Можна мандрувати світом, жити будь-де (за умови володіння англійською і штампа візи). Твір “Їсти, молитися, кохати” самим сюжетом знімає кордони, унерухомлює проблему “свій – чужий”, вводить атмосферу “присвійності”, “приналежності” до всього, чого торкаємося»

[Циховська, 2013, 316]. Ми ж вважаємо, що авторка робить акценти на іншому: індивідуальному і спільному для всіх екзистенційному пошуку шляху до цілісності, просвітлення й рівноваги, які би протистояли сучасному божевільному світові.

Отже, травелог Елізабет Гілберт вдало поєднує філософський, релігійний і культурологічний дискурси.

Авторка пропонує синтетичне розуміння символіки шляху: як механізму самовизначення й екзистенційного пошуку особистості, духовного вивищення, діалогу із всесвітом, спільного вектора поступу, астральної подорожі. Акцентується горизонтальний і вертикальний шляхи.

Саме травелог обрано інструментом художнього і світоглядного пошуку. Художні можливості жанру піддаються художній рефлексії, що формує метадискурс твору.

Письменниця використовує низку стратегій оновлення травелогу й випробування його можливостей. Серед них – виразний діалогізм твору, автоіронія, автопародія, провокація, гра, зміна оповідачем масок, театралізація.

Незважаючи на постмодерністську іронію, поза її межами опиняється сфера сакрального й екзистенційних переживань.

Формується символічний код, який дає змогу впорядкувати хаотичну картину світу. У його межах актуалізовані екзистенціали – визначення міст і важливих локусів, самовизначення героїні, спільні «метафори» релігійного пошуку й картини світу. Означенню піддається індивідуальне «Я» і колективне «Ми», що становить собою широке художнє узагальнення людей, зацікавлених у духовному пошуку, людства в цілому.

Переосмислено низку позитивних і негативних екзистенціалів (любов, віра, контроль, слово). Перевірка відбувається у філософському, історіософському культурологічному та релігійному дискурсах.

5.3. Актуалізація та переосмислення канону ходіння

Традиція ходінь до святих місць стала в межах релігійної літератури. Стосовно ж світського мистецтва слова розвиток традиції суттєво загальмувався процесом секуляризації, який почав набувати ваги із XVII століття, а також під впливом різних ідеологічних чинників.

У XIX столітті все ж з'явилися нечисленні твори, орієнтовані на старовинний канон; серед них: «Історичні спогади та зауваги на шляху до Трійці» М. Карамзіна, «Подорож Єгиптом і Нубією 1834–1835 р.» А. Норова, «Подорож на богомілля до Савиного Сторожівського монастиря (Листи з села Г. В.)» М. Голіцина, «Подорож до Казані» (Лист П. І. Шаликову) Є. Дадьянова, «Тарантас» В. Сологуба. Відзначимо також, що в межах метажанру виокремлюють не лише реальні мандри до святих місць, а й символічні духовні паломництва. Саме в такому річищі дослідники схильні розглядати, наприклад, «Вибрані місця з листування із друзями» М. Гоголя. За словами І. Єсаулова, «сама структура книжки підкреслює її великодній зміст: перший її рядок – про хворобу і близьку смерть – виражає пам'ять смертну, котра проходить через усю книжку, а останній – спільну архетипічну свідомість російської людини: "У нас перш, ніж у всякій іншій землі, відсвяткується Світле Воскресіння Христове!". Бажання автора рушити Великим постом у Святу землю можна витлумачити як лейтмотив духовного підйому, сходів. Адже Великий піст для християнина і є свого роду паломництвом до Великодня, до Воскресіння Христового. Це духовне паломництво й художньо організується автором таким чином, що остання глава ("Світле Воскресіння") являє вершину духовного шляху як автора, так і читача <…>» [Есаулов, 2004, 23-24] (письмівка автора. – М. Ш.). Отже, традиція, хай і пунктирно, але тривала протягом XIX століття, набуваючи різних форм.

У XX сторіччі в силу відомих соціальних, ідеологічних причин ця модель завмерла у своєму розвитку. Поява в кінці XX – на початку XXI століття високохудожніх творів, які використовували як орієнтир релігійні ходіння, може

свідчити про суттєві зрушення в царині культури, про динаміку літератури й метажанру подорожей, до того ж сутність цих змін ще належить визначити.

Очевидно, на поновлення традиції вплинуло посилення ролі релігійного типу мислення, який поєднується з художнім типом, зокрема на багатьох етапах динаміки культури, не оминаючи і XX століття. Ця особливість уже отримала своє витлумачення в науці з урахуванням її специфічних виявів у минулому сторіччі. Наприклад, І. Єсаулов бачить відображення релігійної традиції, зосібна великоднього архетипу, у творах письменників початку – середини XX століття – О. Блока, М. Горького, С. Єсеніна, І. Бабеля, Андрія Платонова, Б. Пастернака [Есаулов, 2004], про актуалізацію художньо-релігійного мислення свідчить аналіз сучасної прози [Мережинская, 2001] та поезії [Ильинская, 2005].

Методично важливе твердження вчених про нерозривність традиції релігійного типу мислення, входження в топіку національної культури, а також про актуалізацію феномену в перехідні епохи ([Хренов, 2002], [Мережинская, 2001]).

Так, культурологи відзначають як закономірність «вибух есхатологічного настрою в перехідну добу», «винятковий інтерес до міфу» загалом [Хренов, 2002, 3]. Літературознавці ж, аналізуючи широкий масив творів і зіставляючи художні інтенції різних кризових етапів динаміки культури, доходять висновку про актуалізацію релігійного типу мислення, домінування певних традиційних структур, оформлення векторів модифікації базових архетипів. «Два кризових “перехідних” періоди – початок і кінець XX століття – відзначені домінуванням есхатологічної моделі <…> сучасна проза демонструє поєднання традиційного потягу російської літератури до есхатологічного міфу з актуалізацією його в “переломні часи” <…> гострий саме суб’єктивний вияв “вічного” в історичному й річищі есхатологічної моделі: руйнування (кінець світу), праведного суду й виникнення нового начала, як бачиться, виявилося актуальним і для міфоцентричної літератури XX століття, котра вже традиційно тлумачить кризові часи в есхатологічному річищі» [Мережинская, 2001, 202-203]. Водночас літературознавці враховують і загальнокультурний контекст, який впливає на

підвищення міфоцентричності та релігійного начала в багатьох національних літературах («Зміцненню есхатологічної моделі <…> сприяє загальний культурний контекст кінця XX століття з його апокаліптичними очікуваннями, породженими страхами перед атомною війною, вселенською екологічною катастрофою й загальним "метафізичним сум'яттям"» [Мережинская, 2001, 203]), але наголошують на особливій значущості цього явища саме для національних літератур, у яких сильна національна традиція релігійного мислення й завжди актуальні православні архетипи, що дають змогу витлумачити час. Н. Ільїнська, доводячи типологічну подібність форм реалізації духовно-поетичної традиції в російській літературі початку і кінця XX століття, переконує, що «типологічні сходження, механізми й форми культурної наступності, відстежені в поетичному просторі перехідних епох, доводять безперервність функціонування духовно-поетичної традиції як магістральної для російської літератури, незважаючи на дискретність еволюційних процесів як літературних, так і соціокультурних» [Ильинская, 2005, 433].

Звертаючись до динаміки жанру подорожей, зазначимо, що актуалізація релігійно-поетичного мислення вплинула не лише на пафос сучасних творів, а й на вибір форми, у цьому випадку сприяла відродженню традиції релігійних ходінь у світській літературі.

Крім загальнокультурних особливостей, на відновлення традиції релігійних ходінь мали вплинути внутрішньолітературні фактори. До таких, зокрема, можна зарахувати актуалізацію метажанру в умовах перехідного художнього мислення, посилення експериментального та пошукового характеру межових форм (листів, автобіографій, мемуарів, подорожей, есе). Усе це підштовхнуло письменників до використання начебто застарілих, периферійних моделей та зразків. Водночас перехідне мислення загострює проблему традицій і новаторства, співвідношення «старовини» і «новизни» (у характеристиці О. Панченко культури бароко, типологічні риси якої близькі сучасній літературі [Панченко, 1984]).

Результатом таких пошуків стало створення низки яскравих творів, які враховували канон релігійного ходіння, що може свідчити про формування

стійкого вектора динаміки. Серед них «Єрусалим: Три дні без гіда» українського письменника В. Щербакова, твори російських митців – «Спостереження Стамбула» А. Балдіна, «Соловки», «Пінега» А. Ільїнської. Також цікаві модифікації дає синтез релігійного і світського «ходіння» до місць, пов'язаних з долею «світських святих» – письменників. Найчастіше такі «паломництва» здійснюються толстовськими місцями, які зберігають дух і загадку найпотужнішої фігури, котра втілює, за інтерпретацією автора, російську літературу в цілому. Це «Левчик і диво» А. Балдіна, «Дорога на Астапово» В. Березіна.

Найближче до наслідування канону ходіння до святих місць підходить твір В. Щербакова з показовою назвою «Єрусалим: Три дні без гіда». Ця назва, по-перше, вказує на традиційний маршрут паломницької літератури та відповідно на жанрову традицію, по-друге, оприявнює важливу авторську установку, реакцію на деформації культури, з якими письменник має намір боротися. «Єрусалим: Три дні без гіда» приховує в підтексті докір культурі постмодернізму з його знаком «подорожі (без мети)» чи вужче – культурі розважального туризму, пройнятій релятивістським зрівнюванням усього, не розрізненням пересічного та абсолютних цінностей, святинь, пониженням релігії до статусу «метаоповідання».

Підстави для подібного тлумачення дають уже перші сторінки твору. Він розпочинається апофатичним за своєю суттю ствердженням авторської позиції через заперечення двох уже усталених у сучасній культурі типів ставлення до святих місць – туристсько-легковажного та незрілого, байдужого, егоїстичного. «Якось випадково почув розмову двох чоловіків, один із яких похвалився, що вже неодноразово побував у Єрусалимі. Слова його співрозмовника стали цілковитою несподіванкою: виявляється, він там ще не був, тому що НЕ ГОТОВИЙ.

Вражаюче сприйняття світу! Чоловік вважає себе внутрішньо, тобто духовно не готовим до зустрічі зі Святим Містом.

Тим, хто простіше дивиться на речі, напевно, відомо, що дістатися Палестини в наші дні – не проблема. Ізраїльські аеропорти щоденно приймають десятки літаків із "пілігримами". Туристичне "паломництво" стало своєрідною

модою. Відвідавши Єрусалим, можна недбало вставити в розмові: був, мовляв…, бачив…, справило…, так… (або не справило)» [Щербаков, 2012, 6].

У розумінні письменника, паломництво до Єрусалима – це найважливіший крок духовного росту (як це традиційно мислилося, стверджувалося в середньовічних ходіннях і відобразилося, зокрема, у наведеному раніше роздумі М. Гоголя з «Обраних місць із листування з друзями»). Проте водночас ураховували сучасні обставини, які вносили суттєві корективи у процес спілкування автора й читача. Якщо в Середньовіччі вірянин був духовно готовим до паломництва, але обставини не давали змоги його здійснити й читання ходіння задовольняло духовну потребу, певною мірою заміняло собою подію, що не здійснилася, то в сучасності, навпаки, письменник стикався з іншим типом адресата – людиною духовно незрілою, проте не обмеженою в можливостях пересуватися, досягти Святих Місць. Коли в Середньовіччі паломництво було важкою й небезпечною працею, порівнюваною із внутрішнім подвигом, то в сучасності зовнішня легкість пересування та «доступність» святинь співвідноситься з духовною порожнечею й необов'язковістю туриста. Доступність простору створює ілюзію легкості розуміння сокровенної сутності. Автор повсякчас бореться з таким «туристичним» типом мислення та поведінки, застерігає уявного наївного мандрівника від помилок, негідних учинків, неуважності. «Ті, що прийшли, зупиніться! Це не парк, не музей під відкритим небом. Це Гефсиманський сад…» [Щербаков, 2012, 24]. «Охочим побачити церкву Святої Марії Магдалини слід пам'ятати, що цей святий уламок Гефсиманського саду не парк для прогулянок. Жіночий монастир живе за власним уставом. Відвідати його можна лише в певні дні та, зрозуміло, у відповідному одязі» [Щербаков, 2012, 54]. Автор робить усе, аби вирвати читача з парадигми «туризму» та залучити до іншої парадигми – доброчесного й захопленого паломництва, а отже, подолати хаос уседозволеності і зробити читача прихильником одвічної гармонії та порядку. У цьому зв'язку показова зміна модусів в описі церкви Святої Марії Магдалини: від наведеної перестороги – до м'якого заклику радісно взяти участь у зміцненні монастиря, просвітитися

праведністю його життя, возвеселитися гармонічністю власного почування й поведінки. «І ще. Якщо ви сподобилися потрапити до цього святого місця, придбайте щось на згадку в монастирській крамничці <...> ваша посильна пожертва жіночій общині не буде зайвою. Ця духовна обитель не має підсобного господарства та не займається комерцією. Тут служать Богу, зберігають християнські святині й живуть своєю працею та молитвами» [Щербаков, 2012, 55]. Зрештою, завершується уривок віршем Пушкіна «Час, мій друже, час! Покою серце прагне…». Він дає геніальну художню інтерпретацію духовного пошуку, усвідомлення внутрішньої зрілості, а також містить мрію про гармонію, обитель «праці та чистих помислів». Власне, із цими інтерпретаціями та образами пропонується читачеві себе ідентифікувати, як це й робить сам автор, переконаний, що вигляд і дух монастиря Святої Марії Магдалини міг би відповідати пушкінському уявленню про віддалену обитель, яка зцілює душу.

У цьому уривку, як і в усій книжці, образ уявного читача зазнає метаморфози від «туриста» до духовного подорожнього, тобто реалізується архетип духовного сходження, «лєствици». До того ж модус діалогу повсякчас підвищується.

Мотив кризи культури пов’язаний і з іншими характеристиками уявного читача. Моделюється образ не так «туриста», як «неофіта», якому (на відміну від середньовічного читача – просвіченого, обізнаного з Євангелієм, працями отців церкви, ходіннями) доводиться розтлумачувати й наново відкривати духовні цінності, зосібна, авторові необхідно знайти адекватні засоби організації та підтримки діалогу.

Показова й та роль, яку в надто складній ситуації культурного здичавіння, «туризму» бере на себе автор. Як заявлено категорично в заголовку, він не «гід». Тобто його роль визначається апофатично, через заперечення. Апофатика властива як середньовічній традиції, так і російській ментальності. Так, розмірковуючи над національними логіками, Г. Гачев зазначає: «Для Заходу модель – Арістотелева логіка силогізму: “це є то і то” (“Сократ є людиною”). Для російської логіки в мене вивелася формула: “Не те, а… – що?..” Наприклад, “Ні, я

не Байрон, я інший", "Не те, що мислите ви, природо", не Наполеон, а Кутузов – пафос "Війни і миру", "Не Захід, а ми" – імпульс думки Достоєвського та слов'янофілів» [Гачев, 2008, 140].

«У нестерпності нашого Космосу треба від чогось відштовхнутися, мати щось як тезис-жертву, аби заперечити й далі надихнутися на власний розвиток – у відкриту безкінечність. Звідси полемічний характер російської думки: критика і критичний реалізм у літературі. Той самий принцип, що й у ракети: самовідштовхуванням рухається, дарма в Росії вона винайдена-придумана» [Новикова, 2005, 127].

Культурна темнота адресата «неофіта» підштовхує автора до ролі «вчителя», «просвітника», яка, утім, також достатньо традиційна в релігійному дискурсі. З такої позиції визначені докладні перекази євангельських сюжетів, пов'язаних із конкретними локусами. Зауважимо, що середньовічний читач у таких переказах не мав потреби. Однак дидактичний пафос просвіченого співрозмовника суттєво пом'якшується поєднанням цієї ролі з іншими. Серед них яскраво оприявнюється позиція щасливої, по екзистенційному зібраної людини, яка допомагає іншим (читачам) віднайти внутрішню цілісність («Вступаючи до Єрусалима християнського, необхідно знати відповідь на власне питання: "А нащо я тут?!" І ця книжка покликана допомогти в пошуках відповіді» [Щербаков, 2012, 7]. У цьому ракурсі у творі відбувається важлива динаміка образу уявного читача: від по екзистенційному незібраної людини до духовно оновленої, враженої, цілісної особистості. «Як писав творець "російської Палестини" шляхетніший архімандрит Антоній (Капустин) <…> "благословення Господнє було на вас ще тоді, коли перший раз здійнялося в душі бажання відвідати Святі місця". Довідники зазвичай радять брати в поїздку одяг за сезоном, зручне взуття… Набагато важливіше не забути Євангеліє. Повірте, у Єрусалимі Новий Завіт завжди буде вашим путівником, підпорою та захистом» [Щербаков, 2012, 8-9].

У зв'язку із цим зміцнюється і ліричний, глибоко дружній тон діалогу з читачем: той уже сприймається як фігура, рівна оповідачеві в духовному пошуку,

відкриттях, захопленні, релігійному екстазі, що зростає. Наприклад, «придивіться: ліворуч, біля підніжжя Елеонської гори, видніється оливковий сад, зовсім невеличкий, майже квадратний, приблизно 50 на 50 метрів. У ньому лише вісім дерев. Проте які це Дерева! Можливо, вони – свідки подій, що змінили світ. Можливо, це багатовікові Дерева того самого колись розлогого Гефсиманського саду, де часто бував Ісус зі своїми учнями. Сад легко відшукати, якщо звернути зір на красиву будівлю з колонами, що нагадує античний храм. Знайшли?» [Щербаков, 2012, 12].

Зазначимо також, що моделювання діалогу з читачем і підкреслена ліризація, тон спокійної потаємної бесіди про високе входить до середньовічної традиції. Цей прийом, як відомо, використовував у своєму ходінні ігумен Даниїл, а у словах реалізував Кирило Туровський та Єпифаній Премудрий. Сучасний автор модифікував цю традицію, розширивши діапазон модальностей і ролей адресата та адресанта. Домінантний настрій спокою, натхнення й радості («Описати словами красу внутрішнього убранства цієї церкви – непросте завдання. Храм неперевершений. Перебуваючи в ньому, відчуваєш затишок, що надихає на тиху, спокійну молитву. Можна лише запропонувати: ідіть, дивіться, дивуйтеся, радійте» [Щербаков, 2012, 10]). Утім подібний пафос, як і поєднання демократичного стилю (прикметного для ходінь, на відміну від, скажімо, слів) з високою, застарілою лексикою та зворотами («звернути зір», «сподобитися», «посильна пожертва» та ін.), також протистоїть суєтному культурному «туризмові».

Наступна важлива роль, яку обирає оповідач, це роль «дослідника», слідопита, котрий розгадує таємні смисли побаченого аналітично або шляхом осяяння, розкриває помилковість чужих поверхових інтерпретацій. Така позиція пов’язана з інтелектуальною і навіть певною мірою містичною інтригою, яка забезпечує динаміку оповіді. Вектори розвитку цієї інтриги різноманітні. Проте один із домінантних, що поєднує всі епізоди мандрів та описів святих місць, – це відкриття читачеві справжнього Єрусалима, який ховає себе від очей легковажного «туриста», нібито мститься за неуцтво й нерозуміння, виставляючи

перед поспішним гостем «дзеркало» суєтних картин. «До Єрусалима треба готуватися. Інакше місто не дозволить оглянути свої синагоги, церкви із дзвіницями, мечеті з мінаретами, повитріщатися на одяг та обряди вірян, торкнутися давніх каменів, проте й тільки. А ось досередини за найтоншу, неосяжну, але неподолану оболонку пропустить заледве. Для непідготовленого до зустрічі місто надягає байдужу машкару одного з інших і таким лишається в пам'яті "туристів"» [Щербаков, 2012, 7].

Прозрінню істинного Єрусалима заважає не лише «туристична» легковажність, а й інші причини, які можна інтерпретувати як спокуси (суєта, комерція – сталі негативні мотиви книжок), а також заледве чи не інфернальне відведення очей, омана, підміна, що прагнуть приховати справжнє під марнотою та агресивністю повсякдення. «У Єрусалимі в багатьох загострюється відчуття причетності до євангельських подій. Однак слід бути готовим і до того, що віднайдеться не дуже багато місць, де православний з України чи Росії відчує трепетне благоговіння, подібне до переживання у Великодню ніч <…>. Причин тому декілька. Осягнення Євангелія вимагає зосередженості, душевного усамітнення. У Єрусалимі ж – місці євангельських подій – наодинці із собою і з вічністю залишитися складно. Багатолюдний мурашник крикливих арабів і мовчазних темнокостюмних євреїв, натовпи невгамовних туристів, сучасний транспорт у камінному лабіринті <…>. Одна з несподіванок <…> – православні. Підсвідомо очікуєш побачити таких, як і ми, інших "себе". І обманюєшся в очікуваннях. У Палестині православні християни – це палестинські араби, тобто люди зовсім іншої культури <…>. У багатьох лишає неприємний осад нахабнуватий і бруднуватий бізнес на почуттях вірян. І гід обов'язково приведе в якусь найдорожчу, проте свою лавку <…>. Усе це є. І завжди було. І завжди буде. І це не підстава для того, аби відмовитися від зустрічі з Єрусалимом.

У це святе місто їхати треба! На тиждень, на день, на півдня!» [Щербаков, 2012, 8].

Зазначимо, що письменник розвиває традиційну для християнства концепцію двох міст – долішнього і горішнього, земного і небесного Єрусалима.

Вона реалізується протягом усього твору, а не лише в зображенні контрасту туристичної суєти і внутрішньої зібраності, духовності Святого міста. Цю модель використано в інтерпретації низки феноменів і подій, які автор свідомо відбирає, моделюючи власну картину світу. Так, протиставлені містичні дива Єрусалима (пов'язані з євангельською історією або близькими часами: оновленням храмів, мироточенням ікон тощо) і культурний колапс сучасності, непримиренність конфесій і культур. Саме в такому річищі, скажімо, інтерпретовано зневажливе ставлення влади Єрусалима до Храму Успіння Богородиці. Докладна історія його будівництва і процвітання (знак Єрусалима Небесного) контрастує з оповіддю про тимчасове затоплення церкви стічними водами каналізації, проведеної міською владою недопустимо близько до святого місця. Сліди вогкості на стінах, мабуть, розцінюються як знаки Єрусалима земного. Під таким само кутом зору оцінено невідповідність місії церкви й повсякчасних міжконфесійних конфліктів. У творі постійно наголошується на чварах між різними церковними інститутами. Звучить традиційна для середньовічної літератури тема міжусобиць і відсутності єдності у православних. Усе це суперечить місії церкви й духові Святого міста. Прикладом може бути авторська інтерпретація боротьби довкола святинь, земель, права на будівництво храмів тощо. «Розгорівся неабиякий скандал, який супроводжувався ворожими виступами арабів різних конфесій і громадськими заворушеннями» [Щербаков, 2012, 61], – особливо ж акцентуються труднощі та випробовування на шляху зведення й освячення Каплиці Вознесіння Господнього – «Стопочки». «Однак освячення храму відбулося лише в 1886 р., до цього перепонами тому слугували банальні інтриги російського консульства, яке прагнуло бути найважливішим представником Росії в Палестині, а також заздрощі арабів-християн до православних із Росії, кончина в 1882 р. Єрусалимського патріарха та породжена нею суперечка через "грецький" патріарший престол та інші причини» [Щербаков, 2012, 77].

Як бачимо, послідовно відтворюється та модифікується (осучаснюється) характерна для середньовічного абстрагування опозиція добра і зла, сакрального і щоденного (та навіть інфернального), горішнього і долішнього. Завдання автора –

вирвати читача-співрозмовника з-під упливу суєтності й повсякдення, того, що асоціюється зі злом, і перемістити під уплив добра та сакральних орієнтирів. Подібне переміщення відповідає християнським уявленням про те, що істинне й чудесне відкривається лише гідним (ця думка, зокрема, звучала в «Ходінні ігумена Даниїла»). Проте, крім цього, ідея прихованого від неправедних очей істинного Єрусалима може в підтексті збігатися з російським символом невидимого священного града Кітежа. Зазначимо, що міф про Кітеж актуалізовано в сучасній літературі (романи «Купол» О. Варламова, «Бом-Бом, або Мистецтво кидати жереб» П. Крусанова, «Імперія духу» Ю. Мамлеєва та ін.).

Відповідно до канону ходіння кожна глава у книжці В. Щербакова присвячена конкретному місцю, пов'язаному з євангельською історією (наприклад, «Елеонська гора. Гефсиманський сад», «Храм Успіня Богородиці», «Голгофа», «Місце віднайдення Чесного Животворчого Хреста» тощо). Докладно описано маршрут так, аби можна було його повторити. Композиція мозаїчна, як і в багатьох середньовічних текстах різних жанрів, коли у твір уводиться найрізноманітніший матеріал. Як і в «Ходінні ігумена Даниїла», в «Єрусалимі: Три дні без гіда» В. Щербакова акцентовано суб'єктивне начало, поєднане з високим релігійним пафосом.

Однак усі ці особливості ходіння модифіковані, у них привнесені специфічні, породжені сучасною художньою та культурною саморефлексією риси. Визначимо коло цих змін, які не призводять, утім, до анігіляції традиції, а лишень осучаснюють її, демонструють нові можливості старої форми.

Перша полягає в тому, що твір, як і більшість культурних явищ межі XX–XXI століття, відображає потяг до синтезу різних дискурсів і мов культури. Передусім книжка В. Щербакова перебуває на перетині релігійного та художнього дискурсів. Це виражається аж ніяк і не лише в пафосі та моделюванні художньої образності, а й у найширшому взаємодоповнювальному застосуванні релігійних і літературних джерел, зразків. Подібний синтез покликаний адекватно відобразити таємницю духовного прозріння, до якої має долучитися читач-«неофіт». Показово, що твір розпочинається наведеним повністю віршем

М. Лермонтова «Гілка Палестини». Епіграфом же слугують слова М. Гоголя з листа до В. Жуковського від 28 лютого 1849 р. Обидва тексти стають емоційними, зворотними камертонами для твору В. Щербакова. Підбір цих художніх орієнтирів, їхнє взаємне відображення увиразнює велич теми. В обох текстах-зразках звучать роздуми щодо способів її відображення, актуалізується діалог, акцентовано високий ліричний самовияв і взаєморозуміння з адресатом художнього висловлювання («Скажи мені, гілко Палестини…», «Друже, ти вимагаєш від мене зображення Палестини з усіма її барвами <…>. Чи знаєш, яку важку ти мені задав задачу? Що можу сказати я, чого б не сказали інші? <…>»). Поява адресата у процитованих рядках (розміщених у сильній композиційній позиції книжки В. Щербакова) підтверджує висловлений раніше здогад щодо наміру автора моделювати діалог із читачем, розуміння важливості цього кроку для досягнення мети «ходіння», формування його концепції.

Відзначимо, що протягом усього твору автор з однаковим ентузіазмом звертається як до релігійних текстів (найчастіше цитує Євангеліє і праці отців церкви, але також ходіння, паломницьку літературу, наприклад, «Ходіння ігумена Даниїла», «Свято Вознесіння Господнього на Елеонській горі» професора О. Дмитрієвського), так і до художніх творів. Вони також прив’язані до святих локусів, пунктів маршруту (це «Гефсиманський сад» Б. Пастернака, «Гефсиманський сад» А. Дементьєва та ін.) або ж асоціюються з певним місцем (як згаданий раніше вірш Пушкіна «Час, мій друже, час! Покою серце просить…») чи подіями (автор посилається на «Талісман» Вальтера Скотта в роздумах про постійну боротьбу конфесій, держав, орденів за володіння Єрусалимом та його святинями). Повсякчас цитовані віршовані рядки відтіняють високий абстрактний пафос фрагментів Євангелія, до яких, за законами ходіння, автор неодноразово звертається. Віршовані рядки моделюють діапазон можливих суб’єктивних інтерпретацій вічного (християнської історії) за допомогою мови сталого і прекрасного (художнього слова). Саме художній образ, символ обрано у функції адекватної мови опису невисловленого.

Наголосимо, що поєднання релігійного й художнього дискурсів – не єдиний вияв тенденції до синтезу. У творі В. Щербакова яскраво заявляють про себе історичний, архітектурний, лінгвістичний дискурси. Кожен із них забезпечує новий погляд на традиційну тему і предмет «ходіння». А всі вони в синтезі відображають пошук нових можливостей розв'язання проблеми. Так, обговорюючи гіпотези, породжені знахідками «церковної археології», архітектурні особливості неодноразово перебудованих храмів, автор робить спробу побачити глибоку символіку в історичних подіях та архітектурних змінах.

Друга особливість полягає в тому, що всі дискурси пов'язані модальністю пошуку, розгадування таємниць, символів, зашифрованих знаків. Ця інтенція виявляє себе різноманітно, зокрема у виборі матеріалу та акцентах. Наприклад, по-особливому докладно розповідається історія першого знайдення місця усічення Чесної голови Івана Хрестителя. Крім того, оповідач особливо часто перейнятий розгадуванням надписів, «зашифрованих» скорочень, суб'єктивним тлумаченням смислів алегоричних фігур на старовинних фресках, картинах. Прикладом можуть бути спроби дати власне витлумачення алегоріям фресок, що прикрашають Церкву Гефсиманської молитви. Авторська інтерпретація (або, як мовиться, «особисте тлумачення») базується на культурологічному й лінгвістичному аналізі та стимулюється, підштовхується відомим неправильним поясненням, з яким автор, що ним володіє прагнення розкрити таємницю, полемізує. «На картині наявний дуже світлий образ юнака, що з вірою дивиться на Христа і з надією показує на білу книгу. На книзі лише одне слово "IGNORATIO".

Екскурсоводи та багато путівників чомусь перекладають це слово як "невігластво". Таке тлумачення викликає подив, проте надихає гідів на вільне плавання в океані фантазій. Насправді "невігластво" латиною пишеться як IGNORANTIO. Лише одна буква, проте як багато вона міняє в картині. Навіть цікаво простежити, як трансформувався смисл слова в міру того, як художник наносив букви. IGNO – "ганьба", IGNOR, IGNORA – "не знаю", IGNORATIO – хочу знань або "незнання".

“Хочу знань”, “незнання…”. Що мав намір виразити цією алегорією автор? Можливо, у руках юнака чиста книжка ще непрожитого життя, і невідомо, що саме впише Людина на її сторінки? Хотілося б, аби це було Добро <…>» [Щербаков, 2012, 28-29].

Зазначимо, що розгадування алегорії, витлумачення євангельських епізодів і біблійних притч – це прийом інтелектуальної інтриги у творах середньовічної літератури, зосібна у словах Кирила Туровського. У цьому плані «ходіння» В. Щербакова розвиває традицію.

Акцентується суперечливість, дискусійність історичних та археологічних гіпотез, що також рухає інтелектуальну інтригу («Ці породили одну з гіпотез церковної археології, згідно з якою печера з камінними цистернами, камінними столами й камінними ложами є місцем Таємної вечері, а храм ідентифікується з церквою, яку паломники VI ст. називали церквою над печерою Таємної вечері» [Щербаков, 2012, 9]. Далі автор добирає інші концепції, гіпотези походження та історії Церкви Гефсиманської молитви). Слід зазначити, що такий підхід робить євангельську історію живою, наближує її до читача.

Подібна інтерпретація зміцнюється і другим типом інтриги, пов’язаної з історичною динамікою та сучасністю. Повторюваними моментами книжки (що засвідчує певну тенденцію) стають докладні відтворення етапів будівництва, оновлення храмів, боротьба навколо духовної спадщини. Це підштовхує до думки, що автор намагався продемонструвати драматизм історії, нібито сконцентрованої біля свого витоку – біблійних подій. До того ж ретроспекція у святі часи (позначена цитатами з Євангелія) абстрагує сучасні події, виявляє в них одвічну боротьбу світлих і темних сил. А сучасність із її динамікою та драматизмом очуднює святу історію.

У цьому зв’язку очевидною стає третя особливість твору В. Щербакова. Якщо у традиційних ходіннях, а по тому й у подорожах пізнішого періоду акцентовано передусім простір, то в сучасних подорожах рівноцінні обидві складові хронотопу. Подібна злютованість простору й часу, кодування одного

знаками другого характерна для багатьох подорожей кінця XX – початку XXI століття.

Четверта особливість, пов'язана з традицією, проте й суттєво модифікована, – це вписування подій російського духовного життя XIX–XX століть у загальнокультурний біблійний контекст. Прикладом може слугувати глава «Гефсиманський жіночий православний монастир. Церква святої Марії Магдалини». Вона містить докладний переказ життя й житія великої княгині Єлизавети Федорівни, чиї мощі нині (після чернечих подвигів, мученицької загибелі від рук більшовиків, віднайдення праху в Росії, тяжких випробувань з його перевезення до Святої землі, канонізації) покояться в цих місцях. Оповідач послідовно звертається до образів російських святих, а також новомучеників, жертовними подвигами яких церква поновилася, набула втраченого раніше авторитету. Фактично моделюється асоціація між подвигом перших християн і духовним подвижництвом новомучеників XX століття.

П'ята важлива особливість – демократизм «ходіння» Щербакова, акцентування рівності всіх у вірі та добрих справах. Автор послідовно виокремлює благі вчинки малих сил. Прикладом слугує перелік пожертв на будівництво Церкви Святої Марії Магдалини, у якому поруч із великими сумами, які надійшли від імператора, великих князів і княгинь, зазначені посильні внески від камердинера і штабс-капітана, а також 4 карбованці від селянки Огаркової. Імена бідних людей саме й увійшли в історію завдяки жертві на святу справу, і в її світлі всі добрі наміри, освячені вірою, урівнюються.

Важливо зазначити, що фінал твору концентрує високий християнський пафос (очікування Другого Пришестя) і водночас відображає перехідне художнє мислення з його тяжінням до есхатології, урешті, увиразнює притаманний російській літературі великодній архетип. Як окремий святий локус на шляху свого маршруту автор показово зображає Храмову гору із Золотими воротьми, закладеними камінням за наказом Сулеймана Великого, який намагався таким способом перепинити шлях Месії, а насправді виконавши, несвідомий здіяного,

найважливішу умову пророцтва про Друге Пришестя. «І ось тут-то слід згадати про одну обставину, що її скромно замовчують путівники й гіди.

І привів він мене назад до воріт святилища, зверненим лицем до сходу, і вони були зачинені.

І сказав мені Господь: ворота будуть зачинені, але відчиняться, і жодна людина не зайде ними, бо Господь, Бог Ізраїлю, зайшов ними, і вони зачинені (Ієзекіїль 4461,-2).

Прочитавши це пророцтво, визначте, яку саме умову не було виконано, аби до приходу Месії все було готове?

Ну, звісно ж, умову про те, аби зовнішні ворота святилища, звернені на схід, були зачинені!» [Щербаков, 2012, 340]. Ці роздуми не лише протиставляють суєтну людську волю і божественний промисел, а й зміцнюють щасливе й напружене очікування Другого Пришестя. Вони ж кодують порушену на початку книжки тему «туризм» («мовчазні» гіди й путівники), протиставляють початковий образ «неофіта» – читача з викінченим відчуттям своєї духовної наповненості, перевтілення, тобто моделювання духовних сходів, що зафіксовано у прощальному жестові паломника: «Покидаючи Єрусалим, побажайте йому миру» [Щербаков, 2012, 340].

Ціла низка особливостей, відзначених і проаналізованих на матеріалі «Єрусалима: Три дні без гіда» В. Щербакова, яскраво оприявнилася й у інших творах, що дає підстави припустити наявність тенденції та виокремити вектори її динаміки.

Наприклад, канону релігійного ходіння у творах «Соловки» й «Пінега» послідовно дотримується Г. Ільїнська. Серед актуалізованих рис ходіння – високий релігійний пафос, докладний опис маршруту, зображення сакральних (у цьому випадку в розумінні авторки) локусів, яскрава роль оповідача, який співвідноситься саме з біографічним автором; наявність суб’єктивних інтерпретацій, емоційних оцінок; застосування принципів абстрагування; установка на достовірність, документальність.

Однак у творах відбулася низка серйозних зрушень у бік від традиційного канону. Перше пов'язане із системотвірною рисою – вектором маршруту. Г. Ільїнська заміщує звичний сакральний локус: замість традиційного паломництва до Єрусалима, Константинополя, мандрівниця рушає в інші місця, які набули особливого статусу в історії Росії, і цей статус мислиться як духовний. У творах зображені місця мук і гибелі християн («Соловки») і місця традиційного мешкання праведників, які зберігають духовні завіти («Пінега»). Релігійна задача тут накладається на іншу – перегляд і переоцінка національної історії. Не випадково твори Г. Ільїнської написані й опубліковані в 1990-і роки, на гребені антитоталітарної літератури, і якийсь час критика сприймала їх як її сегмент. Насправді завдання авторки – релігійні та історіософські (у колообігу подій XX століття вичленувати найважливіші вузли, що набули сакрального статусу, – випробовування, спокута, жертовне оновлення), а форма їхнього втілення – художня.

Така авторська інтенція суттєво корегує хронотоп твору, увиразнює другу відмінну рису. Так, якщо в ходінні традиційно домінує зображення простору, а час належить в основному вічності (біблійній історії) із вкрапленнями сучасності, то в «Соловках» просторові й часові коди переплетені. Місце страждань стає втіленням страшного часу, а духовний подвиг (тобто репрезентант вічності) залишає свої знаки і сліди у просторі реальному і просторі символічному – народній пам'яті, полі культури. Соловки інтерпретовано як місце духовного подвигу і вписано як віху до загальнохристиянської історії. У цьому плані можна знайти пункти дотику «Соловків» з «Єрусалимом: Три дні без гіда», проте у творі Г. Ільїнської зміна хронотопу і зв'язок біблійного плану із сучасністю подані особливо виразно.

У «Соловках» особливу увагу приділено долям православних новомучеників, які не просто поділили з народом випробовування кривавими катаклізмами XX століття, а й уособили ідею національної праведності.

Така установка зумовила і специфіку інтерпретації, і комплекс прийо-мів. Зокрема, прозі Г. Ільїнської властиве поєднання підкреслено документального

матеріалу з прийомом абстрагування. У межах абстрагування Соловки асоціюються з Голгофою (оповідачка наголошує, що й у фольклорі зеків одне з місць страт саме так і називалося, воно докладно описане, але, зауважимо, подібного статусу набувають й інші локуси). Потрясіння революції, репресії, гоніння на церкву інтерпретовано як «бісівство» (що притаманно традиції російської літератури від «Житія протопопа Авакума» до роману Достоєвського «Біси» і трактування П. Флоренським поеми Блока «Дванадцять»), як великі спокуси й неправедний переділ. Росія, а також душі людей розглядаються як поле битви добрих і злих, сакральних і інфернальних сил. У цьому зв'язку, скажімо, показовий епізод, у якому оповідується про страту старовірів. Табірне начальство, максимально посилюючи зло й жорстокість того, що відбувається, відмовляє у проханні людей розв'язати їм руки, аби перехреститися перед смертю. Тоді старійшина закликає паству: «Браття, хрестіться розумом!». Зображення невмотивованої жорстокості катів і за контрастом безмежної твердості та просвітлення вірян сприяє абстрагуванню й моделюванню асоціацій із житійною літературою, а конкретні локуси надають відсвіту сакральності.

За законами ходіння у творі докладно описано маршрут. У цьому випадку це рух від одного страшного місця до другого, що супроводжується описом конкретних доль, деталей, авторськими емоційними коментарями. Як й у книжці В. Щербакова, зображення конкретних локусів базується не лише й навіть не стільки на особистих враженнях, скільки на документальному матеріалі, отриманому в результаті дослідження. У цьому випадку домінує архівний матеріал, а також збір та інтерпретація нових легенд, табірного фольклору, який відображає спільну ауру описуваних місць. Легенди про страждання й подвиг вірян, погублених на Соловках, не просто слугують матеріалом для оповідання, а й сприймаються авторкою як найважливіше свідчення колективної пам'яті та народного визнання, як доказ відродження релігійного типу мислення.

У системному зв'язку з переліченими особливостями перебуває й наступне – прагнення до жанрового синтезу. У «Соловках» поєднано риси ходіння та житія або ж патерикового зразка. Більшість із погублених, які здійснили духовний

подвиг вірян, поки ще не канонізовано (тому релігійних, визнаних церквою підстав для написання житій немає), проте установки цього жанру використано. Це виклад біографії, тісно пов'язаної з утвердженням віри; опис страждань, випробовувань, подвигу, мученицької смерті; у низці випадків зображення див, які відбулися після смерті, або ж подій чи явищ, що їх оповідачка сприймає як дивовижні зараз; контраст образів праведників і негідників, до того ж зображених відповідно до середньовічного літературного етикету, тобто в абсолютно світлих і абсолютно темних тонах.

У творі спостерігаються два рівні абстрагування: по-перше, новомученики і їхній подвиг асоціюються з першими християнами, по-друге, долі тих й інших отримують особливий, усезагальний зміст відповідно до хресного шляху Христа.

«Соловки» відображають перехідне художнє мислення, зокрема, у зверненні авторки до есхатологічного міфу. Не випадково композиційним центром постає опис «Голгофи» та інших локусів із подібною символічною семантикою.

Водночас актуалізований великодній архетип. Його дія відображена в оптимістичному за духом фіналі: відродження країни, відновлення релігійного мислення. Помітна й орієнтація письменниці на архетип Кітежа, що входить до ядра національної культури. По-перше, релігійне почуття трактується як внутрішній Кітеж для людей, які живуть у часи катастроф. По-друге, на думку оповідачки, дивовижно зберігаються світлі сокровенні локуси, до яких стікаються праведники, живуть і проповідують («Пінега»), залишаючи нащадкам завіт і досвід духовного спасіння.

Отже, відродження форми релігійного ходіння пов'язане із загальнокультурними і внутрішньолітературними причинами.

Письменники актуалізують низку особливостей релігійного ходіння: докладний опис маршруту до святих місць, релігійний пафос, монтажну композицію, а також застосовують поширені прийоми (абстрагування, елементи ліризації, діалогу з читачем). У текстах називають і зразки ходінь, на які орієнтуються сучасні автори. Це «Ходіння ігумена Даниїла», паломницька

література XIX століття (у книжці В. Щербакова), опис мандрів до Царгорода Стефана Пермського (у «Спостереженні Стамбула» А. Балдіна).

Вимальовується декілька шляхів модифікації традицій жанру ходіння та синтезу його установок із принципово новими особливостями. Це орієнтування не лише на релігійні, а й на літературні джерела у процесі опису та інтерпретації святих місць («Єрусалим: Три дні без гіда» В. Щербакова), на новітні легенди й фольклор («Соловки» Г. Ільїнської). Перенесення вектора мандрів із загальнохристиянських святих локусів на вітчизняні місця, які символізують випробування, відображаючи авторську концепцію долі Росії як наслідок боротьби світлих і темних сил («Соловки» Г. Ільїнської).

Створення нових моделей читача («турист», «неофіт» у творах В. Щербакова) та автора («учитель», «дослідник», «просвітник» у «Єрусалимі: Три дні без гіда», «послідовник» у «Соловках», «філософ, що медитує», у «Спостереженні Стамбула» А. Балдіна). Із традиційною моделлю ці образи пов’язані архетипом духовного сходження, «лєствицею». Новою його модифікацією стає спільна для автора й читача позиція екзистенційно зібраної, щасливої, просвітленої людини. У ракурсах духовному й екзистенційному моделюється позитивна динаміка образу читача, яка підносить.

Автори апробують різні форми активного діалогу із читачем. У творах посилюється ліризація. Митці використовують прямі звернення й підтекст, моделюють різноманітні види інтелектуальної інтриги, які посилюють динаміку описів, що залучають читача до розгадки таємниці, дискусії та інтерпретацій як рівної сторони діалогу й однодумця автора. Виокремлюється тип домінантної інтриги – це відкриття істинного Єрусалима (проза В. Щербакова), істинного Константинополя під нашаруваннями історичними та географічними («Спостереження Стамбула» А. Балдіна). Ця інтрига базується на архетипному протистоянні міст небесного і земного, горішнього і долішнього.

Принципове у творах співвіднесення євангельського часу та нещодавньої історії. Сучасність, особливо пов’язана з духовним життям Росії, уписується у християнський загальнокультурний контекст, що також є вектором розвитку

середньовічної традиції. До того ж відбувається процес взаємного смислового збагачення планів вічності та сучасності. Реалії XX століття абстрагуються, набувають сенсу вічної боротьби добра і зла. А священна історія наближається до читача завдяки численним «відображенням» і «римам» у подіях нещодавнього минулого. Письменники моделюють концептуальну паралель між подвигами перших християн і новомучеників XX століття. Тим самим вони досягають кількох цілей: підкреслюють оновлення церкви, освяченої випробовуваннями, жертвами минулого століття, подають приклад християнського подвигу, нещодавні історичні події абстрагуються як вияв одвічної боротьби сакрального і інфернального, вічного сюжету випробувань, повторення хресного шляху.

Твори, зорієнтовані на канон ходіння, відображають риси перехідного художнього мислення. Серед них: апофатика, есхатологічні настрої, синтез дискурсів (релігійного, художнього, наукового), установки на діалог. Принциповий і сам пошук нової художньої мови опису.

Низка особливостей твору відображає ментальні основи російської літератури, до того ж з використанням коду мандрів. До таких зараховуємо актуалізацію архетипу прихованого від негідних очей Кітежа, створення образів «російської Палестини».

Модифікація канону ходіння у прозі 1990–2000-х років відкриває нові можливості старої форми, створює вдалий художній синтез традиції та експерименту, сучасного змісту.

5.4. Співвідношення давнього канону ходіння та сучасних принципів інтерпретації, нової метамови

Подорож Андрія Балдіна, як і твори інших сучасних письменників – В. Щербакова, Г. Ільїнської, актуалізує давні (архаїчні) установки релігійного ходіння та демонструє їх обмежений синтез з іншими векторами художнього пошуку. До них належить синтез дискурсів та експериментування в царині створення метамови складної реальності.

Власне, про принципове звернення до установок ходіння автор повідомляє вже на першій сторінці твору, наголошуючи, однак, і на своєрідності художньої мети. Вона полягає в тому, аби пройти всіма містами маршруту «московського місіонера» Стефана Пермського (XIV ст.), який рухався вглиб країни, просвічуючи язичників-зирян, які ще лишилися на той час (нинішня територія Комі). Оповідач іде слідами російського святого, як у «Соловках» Г. Ільїнської оповідачка повторює шляхи новомучеників XX століття. У цьому полягає важлива установка національної та культурної самоідентифікації, тісно пов'язаної з релігійним дискурсом. Утім різняться емоційні та оціночні аспекти текстів Г. Ільїнської та А. Балдіна, очевидне опертя письменників на різні архетипи, традиційні структури. Якщо в «Соловках» увиразнено трагічне начало, хресний путь російської історії XX століття, утілений в образах постраждалих за віру та в символі Голгофи, то у «Спостереженні Стамбула» акцентована блага вість: її ніс християнській місіонер язичникам-зирянам, за що й був названий святим і прославлений у відомому житії, написаному Єпіфанієм Премудрим.

Повторення маршруту Стефанія Пермського повинно мати, на наш погляд, ритуальний, символічний підтексти. Їх зміст – у поверненні духовного, релігійного начала в життя сучасників, «язичників» XX століття. Ритуальне подолання шляху має відновити порушений культурний космос, з'єднати часи, виявити духовне ядро, корені народу.

Важливого документального значення набуває той факт, що окремі етапи повтору маршруту святого вже здійснені в межах проекту «Шляхами Стефана Пермського», який реалізували Національний музей республіки Комі та дослідницька група «Дорожній журнал». Першим етапом була подорож до Ростова Великого.

Зміна вектора маршруту з російських територій за їх кордони, до традиційного місця паломництва саме православних – у Константинополь, колишню столицю Візантійської імперії – також зумовлена релігійно та історично. Письменник відчуває необхідність відвідати вихідний пункт християнства на Русі, потребу побувати в тих місцях, які сформували світогляд

Стефана Пермського і його можливі проекти культурного, релігійного розвитку рідної країни (гіпотези стосовно цих можливих моделей розвит-ку викладені в попередній подорожі до Ростова Великого у творі «Другий Третій», опублікованому 2007 р. у журналі «Жовтень» та побудованому за іншим, міфологічним принципом інтерпретації, який буде розглянуто в нашій роботі окремо). Крім того, цим же шляхом ходив і автор життя Стефанія Пермського – геніальний середньовічний письменник Єпіфаній Премудрий. Отже, вирішення проблем культурної ідентифікації, гостро порушених перехідним часом, утілення великої подорожі у просторі й часі рідної землі («макроподорожі») вимагало локальнішого походу – цього ходіння. «Також стало зрозуміло, що перед відправленням у цю макроекспедицію необхідно здійснити візит до Стамбула, точніше в Царгород. За самими лише загальними міркуваннями: будь-яке дослідження російської історії XIV століття обов'язково має містити Константинополь, тодішню столицю світу. Царгород і був тим першим портом, від якого ще в IX столітті відплив руський човен, – коли самої Росії ще не було зовсім.

Крім того, у Царгороді побував офіційний біограф Стефана Пермського – Єпіфаній Премудрий. Він пройшов та описав усі вихідні пункти на карті "руського моря", з'єднавши їх в один ключової важливості маршрут, який вів від центру світу до самісінького його краю, у переддень іншого. Єпіфаній дійшов висновку про кардинальну різницю між Царгородом, Москвою, північним царством Стефана (його світ він називав Двинським). Повторити цей висновок було абсолютно необхідно» [Балдин, 2007, 17].

Таке обґрунтування мандрів має як традиційні, так і новаторські риси, продиктовані рефлексією сучасної кризи ідентичності.

До традиційних належить вектор, релігійний пафос, розміщення вітчизняної історії (духовної) в загальнохристиянському контексті, який сприймається як загальносвітовий (якщо Константинополь – центр світу). До традиційних моментів можна зарахувати й акцент на молодості російського християнства, що, однак, тлумачиться не як недолік, а як гарантія перспектив і пасіонарності. Саме в

такому річищі й за зразком біблійної притчі про молоде вино, котре не наливають у старі міхи, інтерпретував цю молодість митрополит Іларіон у «Слові про закон і благодать».

Серед специфічних рис називаємо акцент на різності культур, яка сформована від початку. Її нинішнє усвідомлення пов'язано із процесом самоідентифікації, з відстоюванням культурної своєрідності після пережитих у XX столітті потрясінь.

У цьому процесі «пошуку облич» виявляється маркованою опозиція «центру» і «периферії», а також їхнє перевертання і сталість. Автор здійснює це в історичному, географічному та релігійному дискурсах. До того ж у підтексті формуються важливі для сучасності й самоідентифікації паралелі та асоціації. Історичне падіння держави Візантії не зняло статусу святого місця з Константинополя; колишнє історичне «закрайсвіття» Росії змінилося сходженням і наступністю від Другого Риму Візантії до Третього Риму, а потім розвалом імперії, що також не занапастило духовний розвиток, більш того, саме на нього покладено місію відродження й нового розуміння буття та сучасності. У підтексті твору моделюються історичні й духовні рими між долею Другого і Третього Риму.

Як і у традиційних ходіннях, сюжет і композиція твору визначаються маршрутом: дорогою до святинь, їх пошуком, докладним зображенням храмів. До нього приєднуються інтелектуальні (розгадка знаків) маршрути і прозріння: важливо не лише знайти в іншій культурі, архітектурі, «мапі» Стамбула загублені православні храми, виявити в цьому накладанні, палімпсесті малюнок старого, колишнього Константинополя, а й вдивитися, досягти прозріння: «Пильнувати, спостерігати, не відриваючись, – ось закон цього місця» [Балдин, 2007, 19].

Розв'язання цієї «археологічної» задачі вимагало створення нової мови опису. Вона підкреслено суб'єктивна й метафорична. Фактично автор пропонує власний, глибоко своєрідний код опису «центру світу», до того ж цей код засновано на медитативному сприйнятті, міфологізації, прозріннях (це суттєво

різнить твір А. Балдіна від проаналізованих раніше ходінь, у яких традиційно подано задокументовані докладні описи святих місць).

Власне, автор дає зрозуміти, що саме мова опису є у творі актуалізованою. Письменник бере на себе місію нового відкриття та називання традиційних маршрутів. Про таке завдання свідчить той факт, що своєрідна «передмова» до твору починається з метафор, базується на них, акцентує асоціації й розшифрування змістом образів, задає тон прочитання «Спостереження Стамбула». Тобто порівняно з ходіннями В. Щербакова та Г. Ільїнської стиль цього твору принципово ускладнений, він резонує із традиціями літератури XIV століття, другим південнослов'янським впливом (життям того ж Єпіфанія Премудрого), максимально прикрашений сучасним «плетінням словес».

Кожна метафора сприймається як позначення таємниці і ключ до її прозріння. Метафори ж входять до дискурсу подорожі, який вони трактують дуже широко, відображають традиційний код мандрів, руху. По-перше, історія Росії, її релігійного розвитку постає в образі мапи, укладеної подвижниками віри, у цьому випадку великий її сегмент виконаний Стефаном Пермським і його біографом Єпіфанієм Премудрим. Запропонована подорож може сприйматися як оживлення цієї мапи. По-друге, увиразнюється розмитість контурів такої карти, і ця хиткість кордонів має підтексти нових географічних і духовних відкриттів, прозрінь. По-третє, запропоновано авторський символ Росії як суходільного океану, який має складну історію «плавання», зміни течій, експансії. «Повторити маршрут Стефана, переміститися хоча б подумки в його обставини, у першу чергу зробити крок у невідомість, за межі мапи. На цей момент зовнішній контур країни був розімкнутий. Не було чітко окресленого материка, а був океан суходолу, другий берег якого залишався нерозрізненим. Обнадійливий, цікавий сюжет: якщо Росія – це "океан", то її історія – це хроніки плавання з усіма колуваннями, петляннями й перемінами курсу (у тому ж Петербурзі, у порту на європейському березі російського "океану"). Мовою цієї метафори, наша історія стартувала з одного пункту й потім розгорталася в часі та просторі доти, поки один океан, суходільний, не збігся своїми берегами з іншим, Тихим» [Балдин, 2007, 17].

Звернімо увагу на складне переплетення коду подорожей («карта», «плавання», «маршрут», словесна гра, яка створює асоціації зі світським «Ходінням Афанасія Нікітіна за три моря» – «за три сторіччя плавання її морем») із символами, які мають глибинні релігійні, містичні смисли: «море», «океан», «корабель» (а також у цьому тексті «руський човен»), «лоцман». Цей синтез до того ж очуднений оксюмороном «суходільний океан».

Символи мають сакральні сенси, які надають особливого значення і давнім згадуваним мандрам Стефана Пермського, Єпіфанія Премудрого, і нинішній «експедиції».

Так, «море» – це символ перетворення й відродження, а також знак безкінечності пізнання, а у психології – підсвідомості [Тресиддер, 1998, 227-228], що також важливо, враховуючи авторську стратегію прозріння, ірраціонального осягнення складної реальності. В узагальненому знаку «вода» актуалізовані смисли «порятунку», «омолоджування», «народження» як «плетіння вод» [Маковский, 1998, 76-78]. Останнє значення актуалізоване у «Спостереженні Стамбула» згадуванням про колування, петляння, переміни курсу в житті Океану – Росії і відображає віру в духовне відродження.

Інтеграція названих смислів дає нову семантику і творить оптимістичний модус оповіді – це відродження, фактично звернення до великоднього архетипу. Повторна «експедиція», власне, є ритуальним кроком на цьому шляху. Водночас маніфестується своєрідність мови інтерпретації. Оскільки в

, прозріння.

Символ корабля додає до цього семантичного поля нові смисли й дублює вже заявлені – «оновлення», «воскресіння» тощо. За зауваженням М. Маковського, в індоєвропейських мовах реалізується такий ланцюжок значень цього символу: «рухатися, пересуватися», «річка», «вода» (символ спасіння, другого народження), «душа», «людина», «новий, свіжий» («воскреслий до життя

зі смерті») [Маковский, 1998, 194]. Прирощується до спільного семантичного поля також такий смисл символу, як «пошук» і «перехід на інші рівні існування» [Тресиддер, 1999, 159-160].

У загальному контексті твору всі ці смисли увиразнюють якісні зсуви, нове усвідомлення історичного та духовного шляху країни. Зазначимо, що символ корабля саме в такому значенні – радикального повороту до нової, духовної долі – використовували в російській релігійній літературі, зосібна в «Житії протопопа Авакума».

Подібні прочитання традиційних символів і їхній синтез із просторовим кодом уже в передмові задають читачам орієнтири розуміння авторської концепції: подорож до Стамбула набуває філософської, історичної перспективи, пов'язуючи минулу історію Океану – Росії із сучасністю, оголюючи пункти символічного «шляху», «дао» країни та пропонуючи перспективу оновлення.

Звернімо увагу й на перетин просторових та часових кодів, а також на взаємний обмін їхньої семантики. Так, традиційно символи, пов'язані з водною стихією (річка, море тощо), означають часову динаміку. Така, наприклад, символічна мапа «Річка часу» Ф. Страсса, що надихала Державіна. На ній річка, яка виливається з неба на землю, поділяється на земні русла, що знаменують долі держав, повороти в науці й мистецтві (показово і традиційно в цьому плані у «Спостереженні Стамбула» використано символ мапи у значенні життя держави, а також символ «лоцман»). Семантика цих символів саме як тимчасових відрефлексована вченими. Так, І. Сухих наголошує: «Метафора час–вода – одна з найпоширеніших у літературі. Й. Мандельштам назвав свою книжку "Шум часу" (1928). У ній поет закликав "стежити за добою, за шумом і проростанням часу", дослухатися до "зростаючого шуму доби". Час тут опосередковано порівнюється з водою. Мандельштамові ввижається рів, провал, заповнений шумливим часом.

У пушкінській трагедії "Борис Годунов" цей образ виявляє іншу грань. У монолозі літописця Пімена річка перетворюється на казкове море-окіян:

Минувшее проходит предо мною –

Давно ль оно неслось, событий полно,

Волнуяся, как море-окиян? <…>

Про історичне море згадав і Лев Толстой у фіналі “Війни і миру”» [Сухих, 2012, 116] (письмівка автора. – М. Ш.).

Можливо, ці підтексти входять до метафор А. Балдіна, як і семантика «петербурзького» міфу, яка задає «західний» вектор («європейський берег російського океану»), актуалізує на другому плані історіо-софські питання про правильність і напрямки культурної орієнтації. Однак звернімо увагу на інше: охарактеризована символіка й метафори набувають у творі просторового значення (країна як «суходільний океан», що рухається, географічно розширюється), але не гублять і тимчасових смислів (океан-країна кружляє, змінює вектори й ритм руху). Синтезом цих просторових і часових значень стає зображення пунктів перетину суходільного і часового океанів. До таких і належить Константинополь, «той перший порт, від якого ще в IX столітті відчалив руський човен, коли про саму Росію ще не було жодної згадки» [Балдин, 2007, 17].

На нашу думку, на подібне суміщення просторового і часового символічних кодів уплинули жанрові установки подорожі (які актуалізують простір) і водночас загострення історіософських проблем: перегляд «шляху» країни, вичленовування історично утворених орієнтирів культурної самоідентифікації.

У цьому зв’язку варто завважити показовий збіг начал «ходінь» В. Щербакова й А. Балдіна. Обидва письменники фіксують увагу на «туристичній» простоті нинішнього проникнення до святих місць, тлумачать легкість і комфорт їх досягнення як спокусу легковажного, неглибокого сприйняття сакральних локусів. Обидва письменники уводять мотиви таємниць, прихованості справжньої сутності цих місць від негідного погляду. «<…> Переміщення з дощової Москви в це пекло було майже миттєвим – (безпросторове) – Відчинив двері в Москві, зачинив у Стамбулі <…>. Світ розтікся по осі “ікс”» [Балдин, 2007, 18].

Цю вісь «ікс» можна розшифрувати двояко: по-перше, як загадку, невідомість, що приховується за легкістю пересування, по-друге, як площинний вектор у системі координат, у якій повинен з’явитися й інший – вертикаль, до

того ж вертикаль духовна, котра підносить над горизонталлю повсякденності, «туристичного» погляду. У результаті моделюється хрест як сакральний символ (що, як докладніше продемонструємо далі, створюється контрастними символами й молитвами), а також система координат, у якій у цьому творі описано й оцінено різноманітні явища та фігури.

Саме в такому річищі, наприклад, може бути інтерпретоване перше враження від Стамбула. Акценти розставляють мотиви прихованості, загадки, долішньої горизонталі (площини) і духовної вертикалі (оповідач удивляється в далечінь і шукає поглядом куполи Софії). Площина представлена спекотним степом, архітектурою будівель аеропорту, які нагадують дека духовки, виглядом околиць, що породжують асоціації з пласкою тканиною, хусткою, нечастими складками полотна. Вертикаль – це небо й куполи.

Знаменно й те, що тема туризму, паломників, а також образ ангажованого гіда отримують у творі А. Балдіна докладніше висвітлення й опрацювання, ніж у «ходінні» В. Щербакова. Якщо у творі В. Щербакова образ гіда достатньо абстрактний і акцент зроблено радше на невігластві, поверховості та комерційній зацікавленості персонажа, то у «Спостереженні Стамбула» цей образ наділений яскравими біографічними рисами, а моментом, що надає типовості, стає ідеологічний, культурний. Гідові властиве агресивне відстоювання цінностей своєї культури за рахунок іншої, спроби маніпулювати свідомістю слухачів, тобто й на цьому рівні загострюється характерна для подорожі як метажанру антиномія «своє» / «чуже». Конфліктність ситуації посилюється мотивом перевертання: маніпулятором стає «свій», у цьому випадку жінка-гід на ймення Айсель (на батьківщині в Одесі мала ім’я Ассоль), яка змінила після заміжжя та прийняття ісламу свої культурні уявлення. Подібний учинок у межах середньовічної культури, до якої й належить релігійне ходіння як художній орієнтир подорожі А. Балдіна, категорично засуджувався, що, зокрема, відобразилося й у світському «Ходінні Афанасія Нікітіна за три моря» та «Повісті про взяття Царгорода». Підтексти цих творів відчутні у «Спостереженні Стамбула».

Протягом усього твору конфлікт інтерпретації Стамбула моделює найчастіше саме зіштовхування позицій гіда та оповідача. Перший не дає побачити справжнє обличчя Царгорода, заповітне і приховане за сьогоднішньою буденністю, за нашаруваннями часу та іншої культури («Про другий Рим вона принципово промовчала» [Балдин, 2007, 21]). Оповідач же, навпаки, відшуковує таємні знаки присутності Царгорода й намагається їх розшифрувати.

На відміну від твору В. Щербакова, образ легковажного туриста А. Балдіна не зацікавив. Проте у «Спостереженні Стамбула» ретельно виписано й узагальнено контрастний тип: вдумливого паломника, який «уболіває за Візантію» [Балдин, 2007, 21], іде слідами своїх культурних попередників до релігійних витоків власної країни. Такий тип уособлює, по-перше, сам оповідач, а по-друге, образи однодумців, які багато в чому його дублюють. До них, наприклад, належить Віктор, схожий на ченця чи послушника. «Ось кому більше відповідає стежити за Стефаном та Єпіфанієм. Віктор летів із Сахаліну, аби подивитися на Софію (до питання про метафору)» [Балдин, 2007, 21]. Про те, що автор прагне до узагальнення, створення подібного типу духовного мандрівника – шукача культурних коренів, свідчить і пошук найменувань для себе й однодумців. Так, серед самовизначень з'являється «мирний паломник» [Балдин, 2007, 30], що суттєво кон-трастує із рішучими будівельниками болгарської церкви, які захопили землю під храм «по-партизанськи». Називаються й колективні «блукачі» [Балдин, 2007, 25]. Ця тенденція істотно посилена в іншому творі, опублікованому А. Балдіним у тому ж 2007 році, – «Другий Третій». У ньому з'являється колективний образ учасників експедиції, шукачів культурних коренів, утілений в оповідній інстанції «ми».

Наголошуючи, що основним новаторством і вектором модифікації канону ходіння у творі А. Балдіна виступає мова опису та способи інтерпретації, зауважимо, що своєрідність метафор, символіки й системи мотивів могла б стати предметом окремого дослідження. Ми ж виокремимо домінантні символи та мотиви, які оприявнюють концепцію подорожі, позначимо їх системний зв'язок і функції саме у просторових образах (що й зумовлено специфікою жанру).

Так, прикметна особливість – широке семантичне поле концепту «таємниця» і, відповідно, її розгадування оповідачем і його союзником – вдумливим читачем. Це пов'язано із зображенням самого процесу нового відкриття Царгорода, а з ним і занурення до витоків національної духовної культури. Така особливість породжена переживанням культурної кризи і прагненням віднайти орієнтири культурної ідентичності, опираючись на давні зразки (ходіння) та на одвічне начало (віру, релігійні, ірраціональні прозріння). Семантичне поле вбирає мотиви із широким спектром значень і модусів. Так, найнижчою оціночною позначкою в системі координат можна вважати мотив «маски». Він описує враження від Стамбула, зокрема від «закритих» жіночих облич, неминучості метаморфоз від динамічної юності до солідної нерухомості зрілості (до «формули» Стамбула входять важливі «обличчя-планети», «ніби замкнені» обличчя зрілих жінок [Балдин, 2007, 21]). Мотив маски набуває екзотичних смислів заборони й покрову (фантазії західноєвропейських письменників і художників на тему гарему), вони ж, своєю чергою, ушляхетнюються сакральними сенсами, які вже вибудовують вертикаль високих символічних значень. Так, гаремна прихованість, закритість пов'язані у творі із жіночим началом – охороною покою, певним непомітним і сакральним «материнським лоном» цієї землі, а також із пов'язаними одне з одним народженням і смертю. «Сам принцип хованок у Стамбулі спільний. Тут усе суть таємниця і покров, у столиці, "спокій якої охороняють жінки". Тканина міста рухається – непомітно і постійно, і немає іншого способу зупинити цей біг, як померти і пришпилити її пером над могилою. Чи народитися? Так чи так пройти по вертикалі, пронизавши [степи та море] материнського лона» [Балдин, 2007, 22]. Найвищою ж позначкою семантичного поля «таємниці» стає ідея Господнього покрову над православними святинями.

Розкриття «таємниці» слугує інтелектуальною пружиною ходіння. Сам цей процес виписано докладно й із застосуванням притаманних якраз подорожі просторових метафор.

У семантичному полі концепту «пошук» домінують символи «спіраль» («воронка», «клубок», «раковина» / «мушля»), а також мотиви «колування», «відображення», руху у зворотному напрямку (проти годинникової стрілки). Як і в попередньому семантичному полі, тут також означені найнижча і найвища позначки на шкалі просторових координат. Найнижча – це опис дороги як «шляхової спіралі» [Балдин, 2007, 18], тобто акцент на просторовій заплутаності. Однак цей смисл незабаром отримує метафоричне й набагато ширше витлумачення: по-перше, рух по колу власних помилок, ілюзій, міражів, породжених уявою, тобто особистий пошук. Прикладом численних реалізацій цього значення може бути епізод, коли оповідач, спостерігаючи з вікна автобуса місто й палко бажаючи побачити купол Софії, переплутав його з Блакитною мечеттю. По-друге, спіраль виявляється пов'язаною із процесом перевертання центру і периферії (тобто з переосмисленням, пошуком істини), з переоцінкою історичних подій, з окресленням істинних і помилкових векторів руху думки, інтерпретації. У нижченаведеному уривку Стамбул виступає сакральним центром, а периферією стають західні столиці – Лондон і Париж, що становить очевидний контраст інтерпретації цих локусів пасажирами «Східного експресу», які так і не перейнялись таємницею цього місця, і це відрізняє «туристів» від паломників, котрі дісталися центру – Софії. «<…> Дорога, звиваючись клубком, привела нас у самісінький центр міста, на площу між Софією і [тією, що повторює, відображає її, мов у дзеркалі] Голубою мечеттю. До речі, так само по спіралі, тільки рухаючись у зворотному напрямку, вибирається із центру Стамбула славнозвісний "Східний експрес". Самісіньким берегом моря він проходить, поступово розганяючись, як космічний апарат, аби піти у глухі далі Європи, туди, де, як Юпітер і Сатурн, маячать Париж і Лондон – далеко на окраїні ойкумени. Ця прихована, постійно дієва "часова" спіраль розвертає місто на кшталт мушлі. Це ще одна константа Стамбула» [Балдин, 2007, 18].

Метафора «місто-мушля» містить у собі сакральні змісти Доброї Звістки, а в мусульманських культурах символізує «увагу до слова Аллаха» [Тресиддер,

1999, 302]. До того ж має семантику воронки, яка завертається в часі, осередку культури.

Просторовий символ набуває смислів часу: коливання часу, виходу його, з одного боку, до глибинних архаїчних шарів, а з другого – у вічність і культурний космос.

Водночас сам знак спіралі з маркованим центром і опис колування, пошуку породжують асоціації з лабіринтом, тим паче що вони підкріплені вектором руху – до святих місць – і традицією. Як відомо, у багатьох храмах Європи підлоги були вистелені мозаїкою з малюнком лабіринту. Просування до його центру вважали певним заміщенням паломництва вірянина до святих місць. Така побудова храму послугувала зразком для моделювання композиції відомого нелінійного роману Петера Корнеля «Шляхи до раю». Можливо, у підтексті метафори святого і вічного міста як мушлі («це ще одна константа Стамбула») лежить і ця асоціація. Проте в будь-якому випадку цей образ зміцнює сакральні смисли, а в наведеному вище фрагменті в поєднанні із символом ключів підживлює смислове поле концептів центру й таємниці. «Морська мушля – символ Царгорода такий же, яким для Рима були ключі апостола Петра. Паломники, що відвідали місто, уносили на своїх капелюхах мушлі (Ті, хто побував у Римі, уносили ключі)» [Балдин, 2007, 19].

З мотивом колування в тісному семантичному зв'язку перебуває мотив відображення, дзеркальності, який не так фіксує помилку, схильність спостерігача переплутати, помилитися, як можливий діалог релігій, культур, історичних епох (у наведеному вище уривку, наприклад, це були протиставлення та «рими» символів Першого і Другого Римів – ключ і мушля). У творі, отже, «сюжетом», що часто повторюється, є відображення одна одною Софії і Блакитної мечеті, вони «дивляться одна на одну» [Балдин, 2007, 20], їх можна переплутати, що й відбувається з оповідачем, який здаля вдивляється в куполи. Блакитна мечеть повторює й відображає Софію, як у дзеркалі [Балдин, 2007, 18]. Вони породжують діалог інтерпретацій, сповнений таємних значень, натяків. Наприклад, між гідом та оповідачем розгоряється суперечка про те, який із храмів гарніший, дискусія

наповнена культурологічними та релігійними підтекстами, хоча оповідач делікатно переводить диспут із загальнокультурного плану у вужчий – архітектурний. «Спитали й мене, не вгадавши архітектора, що краще? – Дивлячись як дивитися, – відповідаю я плутано, проте дипломатично. – Якщо до них наближатися, то мечеть, звичайно, виграє, вона оздоблена, доглянута, сяє, мов іграшка. Проте якщо віддалятися, то Софія нібито росте, а мечеть, навпаки, осідає, так, певною хмаринкою. – Це ж чому? – питає екскурсовод <…>. – Тому що краще співвіднесення мас. – Ну знаєте…» [Балдин, 2007, 20] (письмівка автора. – М. Ш.).

Картина світу, створена автором, уписана в систему координат, де особливе значення має символіка горизонталі і вертикалі. Як і в описаних раніше семантичних полях, тут також вектор узагальнення йде від щоденного, поверхового погляду до духовного, до сакральних смислів. Горизонталь, або площина, уперше з'являється в пейзажі та асоціюється з буденністю. А підвищення, що трапляються на тлі площини, сигналізують про можливе існування другої осі. «<…> Все пласке, – пейзаж лежить рівно, тонкою хустиною. Там і сям хтось підпирає хустину пальцем: зрідка встають вертикально – гостра скеля, подоба горба, будівля або (пальці пролізли крізь продірявлену тканину) – група будівель <…>. Праворуч синім пунктиром позначено море. Нічого особливого – синє, лежить у чорноморській позі. Степ, не зупиняючи бігу, підкочує до нього впритул.

Ось попереду тонка матерія здійнялася горбом – під неї просунули кулаки й коліна. Суходіл показав м'язи, на них помістилося місто Стамбул» [Балдин, 2007, 18]. У підтексті формується уявлення про те, що це місто, Стамбул, поки «площинне», воно лежить, лише «позначивши лікті й коліна» (як і море в «чорноморській позі»), а інше, приховане місто – Константинополь – має показати вертикаль і висоту. До семантики площини як буденності приєдналися контрастні смисли нерухомості / поривчатості, які створюють особливу енергію опису, а також смисли таємниці, прихованості. Степ покриває, як хустина, тканина (а далі автор часто використовує образ килима), щось, що може

виявитися неочікуваним, таким, що суперечить першому враженню, наразі це вертикаль – кулаки й коліна антропоморфного образу міста. Створюється враження палімпсесту: під площинним ликом Стамбула приховується вертикаль Царгорода. «Від Царгорода в ньому лишилося небагато <…> степ розкривається сам собою: проте від цього ще помітніше зусилля, з яким на площині з'являється (прориваєтся тканина землі) будь-яка вертикаль. Тим паче місто» [Балдин, 2007, 18].

Площина знаменує земне, долішнє; вертикаль – духовне, сакральне, горішнє. Тому в описі вертикалі домінантними стають куполи церков. До них ніби стягується інший плаский простір. Оповідачеві здається, що він відчуває майже м'язове зусилля від такого «збирання» простору, міста. Виникають нібито два плани: по горизонталі лежить «плаский» Стамбул, а в повітрі струменіє видиво спрямованого вгору Царгорода, складеного з уламків колишньої розсіяності та забуття. «Це зусилля, це затяте збирання міської плоті (хочеться сподіватися) не змінилося із часів Царгорода» [Балдин, 2007, 18]. І площина, і вертикаль у творі А. Балдіна очуднюються, моделюється і їхнє грайливе протиріччя, що кожного разу оголює головний сенс духовного росту та проникнення в таємницю. «Провулки збігають донизу, до моря, посередині кожного висить синій прямокутник моря, немовби простирадло на мотузку. Душа, влігшись на чисте простирадло, заспокоюється» [Балдин, 2007, 20]. Море тут – гладенька «горизонтальна» вертикаль. Його вертикальність забезпечена незвичним кутом бачення й сакральними значеннями символу моря, що створюють таку гармонійну взаємодію води (як утілення життя, оновлення, хрещення, смерті) і безсмертної душі.

Подорож фізична і духовна, розгадування таємниць мають кінцеву мету – створення «формули» [Балдин, 2007, 21] міста, тобто його узагальнення, згущеного до символізму. У цих узагальненнях також домінують просторові метафори. Усі вони містять смисли центру та вертикалі. Саме такий підхід превалює в картинах Константинополя, прихованого під обличчям нинішнього Стамбула. Для повсякденного ж Стамбула автор використовує інші «формули»,

часто побудовані за принципом парадоксу. Наприклад, за контрастом і заміщенням чоловічого і жіночого начал. Замість співвідношення горизонталі і вертикалі в описах виступають «відносини мас» і «знаки руху та спокою» [Балдин, 2007, 21].

У формулі Константинополя системотвірним стає концепт «центр». Це сакральний центр. До цього значення додається семантика стислості та концентрації. «Стамбул-Царгород поміщається в кулакові землі: між пальцями затиснуте море. Контраст міста зі степом, що ліниво розлігся, заряджає спостерігача дивною енергією, упевненістю в тому, що не випадково так міцно стиснулися ці пальці» [Балдин, 2007, 18]. У смисловому полі додається семантика пасіонарності, прихованої енергії. Акцентування горизонталі і вертикалі (подвійне позначення Стамбул-Царгород) створює особливий драматизм, конфліктність, зарядженість на дію, яка втілилася в «ходінні» в пошук істинного міста, у зусилля розгадати таємницю, створити «формулу». Мотив центру подвоюється: розглядаючи Царгород як центр православного світу, оповідач і в ньому шукає глибинний центр, «серце міста», його основну точку. Отже, географічне також перетікає в сакральне. Центральна географічна точка асоціюється зі сценою, на яку зрить «театр», його «партер» і «глядацькі ряди міста» [Балдин, 2007, 19]. Географічний центр міста розташовується в морі, у місці сходження трьох берегів, і він же несе глибинні, історичні смисли; це протока Босфор, бухта Золотого Рогу, за які відбулися запеклі битви, це сцена баталій.

Водночас центром сакральним стає зовсім інше місто – це Софія, вона також на «сцені», але принципово іншій. Поруч із нею навіть «заборонене місто» мусульман Сарайбурну сприймається як «партер морського (царського) театру» [Балдин, 2007, 19], тобто знову моделюється контраст між духовною вертикаллю та історичною «суєтою», що видає пріоритети автора й оголює релігійний пафос «ходіння».

Символи із семантикою центру зміцнюють один одного, посилюючи шляхом ампліфікації це значення. До таких символів зараховуємо «кулак»

(Константинополь як кулак серед розслабленої горизонталі степу), «мушлю», «сцену», середину «воронки», навколо якої обертаються всі інші види, будівлі міста. «Починаються дива – пульс, ріст та поступове зменшення предметів: їхні розміри не настільки помітні в місті, де вони розташовані, ще важливіша відстань до моря, від його воронки – навколо неї вони обертаються, повертаючись кожен власною спіраллю» [Балдин, 2007, 19]. Однак головним пунктом відповідно до релігійної картини світу залишається храм.

В останній XIII главі подорожі автор зводить воєдино основні мотиви, формуючи концепцію твору. Ідейним фокусом, композиційним центром знову стають просторовий і сакральний локуси Софії. До неї, як і до Рима, ведуть усі дороги, зокрема й ментальні, тобто ідейний пошук. До того ж останній відбувається важко (заміняючи середньовічні тяготи й небезпеки ходіння), демонструючи випробовування, колування думки, помилки, хибні припущення, які відводять від цілі. Та волею провидіння дивовижним чином усі пошуки успішно завершуються. «Рано чи пізно, здійснюючи містом броунові криві й коми, перетинаючи його шари наперченого коржа, ви неодмінно вийдете до Софії. Її магніт працює безперебійно» [Балдин, 2007, 33]. Водночас географічний центр стає й центром часовим, який скасовує прірви між епохами, дистанцію сторіч, традицію і сучасну культуру, що зазнали кризи: «Розрив із добою Стефана за її присутності скасовується. Прогинаючи тканину часу, вона розставляє нас по периметру [історії, полісу], краєм кратера, сама ж зростає з його центру безжурною горою» [Балдин, 2007, 33].

Подібне «скасування» часу, віднайдення пункту географічної й темпоральної вічності сигналізує про те, що автор змінює стратегії: від характерного для ходінь опису святих місць і маршруту, звернення до загальновідомих біблійних епізодів, пов’язаних із конкретними локусами, переходить до створення власного міфу. В авторському міфі головною позицією є центр світобудови, саме він представлений Софією. Наголосимо, що А. Балдін художньо інтерпретує основні позиції міфу про центр світу, накладає власні враження, ідеї на традиційну модель. Це підтверджується створенням своєї

міфологічної опозиції. Якщо у традиційній моделі протиставляються «центр» і «периферія», «гора» і «низ», «правий» і «лівий», а «в космогонічному плані (небо – земля, південь – північ, день – ніч)» [Маковский, 1996, 263], то в подорожі Балдіна їм відповідає багатозначна опозиція «горизонталь» / «вертикаль», яка має символічні значення. Відбувається й модифікація традиційних опозицій. Так, протиставлені «випалена земля» / «море», однак обидві частини опозиції мають позитивні і негативні смисли, наприклад, море символізує і хаос, і поновлення, до того ж його катастрофічні потенції (спогади про потоп і катаклізми, що римуються з ним) стримуються саме сакральним локусом суходолу, а міфологізована Росія взагалі поєднує протилежні значення: набуваючи пасіонарності, вона перетворюється на «суходільний океан». Модифіковані також «центр» і «периферія». За позначку відліку культури обрано далекий від європейських столиць вічний і позачасовий Константинополь, у той час як сама Європа постає «периферією», особливо в контексті культурної кризи наших днів. Відповідно до міфологічної картини світу центром виступає Світова гора, Світове дерево, храм, священне місто, яке становить собою «вісь, що поєднує землю й потойбічний світ» [Маковский, 1996, 263]. Як показано в роботі, цей параметр цілком дотриманий та акцентований.

В авторському міфі відбуваються важливі перетворення традиційної моделі. Так, у низці випадків координати «горизонталь» і «вертикаль» замінюються міфологічними значками другого рівня – «хаос», «космос» («гармонія»). У картині світу подорожі хаосогенні потенції зберігає море, про що свідчить неодноразове згадування всесвітнього потопу та роздуми про інші катастрофічні геологічні зсуви, у результаті яких з’явилася протока Босфор. Софія ж набуває значень протистояння хаосу, Божого прощення, останньої духовної опори, що зберігає людськість від загибелі. «Босфор залишається проспектом усіх часів – післяпотопних. Спільним фронтом він рухається в бік Софії: храм стоїть точно у створі Босфору, на його осі» [Балдин, 2007, 33] (письмівка автора. – М. Ш.). Крім цього, Босфор і води загалом починають символізувати час, а Софія означає його зупинку, вічність, «босфорську загату», «вісь» [Балдин, 2007, 35], її протиборство

з хаосом названо «осьовим жестом», осьову природу й функцію храму підтверджує також опис того, як усе місто й коло світобудови обертається навколо Софії. Сила космосу, отже, зібрана до одної сакральної просторової позначки. Протиборство хаотичного, тимчасового (минущого) і вічного (тут вираженого просторовим кодом) створює особливий драматизм «осьового сюжету цього міста» [Балдин, 2007, 39], тобто відображає завзяття та драматизм авторського міфу. Реалізується модус тривоги, твориться враження нестійкої рівноваги, негарантованого виживання людськості, що відображає авторську інтерпретацію сучасної культурної кризи та утвердження віри як рятівної сили. «Не можна лишати це місце, де тобі відкрито весь світ. Ніби в рухомому колі: ти можеш усидіти лише в центрі, варто поворушитися – і тебе знесе на окраїну та за окраїну, за межі буття» [Балдин, 2007, 38].

У цій центральній позначці часу не так відмічено, як сконденсовано: епохи накладаються одна на одну, ніби зображення на стінах Софії, створені в різні часи і в несхожих традиціях – православній і мусульманській. Виникає ефект «вокзалу часу» [Балдин, 2007, 34], пафос очуднюється іронією, неочікуваним порівнянням із загадковою еклектикою, штовханиною та динамізмом московського метро. Акцентується конденсація простору, часу та ефект дежавю. «Перші почуття дитячі: а) відчуття, що тобі за допомогою невідомого фокусу показують одночасно весь світ, б) упевненість, що ти тут уже був, і в) [лише вві сні] – ти в Москві» [Балдин, 2007, 34] (письмівка автора. – М. Ш.).

Моделюється відчуття єдиного світу на противагу трагічному модусу кризовості, роз’єднання народів, культур, часів.

У межах цієї цілісності можливими стають неочікувані культурні та історичні «рими». Наприклад, міфологізації піддається наукова версія про те, що утворення Босфору й Неви – це результат двох геологічних катастроф, які спричинили прорив водних мас до морів. Обидві катастрофи набувають сакрального статусу локальних світових потопів і трактуються в «часотворчому» [Балдин, 2007, 32] річищі як межі нових епох, нового народження світу після згубної події. Тобто письменник залучає есхатологічну модель і водночас

великодній архетип, акцентує воскресіння. У підтексті ці смисли накладаються на сучасність.

Протистояння між простором і часом, містом (храмом) і водою стає лейтмотивом фінальної глави. «Рима» двох водних стихій (Босфору й Неви) зміцнюється іншими міфологізованими аналогіями, зокрема, моделює зв'язок між паломництвом Єпіфанія Премудрого та авторською подорожжю. Але й тут відбувається суттєве доповнення. Якщо Єпіфаній Премудрий до Царгорода дістався, проте храм Софії відвідати не зміг, то оповідач заповнює цю прогалину й додає до досвіду ходінь власну формулу духовного центру землі. У ній принциповою стає «рима» між Царгородом і Москвою, що має велике значення для нового етапу культурної самоідентифікації.

Сама ж міфологізована «формула» Софії як центру землі підкріплена іншим відображенням її символів, об'єднаних спільним семантичним полем, яке, утім, демонструє у своїх відмінностях динаміку авторської думки. Це «ковчег», який рятує від загибелі й хаосу [Балдин, 2007, 35], «яйце» [Балдин, 2007, 36], що вміщує традиційні смисли таємниці творення світу, утілення довершеного світокосму [Тресиддер, 1999, 431]; «слово», мабуть, у значенні біблійному – першооснови, першопричини; «вихор» і «спіраль» із сакральним центром усередині. Синтетичним же символом, який увібрав значення всіх перелічених, виступає сакральна «матриця», що породила інші світи та «проекти», зокрема і «креслення» російської цивілізації. Усі ці відтиски матриці мають, за визначенням оповідача, екстериторіальний характер, проте в російському культурному полі «проект» мав особливі, найсприятливіші умови розвитку й «розрісся до розмірів материка» [Балдин, 2007, 36], до того ж, судячи з низки орієнтирів, не так географічного, як ідейного, породженого прозрінням. Про це свідчить мотив повернення збагачених зустріччю із Царгородом паломників. Знаменно, що (як наголошує автор) це відбувається у всі часи: у добу перших християн, у часи Єпіфанія Премудрого та Стефана Пермського, нарешті зараз, що творить нову ідейну та історичну «риму».

Духовна наповненість паломників описана в символічному річищі (символи храму, моря, човна, яйця, купелі) з використанням великоднього архетипу та традиційної моделі хрещення. Повторюваність паломництв, повернення просвітлених подорожніх із новим досвідом прозріння «матриці» створює ефект ритуалу, закономірності, моделює відчуття порядку, що протистоїть хаосу, нарешті, «закільцьовує» початок і фінал твору. «Звідси, просто таки з храму в "море", відплив перший руський човен, що про нього нагадує купель княгині Ольги. У тих, що сиділи в човні, прозрілих сліпців голови зсередини були розмальовані, мов великодні яйця (таким і є інтер'єр Софії); вони пливли не назад, не туди, звідки припливли, але в новий простір, який пізнали лише в Царгороді. На раз-рух, що спричинила в їхніх кістяних головах свята Софія, їм належало відповісти два-рухом, про-рухом – так починалася російська місія. Вона є російська історія, вона ж – перманентний морський перехід у зворотній перспективі Босфору, від цієї позначки до океану» [Балдин, 2007, 35].

Прикметно, що в останніх фразах географічна подорож набуває не лише сакральних змістів (що характерно для ходіння), а й культурологічних, історіософських, тим доводячи універсальність художньої мови цього жанру та його актуалізацію перехідною добою.

Отже, здійснений аналіз дає підстави сформулювати певні висновки.

1. Автор «Спостереження Стамбула» за художній орієнтир обирає російське середньовічне ходіння, рівняється на історичні фігури Стефана Пермського та Єпіфанія Премудрого, які мандрували як по Русі з місіанськими цілями, так і до святих місць. Формується діалог з установками ходінь і поглядами названих церковних діячів. Його відправним пунктом стає відновлення духовних орієнтирів (подібно до Стефана, який просвічував язичників, оповідач «проповідує» в умовах сучасної культурної кризи), а метою – обговорення проблеми національної ідентичності.

2. Подорож А. Балдіна охоплює релігійний, культурологічний, історіософський дискурси. Автор прагне віднайти духовні витоки нації, а також обговорити вектори її історичної динаміки в перехідну добу.

3. Проголошена мета досягається художніми засобами. Вона співвідноситься з актуальною задачею створення адекватної мови опису складної реальності. Щонайменше створення цієї мови є принципово новаторською рисою, що відрізняє твір А. Балдіна як від середньовічних орієнтирів, так і від сучасних «ходінь». Дослідження дає змогу виокремити системотвірні особливості цієї художньої мови.

а) Домінантами художньої системи стають: створення складних метафор і символів, «формул» і «креслень» локусів, явищ, ідей. Це відповідає авторському прагненню не так докладно описати маршрут і святі місця, як розгадати їх суть завдяки виявленню і прочитанню таємних знаків.

б) Цей процес тісно пов'язаний з міфологізацією. Актуалізується есхатологічний міф (що притаманно перехідному художньому мисленню), великодній архетип, який уходить до ядра національної культури. По-сучасному прочитується міфологема всесвітнього потопу. Твориться міф динамічної рівноваги хаосу (його втілює водяна стихія) і космосу (його символізує земна твердь, а також град, Софія). До міфу про центр світу додаються смисли критичної позначки протистояння руйнуванню, цим сакральним локусом визнано Царгород. Домінантним міфом стає міф про центр світу. У системі символів подорожі він набуває низки синонімічних утілень, що демонструють рух авторської думки.

в) Автор використовує характерні для доби Єпіфанія Премудрого прийоми, зокрема принцип «плетіння словес», поєднання символізації з ампліфікацією.

г) Оприявнюється інтенція до створення метафор, заснованих на просторовій образності. Усі описи належать до системи координат «горизонталь» / «вертикаль» із низкою символічних значень цих параметрів.

д) Просторові й часові орієнтири проникають одне в одного, символічні коди простору й часу перетинаються та взаємозамінюються, збагачуючись новими смислами й символічними значеннями. Акцентовано міфологічний час – вічність, міфологічний простір – центр світу. Яскраво оприявнено такі контрастні

координати часу і простору, як сакральний та інфернальний смисли. До перших належить вертикаль, рух до центру і вглиб; до останніх – колування (спіраль), рух проти годинникової стрілки, площина, усі можливі форми закритості (маски, гареми, символічні покрови – килими, хустини, які приховують внутрішню енергію землі та людей).

4. Письменник акцентує увагу на діалозі культур і часів. Моделюються відповідні «рими», які очуднюють авторський міф про хаос і космос, долю цивілізації в цілому та Росії зокрема.

5. Інтерпретуючи кризу сучасної культури, автор піддає критиці явище масового легковажного й бездуховного «туризму». Йому протиставлено одухотворені мандри до святих місць.

6. Формується узагальнений образ вдумливого мандрівника-шукача, паломника. Риси цього типу героя втілені в образах оповідача та у двійниках, що дзеркально відображають його, – у подорожніх із Росії, які прибули до Константинополя з духовними цілями. Як і в середньовічній літературі, на яку орієнтується автор, такому позитивному героєві протиставлено негативного (гід-віровідступник, маніпулятор свідомістю інших). Контрастні образи в цій же традиції зображені без напівтонів – як цілком позитивні або як зовсім негативні. Така установка висвічує ідеологічний конфлікт, використання досвіду ідеологічного роману. Образ мандрівника-шукача набув подальшого розвитку в подорожі А. Балдіна «Другий Третій», досягнув ступеня узагальнення «ми», який увібрав усіх сучасників, тих, хто йде слідами середньовічних духовних «лоцманів» і відкриває, переосмислює орієнтири культурної ідентичності в перехідну добу.

РОЗДІЛ 6. АВТОРЕФЛЕКСІЯ ЛІТЕРАТУРИ МАНДРІВ І СТРАТЕГІЇ ОНОВЛЕННЯ (ЖАНРОВИЙ І МІЖРОДОВИЙ СИНТЕЗ, ПАРОДІЮВАННЯ, «АНТИПОДОРОЖ»)

6.1. Художні особливості п'єс-подорожей

1990–2000-ні роки позначилися авторефлексією літератури мандрів, випробуванням її художнього багажу, експериментами, які мали на меті відкриття нових можливостей метажанру.

Одним із напрямків такого художнього випробування став міжжанровий синтез. Зокрема, поєднання рис межових жанрів і рефлексія цього явища (наприклад, синтез травелогу, есе, мемуарів, щоденника у творах Юрія Андруховича, Анджея Стасюка) або ж традиційне взаємозбагачення подорожі й роману, повісті. Відбувається настільки органічне взаємопроникнення ознак, що часто неможливо встановити жанрову домінанту («Бігуни» Ольги Токарчук, «На повітряній кулі – туди і назад» Юлії Вінер).

Активізується й міжродовий діалог та синтез різних мов культури (приміром, поєднання епосу й поетичної лірики в «Єрусалимі» О. Ілічевського або ж епосу, лірики та різних форм журналістського письма в «Авантюрі» Артема Чапая, літератури й кінематографу у «Long Distance, або Слов'янському акценті» Марини Палей, зрештою, філософського есе, молитви, медитації, наукового дослідження (історичних розвідок і архітектурного коду) у творах Е. Гілберт, В. Щербакова, А. Балдіна та ін.).

Надзвичайно яскравим прикладом такого синтезу та його рефлексії стають п'єси-подорожі Марії Арбатової «По дорозі до себе» (1992), Олександра Ірванця «Електричка на Великдень» (1993–1994), Олександра Вітра «Станція» (2006). Показово, що визначення жанру належить самій М. Арбатовій.

Подібне поєднання епосу і драми долає один із суттєвих недоліків чи підводних каменів подорожі, а саме – одноманітність опису шляху, маршруту, дороги, формування ідилічної моральності. Олександр Геніс у своєму

«Мандрівникові» зауважив із цього приводу: «Дорожня проза небезпечно близько підходить до ідилії. Їй також не вистачає конфлікту, що стимулює рух літератури. Позбавлена засобів внутрішньої динаміки (пересування), вона заміняє їх механічним пересуванням – з точки А в точку Б. На цьому місці автор, приспаний монотонною їздою, вивалюється із красного письменства в письменство яке доведеться. Немає нічого нуднішого, ніж дорожні нариси, в яких узяті напрокат знання нанизуються на маршрут "відпустки"» [Генис, 2011, 9].

Фактично цю ж небезпеку іронічно описує польська письменниця Ольга Токарчук у «Бігунах»: наївний турист, натхнений описувати все підряд, нотує побачене у щоденник, а потім такі зошити накопичуються роками й не читаються ніким і ніколи. Цю роль оповідачка приміряє на себе, розглядаючи попутника як своєрідне криве дзеркало.

Саме драма завдяки своїй природі – орієнтації на дію і конфлікт – долає небезпеку монотонності й увиразнює наростання переживань культурної кризи, перевертання картини світу.

Крім того, показовим, на наш погляд, стає ще один момент – специфічна жанрова орієнтація п'єс-подорожей і навіть драматичних сцен (виписаних саме як діалоги з розподілом ролей, масок, різних іпостасей «Я») в епічних творах, наприклад, у травелозі Е. Гілберт «Їсти, молитися, кохати». Усі вони орієнтовані на комедію й увиразнюють гротеск.

Такий вибір, на нашу думку, продиктовано саме настановою на авторефлексію літератури в цілому й подорожі зокрема та особливими можливостями жанру комедії втілити авторський намір оновлення художнього та ідейного арсеналу мистецтва слова. За переконанням видатного дослідника драматургії і театру Патріса Паві, саме комедія може стати механізмом такого оновлення. «На відміну від трагедії комедія нічого не має супроти ефектів очуднення і з охотою використовує елементи самопародії, оголюючи в такий спосіб власні прийоми й художній метод. До того ж комедія – це один із тих жанрів, які відзначає високий рівень самосвідомості, комедія часто функціонує як метамова критики і як театр у театрі» [Пави, 1991, 184].

В аналізованих нами творах комічне начало органічно поєднується із драматичним і навіть переосмисленим трагічним підтекстом, що відбиває модальність переживання героями руйнації звичної картини світу.

Щодо домінантної стратегії гротеску, то вона також реалізує сучасне перехідне мислення. За словами П. Паві, «гротескне мислення адекватне сучасному світосприйняттю, якому притаманні дисгармонічність, відсутність самототожності: переробляючи вже наявні образи, гротеск замість картин соціуму “міметично” відтворює хаос» [Пави, 1991, 86].

Наприклад, на таке гротескне поєднання й комічне перевертання натрапляємо у п’єсі-подорожі М. Арбатової «По дорозі до себе». Ігровим ключем до розуміння авторської концепції і камертоном для формування очікувань глядача стає дитяча пісенька про щасливу поїздку дружнього колективу з людей і домашніх тварин. Саме в іронічній модальності пісеньку наспівує один із мандрівників – емігрант Євген і тим у підтексті видає своє тотальне розчарування світом («Мы едем, едем, едем в далекие края. Хорошие соседи, счастливые друзья. Нам весело живется, мы песенку поем, а в песенке поется о том, как мы живем. Тра-та-та, тра-та-та, мы везем с собой кота… Клятий кіт!» [Арбатова, 1999, 726]. Насправді все перевертається: хороші сусіди-мандрівники починають знайомство з обману, сподіваного щастя немає, дитяча ідилія й веселощі заміняються «дорослими» розчаруваннями. А гротескна компанія попутників (у пісеньці, як ми пам’ятаємо, це кіт, чижик, папуга, собака й мавпа) конфліктує між собою, навіть кіт з’їдає довірливого папугу. Крім того, можливе проведення паралелей між тваринами з пісеньки й героями-мандрівниками. На це натякає сам Євген, відчуваючи себе нещасним папугою (паралель посилюється тим, що герой знає мови й у фіналі влаштовується перекладачем), але моделюються і гротескні асоціації з «бідним Євгенієм» із «Мідного вершника» Пушкіна. З мавпою можна співвіднести хитру Стефані, яка весь час прикидається, а з легковажним чижиком – Тетяну. Зауважимо, що комічний ефект контрастує з глибинним драматичним підтекстом переживання героями світоглядної кризи, культурного шоку, перевертання шкали орієнтирів.

В усіх п’єсах-подорожах центральним сюжетним стрижнем, який поєднує всі події, стає шлях – реальна дорога та екзистенційний пошук себе. Описується він своєрідно, відповідно до родових принципів драми. На відміну від ідеальної моделі травелогу, тут конкретні локуси не отримують детального й документального зображення, проте акцентуються конфліктні ситуації, породжені різними протиріччями, що їх оголює шлях. При цьому основною інтенцією дійових осіб стає пошук ідентичності (особистісної, національної, культурної), як і у великій кількості інших сучасних подорожей (що показано у другому розділі роботи). Самовизначення героїв коливається між різними орієнтирами: «старим» і «новим», «своїм» і «чужим» та «інакшим», національними іміджами або ж антиномією одного національного характеру. Традиційні у травелозі міркування близького авторові оповідача тут, у драмі, замінюються гострим зіткненням різних характерів та ідей, хоча наявність близького авторові протагоніста також можлива.

Основою драматичної ситуації стає радикальна зміна картини світу, яка породжує екзистенційну й аксіологічну дезорієнтацію персонажів. Вони починають грати непритаманні їм ролі, намагаються втілити свої ілюзії, відкривають приховані комплекси. Герої втрачають підґрунтя «свого» і створюють неправильні образи «чужого».

Наприклад, Таня з драми М. Арбатової їде починати нове життя в Європу, покинувши за плечима руїни країни і власного життя, колишній образ себе. Наївна героїня має ілюзорні уявлення про Захід, тому починає послідовно й комічно грати невідповідні їй ролі: завойовниці Європи, Попелюшки, яка має шанс вийти заміж за принца, героїні американського фільму «Красунька» (повії, котра змусила закохатися в себе мільйонера) й одночасно тонкої «російської душі», що начебто затребувана західною культурою. Кумедно, що орієнтири останньої ролі та образ інтелектуалки-науковця (що має привабити «іноземця»-попутника) базуються на матеріалі радянської шкільної програми й таких самих примітивних інтерпретацій («Мене звуть Таня. Тетяна, руская душею... Більш за все я у школі любила літературу. Їй-богу! “Катерина – промінь світла у темному

царстві". Батьки та діти в романі Тургенєва "Батьки та діти"» [Арбатова, 1999, 698]. Таня на цьому етапі – продукт радянської освіти та виховання й водночас – жертва системи, яка закрила простій людині перспективи і прирекла її на матеріальне й культурне зубожіння. Глядач згодом дізнається правду, що суперечить іміджам: Тетяна сама виховує дитину, утримує хвору матір, не має засобів до існування. Для такої поїздка за кордон – такий же відчайдушний крок, як і самогубство, яке Тетяна збирається вчинити після того, як у поїзді її пограбував «принц»-іноземець. Формується гротескний образ, що поєднує комічне і трагічне начала.

У такому ж річищі письменниця моделює характер іншого учасника дорожньої пригоди і конфлікту із глибинним підтекстом – Євгена, якого Тетяна мала за свого «принца». Він видає себе за багатого й наївного американця, начебто закоханого в «казкову» Росію, але має на меті обдурити, звабити й пограбувати свою співвітчизницю. Такі задуми породжені власними комплексами, невдачею за кордоном, провокаційним віддзеркаленням Тетяною його власних колишніх надій, бажанням помститися світу. Але шахрайство зривається через жалість до Тетяни й відчуття її «своєю», такою ж нещасною й дезорієнтованою, як він сам. Євген – також жертва світу, що перевернувся. Герой важко переживає втрату ідентичності, неможливість соціалізуватися, знайти своє місце, гідне його талантів. Він, на відміну від Тетяни, справді інтелектуал, знає п'ять мов, має кілька освіт, але відчуває себе чужим, приниженим і неоціненим як у світі дикого російського капіталізму, так і в незрозумілій Європі. У цьому образі авторка протягом п'єси, на наш погляд, осмислює деякі негативні риси національного характеру, які потребують виправлення. Серед них недостатність волі («І знов у мені щось зламалося»), постійна авторефлексія й туга («І мені погано із самим собою»), несамостійність і очікування від життя та інших визнання, гордість (антагоніст Євгена феміністка Олена зауважує: «Твоя гордість зробила з тебе раба») [Арбатова, 1999, 737, 736]. Під сумнів поставлено й таку рису, як відкритість, бажання всім «пропонувати» свою душу, підвищена чутливість. Ці особливості оцінюються амбівалентно. Негативним рисам авторка

протиставляє інші, яким симпатизує, а саме: доброту, схильність любити, відчуття товариськості тощо. Акцентується і гротескна непередбачуваність, яка може свідчити про потенціал розвитку, внутрішніх змін. Саме цю якість демонструє розвиток стосунків обдуреної Тетяни та її кривдника Євгена, що покаявся. Вони лаються, потім сповідаються, миряться і зрештою закохуються.

Тобто мандри у п'єсі-подорожі стають інструментом увиразнення антиномій національного характеру й перевірки іміджів «інших» (європейців), оголення точок культурних дисонансів. На початку твору авторка проводить паралель між двома розгубленими й дезорієнтованими пострадянськими людьми, що втратили себе й у цьому стані віддзеркалюють і доповнюють один одного. Подібність, типовість доводиться не повторюваними паралелями, а завдяки яскравому гротескному образу з карнавальним підґрунтям. Укравши валізу «дурепи», Євген знаходить у ній, зокрема, теплий бюстгальтер, неохайно зашитий чорною ниткою, і відразу розшифровує спільний код подібності, деталь туалету розкриває все: «совкове» безгрішшя, дефіцит (білих ниток не було в магазині), безперспективність, наївне бажання видати себе за іншого (предмет туалету явно зняли за хвилину, щоб замінити на придатніший для зваблення «американця»). Осягнення подібності із жертвою відвертає героя від крадіжки, стимулює співчуття, діалог, порозуміння й кохання, яке теж рухатиме сюжет мандрів-пошуків розведеної долею, комплексами і шляхами Європи пари.

Але головним пошуком все ж стає визначення власної ідентичності. Цей шлях рухають показові конфлікти, взаємні віддзеркалення й контрасти. Зауважимо, що більшість героїв п'єси (незалежно від національності) не мають чіткого уявлення про свою ідентичність і часто при цьому вдають із себе не тих, ким вони є насправді. Усі ці колізії формує традиційний принцип квіпрокво – «непорозуміння, в силу якого одного персонажа мають за іншого й одну річ за другу <…>. Квіпрокво – невичерпне джерело комічних, а інколи і трагічних ситуацій» [Пави, 2003, 178].

Наприклад, українка Стефанія, колишня мешканка села, видає себе за польську княгиню, аристократку й навіть здійснює мрію Тетяни вийти заміж за

європейського багатія. Але вся ця театральність не дає їй щастя, бо доводиться жити, «як Штирлиць» [Арбатова, 1999, 719], і бажаних розкоші та гарантій отримати не вдається. Конфлікт інтерпретацій та інтересів людей різних культур залишається, усі вони пошиваються в дурні («дурепа» – провідний мотив твору).

«Тетяна. Стефані, а що пан Джуліан, він так за сім років і не здогадався, що ви не княгиня?

Стефані. Так він же Узбекистан від Прибалтики не відрізняє. Для нього ми всі російські ведмеді. Вони ж тут книжок не читають. У нас у селі кожен хлопець за зиму більше читає, ніж Джуліан за сім років» [Арбатова, 1999, 717]. Суть переживань Стефанії (окрім її п'яної відвертості, того ж бажання відкривати душу) видає і гротескний образ папуги, який своїми криками «Геть, геть, паскуда!» псує аристократичну маску Стефанії, за що «княгиня» й викидає його у вікно.

Так само видає себе не за ту і взагалі має хибну самоідентифікацію німкеня Анітта. Вона позиціонує себе як філософа, духовного вчителя, послідовника Штайнера й намагається просвітлювати кожного, хто трапляється на її шляху. Хоча б того ж Євгена, незважаючи на його підроблені рекомендації та очевидний для неї підроблений інтерес до перебування в її домі (бажання пережити важкі часи, можливо, знайти дружину-іноземку тощо). Хибність подібної позиції, яка може втілювати європейську зверхність, намагання всіх учити, отримує комічне висвітлення. Анітті не вдається не тільки перепрограмувати світ і навчити його толерантності, а й навіть урятувати наївного прибульця-папугу від власного кота зі знаковим постмодерністським прізвиськом Барт. Провальну рятувальну операцію недарма описано так докладно. Анітта застосовує всі свої «знання» природи й експериментальні «наукові» підходи, але ідеї спасіння, навернення (ловля наївної істоти у свої тенета, безсумнівно, має символічні, може, і біблійні підтексти), мирного співіснування жертви і хижака (біблійних ягняти й лева) провалюються, дискредитуючи «вчителя» і «спасителя». Доволі кумедним і викривальним стає філософствування Анітти з приводу цього природного інциденту: «Ми згубили це дурне й красиве створіння <…>. Ми мали дати йому

води та зерен. А вирішили його спіймати й виступити в ролі доброчинців. Ми, вищі створіння... Це тому, що ми ще не антропософи, ми лише вчимося ходити й опановувати свою духовну реальність» [Арбатова, 1999, 275-276]. Як дає зрозуміти авторка (у питання-натяках Євгена та у фінальній репліці прозрілої Анітти), істинною самоідентифікацією цієї людини могла б стати роль матері, бабусі.

Збита, деформована самоідентифікація і в монгола Балтаяра, який вдало соціалізувався в іншій країні, але сумує за батьківщиною, створює негативний імідж Європи й Росії, можливо, утілює комічно перевернуту ідею ярма (бо веде себе як господар із рабами-служницями, до кола яких і потрапляє Тетяна). Балтаяр, незважаючи на конфлікт культурних інтерпретацій, усе ж не бажає повернутися, поїхати із Заходу до себе на Схід, батьківщина радше стає міфом, а нова реальність міцно тримає.

Більшість героїв п’єси – самозванці (фальшиві американці, попелюшки, аристократи, завойовники, духовні вчителі), грають не свої ролі. Модель самозванця притаманна карнавальній стихії, відбиває перехідне художнє мислення. Зіткнення ролей, масок між собою та підкреслено гостре переживання конфлікту норми й деформацій посилюють драматизм твору. Поневіряння героїв стають «шляхом до себе». Його вектор – від втрати себе, самозванства до просвітлення у фіналі. Орієнтир просвітленого також властивий перехідному мисленню.

На цьому шляху є й позитивні орієнтири – образи тих, кому вдалося відшукати себе. Фактично в п’єсі чітку самоідентифікацію мають лише три герої. Це юний мандрівник Крістоф, який, за зразком хіпі, шукає себе в подорожах країнами й відтворює модель простих стосунків – взаємної допомоги, презирства до грошей. Це феміністка Олена, професіональний філософ. Зрештою, це вільний художник-режисер, протагоніст твору. Взаємне віддзеркалення героїв прояснює авторську шкалу цінностей і позитивних екзистенціалів – свобода й відсутність владних інтенцій, пошук, схильність гармонізувати світ. Крістоф, Олена, режисер упевнені в існуванні спільних для всіх вищих ідей. Наявність героїв, які знайшли

«дорогу до себе», а також перетворення інших персонажів, що були на цьому шляху, відбивають оптимізм авторської концепції.

В авторській концепції «дорога до себе» не обмежується екзистенційним вибором конкретної людини, а розширює свої координати, перетворюється на сумісний пошук усіма народами (Заходом і Сходом) виходу з глухого кута непорозуміння, культурної кризи. Показово, що цей вихід підказує митець. Саме творча особистість, режисер, постановник принципово нової п'єси й одночасно пародійний протагоніст авторки легко долає всі кордони, стає над ними. Мартін, посміхаючись, відповідає на запитання, хто він такий: «Держава вважає мене чоловіком, люди вважають мене жінкою, а я вважаю себе птахом. Зрозуміла?» [Арбатова, 1999, 742].

Він пропонує свій модерністський естетичний проект перетворення світу і, судячи з ентузіазму абсолютно всіх дійових осіб, знаходить символічний ключ до душ сучасників і має шанс на перемогу. Сутність проекту полягає в постановці грандіозного спектаклю, в якому всі за бажанням і без національних, культурних, гендерних обмежень можуть узяти участь. Спектакль має вийти за межі сцени і проникнути в реальне життя. Його сценарій – прибирання засміченого перверзійного світу, любовне відмивання всього (дерев, підлоги, живих істот) від накопиченого неправильним життям бруду. «Розумієш, треба виходити на вулицю й починати мити та чистити. Це моя концепція спасіння людства. Єдина реальна молитва сьогодні – це вичищений шматок землі. Розумієш?». «Колись усі люди вийдуть на вулиці й за один день перемиють увесь світ. Розумієш?» [Арбатова, 1999, 742, 743]. Показово, що розумінню проекту не заважає мовний бар'єр.

На наш погляд, очевидний біблійний підтекст цього дійства, увиразнення ідей нового хрещення, перетворення і спасіння. Знаменно, що цей естетичний проект у п'єсі не єдиний. Зокрема, він дублюється діями позасценічного персонажа – художника, який розмальовує стіни в Китаї і мріє таким способом перетворити всі стіни світу, тобто фактично знести кордони й утвердити красу (мабуть, така позиція інтерпретує відомі слова Достоєвського про красу, що

врятує світ за умови своєї доброти). Цей намір також притягує прихильників. Наявність естетичних проектів та їх віддзеркалення відбиває авторефлексію літератури й водночас утверджує єдині позитивні екзистенціали (краса, свобода, любов, мистецтво, активна дія й ангажованість), демонструє спільну налаштованість на гармонізацію світу.

Можливість здійснення модерних естетичних проектів підтверджується внутрішньою позитивною динамікою героїв, які задіяні в такій колективній творчості. Перетворюється нещасна Тетяна, на очах режисера й акторів обертається із приниженої прибиральниці на актрису, творчу людину із надзавданням, вона «працює на лінії серця». Підтягуються до цього дійства всі герої, здолавши власні комплекси, самозванство, неправильні самоідентифікації, культурні бар'єри й міфи про Іншого. Тобто віднайдено «ключ» (мотив фіналу), який відкриває нові можливості, моделюється вихід із конфліктних ситуацій. Символічний характер має й остання авторська ремарка, що поєднує утопію, підготовку катарсису і прагматичну спрямованість. Актори «миють підлогу та стіни, залучаючи до цього глядачів. Потім виходять із приміщення театру, миють вулицю, миють місто, вони миють увесь світ» [Арбатова, 1999, 751].

П'єса Олександра Ірванця «Електричка на Великдень» також органічно поєднує комічне і трагічне начала, крім того, моделює гротескне переплетіння різних художніх світів і розумінь шляху, тобто претендує на метафізичні, екзистенційні та історіософські й культурологічні узагальнення. Символічність, художня ускладненість твору, відсутність прямої позитивної розв'язки (як у п'єсі М. Арбатової), відкритий фінал, зрештою, послідовне використання міфологічних структур і їх перевертання, – усе це відображає напружений авторський пошук обрисів нової картини світу й адекватної мови її художньої інтерпретації.

У творі змодельовано три плани: реальних подій, символічний, сакральний. У кожному з них реалізується специфічне розуміння шляху, а воно, своєю чергою, утілюється в певному типі конфлікту.

Перший, уповні реалістичний, відображає поїздку на електричці по реальному маршруту «Київ – Здолбунів», до того ж із визначенням точок шляху –

реальних станцій, платформ. Основою цього плану стає, по-перше, соціальний конфлікт, притаманний лихим дев'яностим, по-друге, конфлікт культурний: на передній план виходить маргінальна кримінальна субкультура, яка намагається витіснити традиційні цінності й дати свою інтерпретацію перевернутому світові. Місце дії – другий вагон електрички – стає зрізом соціуму в цілому. Тут панує хаос, колотнеча дев'яностих. Вагон заповнений типовими фігурами того часу: стомлені жіночки-торговки, цигани, спортсмени з підозрілим крамом, п'яниця з баяном та ін. Зрештою, представлені антагоністи – з одного боку, звільнені з тюрми бандити, а з другого – наївний юнак із показовою спеціальністю художник – оформлювач вистав і виставок. Вибір такого героя (як і в п'єсі Арбатової) посилює метадискурс, натякає на можливість існування протагоніста автора, увиразнює проблему інтерпретації (бандити все цікавляться, що ж він там «оформляє», і мають намір по-своєму «оформити» його). Конкретні зіткнення подорожніх і властиві травелогу дорожні пригоди тут висвітлюють не лише несумісність характерів, а й зіткнення норми і перверзій, культури і хаосу.

Ці конфлікти показово загострюються гротескною розбіжністю, «механічний Голос» радіозв'язку старанно оголошує станції, постійно нагадує про правила поведінки, пропонує сигналізувати про непорядок. Створюється видимість системності, порядку, наявності влади. Але таке враження входить у протиріччя з реальністю: Голос не втручається в хаос вагону, виконуючи роль Бога, що спить, або ж симуляції влади, і тим посилює ефект знущання, доповнює образ несправедливого, перевернутого світу. Такий контраст між належним, нормою і її порушенням, симуляцією закарбовують і образи контролерів. Ці стражі порядку насправді перевіряють лише слухняних, бандитів обходять десятою дорогою, навіть запопадливо пропонують розгульній кримінальній кампанії свої чарки для розпиття самогону й завчасно зникають. Тобто контролери виступають частиною якоїсь зламаної, абсурдної соціальної системи, перевернутого світу.

Зауважимо, що Голос стає перемикачем між різними світами, зображеними у творі.

Символічний план п’єси розгортає мережу складних змістів, які інтерпретують уже не конкретні долі, а шлях країни, перехід якогось вадливого історичного перехрестя із негарантованими наслідками.

Показове використання символу «поїзд», який асоціюється з «кораблем» у спільній семантиці переходу на інші щаблі реальності, буття. Ці символи взагалі притаманні знаковому коду перехідного мислення.

У межах цього плану автор моделює дискусію про інший шлях – майбутню долю України, орієнтири її можливого виходу з хаосу 1990-х років. Про це свідчить відверте протиставлення іміджу «свого» й іміджу інакшого, американського способу життя, ставлення до людини у країні, де панує порядок і системність. Ці думки оформлено гротескно-фантастично, з яскравим комічним модусом, що дає змогу зняти зайвий пафос порівняння.

У вагоні існує кнопка зв’язку з адміністрацією в разі небезпечної ситуації, тобто механізм діалогу людини і влади, частини соціуму і його центру. Тероризована бандитами жіночка-українка звертається до своєї влади по допомогу, але отримує відмовки й відверті знущання: уже пізно, міліціонерів немає, вони зійшли з поїзда, і взагалі, «не провокуйте» інших, тобто самі винні й не турбуйте. Показово, що бандити не перешкоджали діалогу, бо очікували саме такої реакції, адже в цьому переверненому світі ці маргінали саме себе відчувають центром і розуміють «закони» функціонування такого хаосу. Але ж коли «діаспорна» гостя з Америки звертається англійською до свого президента, кнопка чарівним способом з’єднує її з Білим Домом, а за мить, з’ясувавши географічні параметри перебування своєї громадянки, в електричці з’являються здоровенні морські піхотинці, які спокійно і професійно, жуючи гумку, рятують співвітчизницю та заодно і її тітоньку-українку. Після виходу цієї компанії з електрички зацікавлені бандити намагаються повторити фокус із кнопкою і з’єднатися з президентом, але потрапляють на свою «хвилю» й отримують цілком звичну для них лайливу відповідь Голосу; це їх заспокоює, бо статус кво поновлюється. Тобто чарівний механізм реагує відповідно на різних людей, представників народів і держав, дзеркально відтворюючи суть розуміння влади й

національні комплекси: тітонька-українoчка сумнівалася в допомозі й не отримала її, «діаспорна» гостя була впевнена у своїх правах і суті договору між громадянином і сильною (нормальною в межах конфлікту ідеалу і низької реальності) державою й була врятована, а бандити оприявнили рівний брутальний діалог двох сторін в умовах соціального та культурного хаосу.

У цьому символічному плані шлях України загрожує обернутися на фатальне коло. Про це свідчить не тільки поновлення статусу кво, а й одна зі сцен фіналу: бандити знову приречені повторити свій шлях – скоїти злочин і сісти до в'язниці. Більш того, ми дізнаємося, що на цю стежину ступив і молодший братик Толяна, у його долі має втілитися сюжет кримінальної пісні «Про братів Криченків» – помста владі молодим поколінням кримінального світу. Показово, що пісня виявляється популярною в народі (її знає й натхненно разом із бандитами виконує п'яний гармоніст). Ситуацію повторів, повернень до фатального кола моделює й розігрування сцени суду (бандити не можуть вийти з цього сюжету і професійно його відтворюють) та неодноразові намагання художника Андрія зрозуміти філософію ватажка Штиря, прохання повторити ще раз і ще раз дивовижні монологи, в яких кримінальне гротескно поєднується з біблійними алюзіями.

У символічному річищі можна інтерпретувати й оголошення, яке робить Голос: «Станція Остріг! Вихід на праву сторону! Станція Остріг! Наступна станція Івачків. Платформу Українка прослідуємо без зупинки».

Мотив фінального кола, безблагодатної дороги підтверджують також асоціації зі знаковим постмодерністським текстом Венедикта Єрофеєва «Москва – Пєтушкі». Олександр Ірванець моделює свій діалог із цим славнозвісним твором, увиразнюючи точки дотику й відмінності інтерпретації реальності. Точками дотику стають мандри електричкою, п'яні пригоди, образи контролерів, страшна четвірка переслідувачів із невизначеним статусом (у Єрофеєва загадкою лишається, хто вони – бандити, перевернуті янголи), плутання дороги і її звернення на коло, сакральний дискурс. Нове в «Електричці на Великдень» – увиразнення соціального хаосу дев'яностих, який можна інтерпретувати як кінець

світу, і загострення національної самоідентифікації, зображення перехрестя, на якому країна вибирає: чи їй вирватися з фатального кола, чи повернутися до відтворення безблагодатного шляху. Тому й доля героя лишається невизначеною, у фіналі (на відміну від трагічного завершення «Москви – Пєтушків») немає сцени вбивства, усе дійство застигає в моменті невизначеності, коливання між можливостями загибелі і порятунку. Ця особливість відбиває оптимістичніший пафос, притаманний саме українському постмодернізму порівняно з російським ([Гундорова, 2005], [Мережинская, 2007]).

Третій план моделює вічний конфлікт світлих і темних сил, який абстрагує конкретні події та зіткнення дійових осіб. «Бісівство» бандитів контрастує з мотивами, що мають сакральний зміст: ідилією мирних сіл, повз які прямує електричка, великоднім співом людей і їх передсвятковим хресним ходом, церковним передзвоном. Моделюються провокаційні асоціації між бандитами та біблійними розбійниками, яких судили і стратили разом із Христом. Найімовірніше, образ наївного художника Андрія, доброта та інакшість якого бентежить бандитів, має у своїй основі архетип Христа, принаймні перебуває в діалозі з єретичною інтерпретацією М. Булгакова. Суд, який розіграли бандити, травестує Страшний суд.

Долю Андрія і шлях країни в такому дискурсі можна прочитати як страсні випробування перед воскресінням.

У ватажка бандитів Штиря крізь маску кримінального авторитета проступає якийсь інший загадковий образ, і ця таємнича особа виходить за межі кримінальної субкультури, залюбки філософствує на релігійні теми, звертається до єретичних інтерпретацій біблійних сюжетів, постійно провокує Андрія на роздуми екзистенційного порядку й самовизначення. Можливо, тут моделюються асоціації з євангельськими випробуваннями в пустелі, які стали архетипом самовизначення в житійній літературі.

Загадковий Штир примушує Андрія задуматися над тим, що саме в його внутрішній сутності так провокує бандитів (доброта, комплекс жертви, творчі спрямування «художника-оформлювача»), чим він інакший. Сумніви в сутності

своїй і Штиря породжують бажання розігрувати заново й повторювати мізансцени, щоб розгадати прихований смисл. «Андрій. Ану стій! Зажди! Зачекай! Якось ти не так говориш, як годилося б пахану. Ану давай-но заново, спочатку. *(Відвернувшись до вікна, тихо, ліричним тоном).* – Воскресіння Господнє. Найбільше свято церковне...» [Ірванець, 2005, 107].

Таке посилення ігрового начала, театральності сприяє перемиканню різних планів твору й закріплюється гротескним оголошенням Голосу, що від звичних указівок пасажирам переходить до несподіваного проголошення біблійних заповідей, взаємно очуднюючи реальний і сакральний плани буття.

«ГОЛОС. Громадяни пасажири! Наш електропоїзд прибув на кінцеву станцію Здолбунів Пасажирський! Двері електропоїзда будуть відкриватися після відправлення пасажирського поїзда з першого путі. <…> Не забувайте своїх речей у вагонах! А коли хто забуде мішка чи торбу, сумку чи портфеля, то нехай ніхто інший не забажає та не візьме добра його, ані поля його, ані раба його, ані невільниці його, ані вола його, ані осла його, ані всього що є у ближнього того!» [Ірванець, 2005, 110].

У цій репліці гротескно поєднані різноманітні смисли й модальності. З одного боку, присутня тривожна символіка зачинених дверей, семантика зупинки руху, відкладених можливостей, другорядності (двері відчиняються тільки після відправлення іншого потягу). Але з другого – вона модифікується біблійними словами, що натякають на договір з Богом, тобто вихід із ситуації фатального кружляння чи нерухомості, зла (адже Толян має намір забрати навіть не майно Андрія, а його життя). Крім того, фінальна ремарка акцентує відкритий фінал, у ньому присутні дві можливості: інфернальна (убивство, темрява, нерухомість) і сакральна, великодній архетип відродження. «Потроху меркне світло у вагоні. Падає, б’ється, борсається у пошуках ножа Толян. Всі інші персонажі стоять, немов закам’янілі. І зовні, знадвору на них все наростаючою хвилею напливають церковні співи. Чути рух хресного ходу. Кілька разів вдаряє дзвін» [Ірванець, 2005, 114].

Тобто світ залишається на перехресті, основні конфлікти сучасності на рівнях соціальному, світоглядному, метафізичному не вирішені. У таких же пошуках шляху має залишитися читач, хоча підказку дає мотив церковного передзвону, що нагадує про світлий архетип воскресіння.

П'єси Марії Арбатової й Олександра Ірванця написані в 1990-ті роки. Створена у 2000-ні драма молодого українського митця Олександра Вітра, який належить уже до іншої генерації, підтверджує наявність спільних тенденцій і перспективність синтетичної форми.

Зокрема, письменник розвиває такий вектор художнього пошуку, як поглиблення екзистенційної проблематики, висвітлення особистісного самовизначення, причому саме завдяки сюжету мандрів і відповідної системи символів («дорога», «поїзд», «літак», «пароплав», «кружляння», «перехрестя», «станція» тощо). Продовжуються традиції гротескно-фантастичного висвітлення «дорожніх пригод» (як і в О. Ірванця) і застосування елементів комедії як механізму авторефлексії та оновлення літератури в синтезі із драмою.

Дія відбувається у двох планах – реальному й символічному. Останній зображено гротескно-фантастично, з алюзіями на міфологічні й казкові сюжети та мотиви, що мають, відповідно, інтерпретацію шляху: мандри душі іншими світами, митарства душі, пошук чарівного надлишку (який би виконував бажання), потрапляння в зачароване місце, з якого важко вирватися, безблагодатний шлях по колу тощо. Моделюються також асоціації зі шляхом Одіссея (довга дорога додому, випробування, «небезпечні дива, що знаходяться на межі іншого життя, як острів Каліпсо ("та, що приховує"), або ж такі, що розглядаються як світ потойбічного блаженного буття (феаки) або злої магії (Кірка))» [Лосев, 1992, 244].

Реальний і символічний плани, як і у творі Олександра Ірванця та Юлії Вінер, постійно переплітаються. У реальному плані багатозначний символ шляху втілений у звичайній зимовій дорозі з вектором від небезпечних місць додому й потраплянням у звичний, здавалося б, проміжний локус – станцію. Але вже й тут додається традиція зображення таких локусів – перехресть, заїжджих дворів – як

місць надзвичайних подій. Зовні станція виглядає як звичайний провінційний вокзал із залом очікування, усіма прикметами глухого закутка (одна з дійових осіб, Оля, так оформляє своє перше враження: «Ну я й заїхала! Не думала, що такі місця існують. Це навіть не провінція! Це кінець географії!» [Вітер, 2006, 45]). Але розклади руху вже насторожують: поруч із очікуваним залізничним висить графік прибуття пароплавів (за відсутності моря) і літаків (без ознак летовища).

У це місце за казковою традицією і магією чисел потрапляють три героїні. Вони різні за вдачею і світоглядом, але вже на початку їх об'єднує втеча від чогось: сумнівного гостювання, приниження (Оля, Іра) або ж від тотального розчарування у світі (Тетяна). Спільна й зовнішня сконцентрованість на тлі внутрішньої дезорієнтованості. Цей стан зображено і реалістично, і із залученням мотиву дива, містичної сили та надзвичайної події (Таню запрошує очолити станцію якийсь чарівний, невидимий і безіменний розпорядник, так само як це відбувається в повісті Ю. Вінер «На повітряній кулі – туди і назад» і стає умовою здійснення вертикального шляху в інші світи).

Саме в цьому місці гальмується рух часу, простору, завершується на певний період, а може, і назавжди, дорога кожної з героїнь і розгортається широке поле зовнішніх і внутрішніх конфліктів.

Здійснюється перемикання планів: локус оприявнює свій містичний характер (з нього не можна вибратися). Із провінційної глушини стає центром («Це Станція. З великої літери» [Вітер, 2006, 49]). Провінційний вокзальчик стає безіменним місцем зупинки на життєвому й духовному шляху. Він набуває статусу внутрішнього відокремленого світу особистості, бо на ньому здійснюються всі бажання, що провокує багатьох попередників Тетяни, Олі й Ірини повертатися в реальність, а лишитися у змодельованому світі своїх насолод.

Але постійне здійснення бажань набуває рис безблагодатного кружляння по колу й одночасно вбирає мотиви ініціації, випробування, розгадування фатальних загадок Сфінкса (кожне хибне бажання, що не сприяє росту особистості, відбирає сили, тобто Станція стає локусом-вампіром, який карає за помилки й нездатність розгадати власну сутність). Цей символічний план зображено у гротескно-

фантастичному річищі, що відбиває, зокрема, рефлексія дійових осіб: постійні характеристики «абсурд», «ненормальність», «маячня», «глюк», «ілюзія» тощо. Яскраво виявляється властивий постмодерністській літературі шизофренічний дискурс, але з модерністським спрямуванням на пошук ідеї, що може зцентрувати особистість.

Ключем до розгадки Станції стає екзистенційний вибір. Вирватися з пастки можна, лише виокремивши своє справжнє бажання, сутнісне, таке, за здійснення якого можна розплатитися життям, долею. Протягом твору три героїні шукають у своїй душі таке бажання й розуміють, що його знайти важко. Зовнішній конфлікт між героями, їх інтересами замінюється конфліктом внутрішнім, а невизначеність внутрішнього світу провокує загибель у плані символічному й неповернення в реальність.

«ТАНЯ. <…> Ти не можеш боротися із цим болотом, бо нічого тебе не тримає у справжньому світі, де за кожну мрію ми віддаємо часточку власного серця! Тут серця не потрібні!... Бо ніхто не хоче жертвувати і платити, втрачати спокій і комфорт...

ОЛЯ. І як же вибратися з цього світу?

ТАНЯ. Все дуже просто! Варто лише згадати те бажання, заради якого ти згодна боротися й платити свою ціну.

Пауза.

ОЛЯ. Я хочу поїхати звідси.

ТАНЯ. Не те! Не те! НЕ те! Це тільки шлях, а не мета... Треба знайти, відчути в собі щось таке, що може вивести, щось важливе, суттєве...» [Вітер, 2006, 69].

У гротескно-фантастичному плані домінує внутрішній конфлікт між порожніми бажаннями й екзистенційною сутністю людини, позірним і справжнім. Він вкладається в теоретичну модель одного з типів конфлікту за Патрісом Павісом: «духовна або метафізична боротьба людини з тим началом, яке її перевершує: принципом або бажанням (Бог, абсурд, ідеал, боротьба із самим собою)» [Павис, 2003, 199]. Конфлікт зовнішній лише очуднює процес

самовизначення, так само як і зміна ролей (наприклад, Оля у пошуках себе встигає побути амазонкою, дайвером, чоловіком і вагітною жінкою одночасно, а тиха Іра приміряє маску «маніячки»). Душевний стан героїнь коливається між ейфорією від здійснення мрій до депресії й небажання хотіти чогось узагалі. У п'єсі за моделлю «Соляріса» матеріалізується приховане, породжене комплексами. Різні мрії синтезуються в химерні й часто кумедні поєднання, відображаючи хаос у голові й душах героїнь, дисонанси почуттів, образи підсвідомого.

Фактично автор переглядає аксіологічну шкалу сучасної екзистенційно розпорошеної людини. Переоцінюються такі орієнтири, як гроші, пригоди, абстрактне бажання кохання (без наміру платити серцем за нього), комфорт і спокій. Одночасно зображено конфлікт між маскою, тим, за кого людина себе видає, і сутністю – хто вона насправді. Станція розпізнає гру, несправжнє й кумедно втілює невідповідності.

Зрештою, вирватися зі Станції, розірвати фатальне коло вдається лише одній із трьох героїнь. Оля добирається до справжнього у своїй душі. Це спомин про дитинство, гойдалку й бажання колись посадити на саме таку щасливу гойдалку свою дитину. За це героїня згодна платити життям. Показово, що Станція, яка продукує химери здійснених бажань, не в змозі відтворити реалії такого спомину («тут можуть бути найгарніші гойдалки, але жодної справжньої <…>» [Вітер, 2006, 70]), і тим самим бажання витримує іспит на справжність і непідвладність чарам.

Отже, автор, створюючи символ гойдалки, фактично окреслює пунктирно поле позитивних екзистенціалів. Серед них такі: безпосередня відкритість світові (яка притаманна дітям), щасливе світовідчуття, любов, відповідальність, екзистенційна зібраність, своя дорога. «Може, це справжнє бажання... Хай божевільне, аби справжнє... Жінка іноді не розуміє потаємної суті свого бажання, але йде за ним і виходить на дорогу» [Вітер, 2006, 70], – так Тетяна, уболіваючи за Олю, коментує щасливе завершення «дороги до себе», але й сумує за тим, що не має сил знайти в собі подібне справжнє бажання, здійснити своє життєтворення.

Показовий і оптимістичний фінал з елементами катарсису, прагматичними акцентами, він формує надію на вирішення конфліктів, породжених драматизмом перехідного часу.

Отже, поєднання настанов драми і травелогу збагатило обидва жанри. Травелогу додало драматизму, конфліктної насиченості, що вповні відповідає духу сучасності, посилило динамізм дії, авторефлексію літератури і стимулювало механізми оновлення, притаманні комедії.

Водночас дискурс шляху суттєво посилив філософську вагу драматичних творів, їх імагологічний ракурс, можливості інтерпретації найгостріших світоглядних проблем нашого дня.

Проаналізовані твори відзначає складність художньої мови, звернення до гротеску, фантастики, символізації та їх поєднання із цілком реалістичними зображеннями життя та конфліктів.

Вирізняється типова для творів модель героя – людини екзистенційно розпорошеної, яка шукає власну ідентичність, тобто перебуває на «дорозі до себе». Цей шлях сповнений внутрішніх протиріч і зовнішніх конфліктів із непримиренними антагоністами. Часто герой виступає як творча особистість (художник і режисер у творі Арбатової, «художник-оформлювач» у драмі О. Ірванця), яка має рятівний для всього людства естетичний проект або ж реалізує план власної життєтворчості («Станція» О. Вітра). Такий проект може пародійно і зловісно перевертатися (розігрування суду бандитами у драмі Ірванця та втілений у життя сюжет кримінальної пісні). Але в усіх випадках від відображає авторефлексію літератури, посилює метадискурс.

Перехідне художнє мислення реалізується в підвищеній міфологізації (традиційна модель кінця світу, страшного суду, великодній архетип, мотив хресного шляху у п’єсі Ірванця, модель митарств душі, ініціації, випробування мудрості у драмі О. Вітра, руйнування вторинних міфів про інші країни у п’єсі-подорожі М. Арбатової). Переосмислюються, часто в карнавальному та пародійному стилі, класичні літературні твори із сюжетом подорожі: «Одіссея» («Станція»), «Москва – Пєтушкі» Вен. Єрофеєва (в «Електричці на Великдень»),

дитячі пісні про мандри («По дорозі до себе»). Письменники створюють специфічні моделі героїв – самозванці, митець, просвітлений. У творах реалізується знаковий код перехідного мислення («поїзд», «пароплав», «літак», «перехрестя», «станція», рух і зупинка динаміки, рух по колу).

Синтетична форма поєднала особливості травелогу і драми і зробила свій внесок у пошук адекватної художньої мови для інтерпретації сучасних змін картини світу та концепції людини.

6.2. «Антиподорож»: стратегії випробування й вектори оновлення художніх принципів травелогу

У сучасній літературі жанрові принципи подорожі переосмислюються, «перевіряються на міцність», карнавально перевертаються в нових культурних умовах.

Рисою оновлення метажанру стає поява «антиподорожей», які деконструюють змістові і структурні принципи травелогу. Такий механізм актуалізації універсальний, скажімо, багато в чому він сприяв динаміці роману (прикметно, що саме в іронічній авторефлексії роману та його здатності до самопародіювання письменник і літературознавець Джон Барт убачав можливість оновлення жанру та успішно її реалізував [Денисова, 2002, 253]). Поява «антидрами», яка будувалася на запереченні або іронічному обіграванні всіх авторитетних традицій, також знаменувала новий етап розвитку літератури для сцени.

Виникнення «антиподорожі» засвідчує осягнення письменниками кризи жанру та водночас говорить про його актуалізацію, назрілу необхідність перегляду художньої спадщини, пошуки принципово інших векторів розвитку.

Процесу оновлення сприяє загальне налаштування на пошук у сучасній літературі, особливості перехідного художнього мислення, а також уплив постмодерністських світоглядних і художніх настанов (діалогу, гри, інтелектуальних провокацій, іронії, інтертекстуальності). Не випадково найяскравіші, на наш погляд, зразки «антитравелогу» («Москва – Пєтушкі»

Вен. Єрофеєва, «Записки російського мандрівника» Є. Гришковця та ін.) створені із застосуванням постмодерністського арсеналу художніх засобів.

Досвід подібних експериментів вивчений поки що пунктирно. Однак важливим виглядає здогад про те, що заперечення «канону» сприяє не руйнуванню, а очудненню, оновленню і традиціоналізації багатовікового досвіду цього вільного жанру.

Дмитро Данилов – яскрава фігура «покоління 1990-х», тобто тієї спільноти молодих письменників, чиє світовідчуття склалося у кризовому контексті соціальних змін, а творча реалізація була відкладена до 2000-х. Як і багато інших представників генерації, митець до моменту зустрічі із читачем та заслуженого визнання встиг змінити кілька професій, набув досвіду самореалізації у складних соціальних ситуаціях, а твори його, відповідно, відображають перехідне художнє мислення. Саме в такому річищі його прозу розглядають літературознавці [Мережинская, 2001], а критики та співбрати по перу відзначають парадоксальність творчої манери Д. Данилова і його потяг до сміливого художнього експерименту, що повною мірою відбилося у травелозі.

Дискурс мандрів центральний у творах, які у 2000-і роки принесли славу Д. Данилову: це романи «Чорний, зелений» (2004), «Горизонтальне положення» (2010), цикли оповідань. Проблема художньої специфіки подорожей письменника лише окреслена в літературознавстві. Зосібна, ідеться про екзистенційне наповнення дискурсу (у романі «Чорний, зелений» та оповіданнях мандри лікують душу подорожнього, дають йому можливість самовизначитися), наявність широкого міфологічного пласта у творах: подорож тлумачиться як магічний ритуал гармонізації роздробленого старого космосу, містить яскраво виражений великодній архетип. Увага звернена на особливу роль підтексту та інтертексту класики у прозі письменника, що дає змогу співвіднести приватну історію мандрів із загальнокультурною проблематикою, питаннями національного, культурного самовизначення у кризову добу [Мережинская, 2001].

Зазначимо, що вже в оповіданнях і романі «Чорний, зелений» письменник почав відчувати та переосмислювати параметри подорожі. По-перше, мандри

ставали не реальними, а уявними, навіяні виглядом із вікна. По-друге, динаміка фізичного пересування замінювалася статикою, герой «мандрував», лежачи на дивані («Горизонтальне положення»), тобто фізичне пересування замінювалося польотом фантазії. По-третє, нівелювалося значення маршруту та відвідуваних місць: дорога та пейзажі, опорні пункти дороги (селища, станції) могли не становити собою нічого цікавого, проте автор фіксував їхній уплив на спостерігача, фактично інтрига розгорталася у внутрішньому плані.

У цьому сенсі новий роман «Опис міста», що побачив світ у 2012 році, викликає особливий інтерес, будучи, на наш погляд, доведеним до крайнощів експериментом випробування художньої матриці травелогу. Цей твір поки в літературознавстві системно не досліджений.

Наша мета – визначити параметри «антиподорожі» в романі Д. Данилова, виявити основні стратегії, структурні риси, які сприяють оновленню подорожі, демонструють нові можливі вектори розвитку жанру.

Від перших рядків роману, які встановлюють нові «правила гри», тобто вектори експериментування, укладається складний баланс між дотримуваними і порушеними жанровими установками травелогу. До тих, що зберігаються, належить сам сюжет мандрів, оповідь від першої особи героя (співвідносного з біографічним автором), який планує подорож, розраховує маршрут, обирає його мету, гає час у поїздках і накопичує враження.

До порушуваних або випробовуваних принципів травелогу належить, по-перше, вибір географічного орієнтира, по-друге, неясне формулювання мети мандрів, що вже викликає сумнів читача в необхідності та виправданості здійснених зусиль.

У матриці подорожей кінцевий пункт, до якого прагне мандрівник, має особливе, прикметне значення, що набуває додаткових сенсів залежно від конкретної форми твору. Це повною мірою реалізується в текстах кінця XX – початку XXI століття. Так, у творах, орієнтованих на традиції ходіння, це сакральний центр (Єрусалим у «Місті заходу» О. Ілічевського та в «Єрусалимі: Три дні без гіда» В. Щербакова). У філософській подорожі це місце, пов’язане з

біографією відомої особистості, письменника-класика, мислителя (наприклад, традиції Карамзіна в романах-мандруваннях В. Березіна «Дорога на Остапово», А. Балдіна «Левчик і диво», що оповідають про паломництво до знакових локусів життя Льва Толстого, яке переростає у вирішення загальнокультурних проблем). В екзистенційному мандруванні метою стає відвідання тих місць, які сприяють пошукам себе (Італія, Індія, Індонезія як символи різних векторів шляху в «Їсти, молитися, кохати» Елізабет Гілберт). У традиційному травелозі розвивається давня установка на відкриття та опис невідомих земель у керунку нового розуміння культурної своєрідності світу («Червоний озноб Тінгітани. Записки про Марокко» М. Гіголашвілі, «Гярб, Вітер зі Сходу. З книжки "Тотальна географія Каспійського моря"» В. Голованова). У мандруваннях із посиленим культурологічним дискурсом герой прагне до прикметних локусів (міст, музеїв, руїн), які мають загальнолюдське значення (у такому річищі написані книжки П. Вайля та О. Геніса про подорожі Європою та Китаєм).

Нарешті, травелог виставляє географічні орієнтири, які мають значення для національного та культурного самовизначення, що властиво літературам, котрі змінюються в умовах історичний потрясінь («Корабельний щоденник» польського письменника Анджея Стасюка, «Центрально-східна ревізія», «Перверзія» Юрія Андруховича). Реалізується й контрастний антиутопічний варіант: мандри до провінції або центру крізь маргінальні землі слугують викривальним цілям (у цьому плані традиції Радищева, Некрасова, Платонова продовжуються у 2000-і роки у творах Н. Ключаревої «Росія. Спільний вагон», П. Алешковського «Риба» та ін.).

Саме цей жанровий принцип – потяг до прикметного локусу – демонстративно порушує Д. Данилов. В «Описі міста» планується, а тоді й багаторазово здійснюється подорож у шеренговий населений пункт, який цілком відповідає поданому епіграфу з вірша Данила Давидова: «Я знаю місто / Воно геть ніяке». Докладний опис пошуків локусу не лишає жодного сумніву в нетрадиційності установки, вона концентрується в ідеальній моделі, за якою й добирається реальний об'єкт. Місто має бути не близько й не далеко, не велике й

не мале, достатньо відоме, промислове, зелене та не наповнене пам’ятками. Тобто «ніякий» – це, у розумінні автора, максимально посередній. Шеренговість та узагальненість увиразненні заміною імені на ініціал, аби відволікти читача від конкретних асоціацій, реалій, такий цінних для травелогу. Тривалі роздуми про вибір серед неконкретних об’єктів мають явно грайливий і навіть комічний характер, висміюючи документальність і серйозність жанру подорожі. «Місто П. непогане. З іншого боку, і не надто гарне. Воно всуціль складається з парків, садів, городів <…>. Власне міста в місті П. досить мало. Ні, не підходить.

Були думки щодо міста С. Близько, зручно. Проте якось надто нічого нема. Це не добре.

У результаті було обрано місто на іншу літеру. Воно відповідає всім параметрам» [Данилов, 2012, 4].

Не менш незвичною виявляється й мета поїздки. Вона також позбавлена сакральних, утопічних / антиутопічних, культурологічних сенсів. Пізнавальний модус поєднується в підтексті з певним іншим, і сенс цього підтексту читачеві ще доведеться розгадати. Деяка неясність цілепокладання може асоціюватися з постмодерністським знаком «мандрування без мети», принаймні його обігравати й поєднуватися з натурософськими інтенціями опису об’єкта, у цьому випадку складної живої системи міста. Проте звернімо увагу: усі багатослівні та явно грайливі за духом «пояснення» оповідача не відповідають на головне питання: «Нащо здійснюється подорож?» Радше, вони висміюють сучасний практицизм, натякаючи на можливість вищих причин, що спонукають рушити й по тому планомірно повторювати маршрут. «Узяти й описати місто <…>. Приїхати разів із десять чи ліпше дванадцять. Приїздити щомісяця протягом року.

Ходити містом, дивитися на місто. Зупинятися в готелях міста, закупатися в магазинах міста. Пройти та проїхати його цілком із кінця в кінець безліч разів. Мільйон разів пройти центральною вулицею міста та іншими вулицями міста пройти мільйон разів.

Аби місто стало ніби рідним. Аби просякнути містом. Аби місто в’їлося до печінок.

Цікаво, що це означає – в'їстися до печінок? Дивний вираз. Мається на увазі – у печінку? Ніби алкоголь? Увійти до печінки і здійснити в ній руйнування? Дуже дивний вираз. Менше з тим, саме так – місто повинно в'їстися до печінок і бути описаним» [Данилов, 2012, 3].

Базові принципи травелогу випробовуються із залученням стратегії гри із читачем і періодичним обговоренням перебігу та результатів експерименту, тобто іронічної саморефлексії. Ці стратегії посилюють художню умовність твору, проте й демонструють умовність власне системотвірних рис подорожі.

Так, одним із перших розхитується принцип конкретності, зокрема точних назв (вулиць, будинків, поселень, районів, імен видатних особистостей, відображених у топоніміці). Вони ніби «зашифровуються», і замість конкретики травелогу виникає певний кросворд для читача, що пробуджує асоціації з мовістським «Алмазним моїм вінцем» В. Катаєва, у якому приховані імена героїв-письменників (реальних історичних осіб), але найчастіше читачеві запропоновано ключ до розгадки. Так, місто позначається літерою, а потім словосполученням «місто, яке описується». Поселяється подорожній у готелі, «назва якого збігається з назвою одного з обласних центрів України» [Данилов, 2012, 4]. Місцем тяжіння, до якого повсякчас вертається герой, стає вулиця, «названа на честь одного з місяців», і знесений будинок № 47, у якому колись жив один видатний російський письменник, цю вулицю перетинає інша з іменем «видатного російського письменника, але не такого видатного, як той, який жив у домі 47 <…>» [Данилов, 2012, 5].

Інколи в читача виникає бажання розгадати ребус, наприклад, уявити собі назву станції, яка складається із «прізвища великого діяча більшовизму» і слова «град», або відновити позначення головної вулиці, названої «ім'ям дуже відомого чоловіка, який у своєму житті скоїв дику кількість немислимих, майже не мислимих злочинств» [Данилов, 2012, 5]. Це створює комічний ефект, ураховуючи знайомство читача з радянським і пострадянським контекстом та його консервацією у провінції. Вочевидь, зашифрована вулиця – Жовтнева, проспект Леніна, а станція може мати декілька варіантів, утворених за одним

мовним кліше. Ентузіазм читача підтримується підкиданням доволі простих завдань (наприклад, найменування торгового центру за назвою геометричної фігури – це, ясна річ, повсюдний «Квадрат»).

Однак цей же принцип зашифровки конкретних реалій послідовно піддається абсурдизації. По-перше, з'являються явно непідвладні розгадуванню завдання. «Повернення до готелю, однойменного з містом, що описується. <…> А під прямим кутом до центральної вулиці від неї відходить вулиця з назвою з чотирьох літер, дві приголосні та дві голосні, вона дуже дивна, ця назва, зовсім не зрозуміло, що вона означає, може, це ім'я людини, чи тварини, чи птиці, чи назва неістоти, чи котроїсь речовини, чи, там, небесного тіла, загалом важко сказати» [Данилов, 2012, 6]. Наразі абсурдним здається сам принцип додаткової зашифровки й без того «темного» найменування. Показова й відмова оповідача від розгадки ребуса. По-друге, у загальному контексті зашифровування й таємничості дивно виглядають прямі найменування. Ім'я видатного письменника приховано, натомість наведено прізвище якогось адвоката на яскравій вивісці: «Адвокат Нужний[1] Володимир Миколайович». Саме ім'я теж породжує іронічні підтексти.

По-третє, ефект абсурду творить доведена до крайнощів секретність, зашифровування. Ця особливість увиразнена, зосібна, тавтологіями, навмисною недбалістю стилю, коли секрет нанизується на секрет. Прикладом можуть слугувати повтори: «<…> і ось уже зовсім центр <…> будівля готелю, назва якого збігається з назвою одного з обласних центрів України. Це кращий готель у місті, яке описується. До речі, кращий готель українського обласного центру, іменем якого названий кращий готель міста, яке описується, названий іменем міста, яке описується» [Данилов, 2012, 5].

Письменник моделює ситуацію, у якій читач може запідозрити в ребусах, грі певні антиутопічні, навіть історіософські підтексти. Народжується потяг побачити в образах (яр, дно, церква, цирк, переправа, будиночки) символічні сенси. «Третій тролейбус іде від площі імені одного з найбільших злочинців у

світовій історії проспектом його ж імені, дамбою через великий яр з будиночками на дні, повз цирк, повз велетенську церкву, яка будується, повз готель, назва якого збігається з назвою міста, що описується, і повертає на вулицю з чотирьох літер» [Данилов, 2012, 45]. Однак автор ніде не перетинає межу, що відділяє подорож від антиутопії, памфлету.

Послідовна гра та абсурд підштовхують читачів до думки про те, що справжній сенс подорожі Д. Данилова перебуває за межами прямого слідування традиціям травелогу, його треба відшукати, зрозуміти й відтак визнати чи не визнати успішність експерименту з розширення кордонів жанру.

Так само демонстративно піддається деконструкції хронотоп травелогу. Якщо у традиційній подорожі він лінійний, здійснює прямий рух до мети у просторі та описі місць, що послідовно змінюють одне одного, то у творі Д. Данилова реалізований рух по колу, повернення, повертання, заплутування, постійно звучить мотив відсутності змін, який нібито встановлює нерухомість часу. Так, щоби описати місто, мандрівник повертається до нього удванадцяте (за кількістю місяців), дискредитуючи саму ідею відкриттів. За центри, навколо яких здійснюється рух, обрано спершу готель і будинок № 47, а тоді й ті місця, де раніше було особливо добре на душі, тобто кількість концентричних окружностей множиться, дублюється. Домінантою маршруту під час усіх відвідин стає сумнівна пам’ятка – руїни на місці будинку № 47, у якому колись жив видатний письменник. Саме до цього локусу постійно і в усіх поїздках повертається подорожній із бажанням з’ясувати, чи нічого не змінилося, та пересвідчується, що уламок стіни, яр, порожнеча, загороджена парканом, залишаються такими ж, як і 28 років поспіль, протягом яких змінюються та перезатверджуються плани з реконструкції. Від цього місця відштовхується рух концентричними окружностями та радіусами до околиць міста. Вибір саме такого місця у просторі, безумовно, прикметний. Семантика феномену розкривається через комплекс мотивів, які зароджуються в цьому описі та поширюються на безліч інших картин.

Система мотивів демонструє контрастні начала. На одному полюсі опиняються мотиви зі значенням порожнечі і провалу донизу, руйнування, застою («порожнє місце», «просто не існує», «яр», «похилений паркан», «похилена хатина», «праворуч простір більш розріджений» тощо [Данилов, 2012, 5-7]). У цьому ж ряді – мотиви із семантикою суєти, що сприймається як хаос, руйнування, загибель («багато живих істот, що метушаться, і неістот», «відчуття літньої, задушливої полуденної метушні», «звична автовокзальна метушня», «торгово-ринково-похоронна метушлива благоліпність» [Данилов, 2012, 20]).

На другому полюсі – мотиви із семантикою вертикалі, спрямованості вгору, тиші, медитативного спокою. Це й церква, яка здіймається над ярами, і небо над перелісками та порожнім полем приміського аеропорту, приміська станція з нечастими електричками, усі пейзажі з акцентуванням неба, світла, тиші, нерухомості чи повільного руху.

Але й сам контраст, антиномія картини світу часом переосмислюється, змушує сумніватися в абсолютно негативному чи ж позитивному сенсі знаків. До таких ситуацій можна зарахувати спостережену оповідачем картину: у глибокий яр старезними сходинками спускається втомлена жінка, навантажена сумками, але на противагу негативним сенсам цих реалій вона поспішає до будиночка з тепло й радісно осяяними вікнами, тобто прагне до свого сімейного раю, ідилії, нею ж створеного космосу. У підтексті зароджуються складні смисли життєвого шляху, сталості творення в умовах екзистенційної покинутості.

Зміна хронотопу набуває глибинного сенсу, співвідноситься з міфологічними узагальненнями. Так, приїзди до міста, що повторюються, та незмінне відвідування тих самих локусів набуває символічного значення ритуалу. Цю думку підтверджує розгалужена семантика мотивів кола, колування, петлі, руху концентричними окружностями тощо. «У 7:20 рушає електричка, яка слідує кільцевим маршрутом, малим кільцем, не кільцем, а петлею на мотузочці» [Данилов, 2012, 22]. Або ж героя охоплює солодке заціпеніння на кінцевій автобусного кільця, і він завмирає, аби потім рушити новим колом, радіус подорожі розширюється до «великої петлі маршруту поїздів» тощо.

Певно, мета героя, який вічно обертається колом, – не лише засвідчити руйнування старого космосу (мотив «нічого не змінилося»), а й переконатися в його сталості, що протистоїть «суєті», тобто хаосові перемін, а це дає героєві відчуття парадоксального задоволення та оптимізму.

Можливо, ритуальні кружляння й повернення покликані пробудити новий космос, здійснити важливу творчу дію, у якій оповідач відчуває себе культурним героєм.

Про це свідчить неочікувана з'ява нових позитивних центрів на мапі світу. Прикметно, що ними стають не пам'ятки, а ті місця, у яких герой несподівано та бажано входить у блаженний медитативний стан. Таких локусів у творі декілька. Це й маленька закинута станція, на якій, сидячи під розкладом поїздів, так приємно помріяти. Це й порожнє аеродромне поле, і звичайна дорога між селищами, якою легко ковзають самотні лижники. Сенс прозрінь не розшифровано, виведено в підтекст, але акцентовано важливий момент – значущість мандрування для героя не залежить від місця, вона пов'язана з іншими, внутрішніми, екзистенційними факторами. Це підтверджує бажання повернутися в щасливі місця й повторно випробувати медитативне просвітлення. Проте цього на завжди вдається досягти, адже, буває, під час повторних відвідин щасливий локус перетворюється на звичайний, утрачає власну загадку та чарівність. Це свідчить і про автономність героя від конкретних місць і маршрутів, і про загадковий механізм видіння та пізнання. Автор моделює думку, що героя веде не конкретний географічний маршрут, а пошуки певних відчуттів, намагання просочитися до прихованого сенсу зовні звичайних місць. Твориться мапа таких важливих локусів, незалежна від реальної мапи міських пам'яток, позначень центру та околиць. На цьому уявному малюнку герой наносить крапки-орієнтири. Це й неприємні або згубні місця (порожнини, низини, дороги з домінантним мотивом «довго-довго», перехрестя, які перемикають сприйняття). Проте це й щасливі локуси, у яких колись виникав «блаженно-тривожний стан», що його годі було прямо пояснити зовнішніми причинами. Наприклад, «найтихіша вулиця» з «найтихішими будиночками», затишний вокзальчик тощо.

«Посидіти на вокзалі, як у дитинстві, зустріти електричку просто так, подивитися, як удалечині з темряви виринають освітлені фари <…>» [Данилов, 2012, 10].

Показова й уявна географія міста. Погані локуси (у сприйнятті героя) переважно розташовані в центрі, хороші ж – по околицях. Отже, центр і периферія міняються місцями в цій суб'єктивній картині світу. Цим фіксується перехідність, народження нового образу світу, його можливих перспектив, молодого космосу. Водночас і характеризується особливе внутрішнє бачення світу героєм.

Найчастіше увиразнюється розходження модусів пізнавального та приємного. Найяскравішими і найщасливішими виявляються зовсім не вибагливі місця («Приїхав невеличкий симпатичний дизель-потяг, подорож розпочалася й дуже швидко закінчилася, вона видалася не надто цікавою, але, як і передбачалося, дуже приємною, навіть не зрозуміло чому, навколо нічого нема <…>» [Данилов, 2012, 15]). Такі поїздки оповідач навіть провокаційно називає «беззмістовними подорожами» [Данилов, 2012, 15], які разом із тим любовно описуються, цілюще діють на героя, а також допомагають полюбити чуже («порожнє», «нудне», «ніяке» за семантикою мотивів) місто, що описується.

Реальну картину місцевості та маршруту підміняє «мапа» глибоко суб'єктивних вражень, відчуттів, прозрінь, які повертають твір до жанрового коду подорожей, переводячи текст з одного підвиду в інший – з географічного мандрування в екзистенційне за збереження базових параметрів (маршруту, символіки шляху, наявності дорожніх вражень, пригод).

У творі реалізується ще одна показова підміна, пов'язана саме з випробуванням коду подорожей. Замість опису географічних локусів наводиться характеристика місцевої преси, враження від хокейних і футбольних матчів місцевих команд, мітингів, перформансів тощо.

Автор творить своєрідну пародію на культурологічні або філософські мандрування, у яких традиційно маршрут прокладається від одного культурного пам'ятника до іншого, до храмів, прикметних місць, пов'язаних із життям письменників, мислителів, духовних учителів.

Тут же мандрування культурними локусами замінено знайомством з маргінальними ЗМІ, які множать рутинні штампи, відображають «порожнечу», «марноту», «низини» так званого культурного життя міста. Це пародіює зразки ментальних подорожей. «Газета “<Прикметник, утворений назвою міста, що описується> правда”. <…> Замітка “Збитки національних інтересів” <…>. Карикатура, на якій зображена група людей, котрі віддаються пияцтву та розпусті на тлі вивісок “Ігровий зал”, “Смачні наркотики” <…>. Стаття “Догляд за шкірою обличчя в домашніх умовах” <…>. Газета “<Прикметник, утворений назвою міста, що описується> факти”. Замітка “Сміливий учинок”. Замітка “Заборгованість ліквідовано”. Замітка “Розпочався Великий піст”. На останній сторінці надруковано вірш “Мужичок за п’ятдесят” <…>. “И не думай ты о том, что весна твоя вдаль утекла. / Не сумел, не сберег, не скопил ты на старость гроша. / Стареет тело, стареет только тело / И никогда, слышишь ты, никогда не стареет душа”» [Данилов, 2012, 16].

Знущальна й пародійна з позицій канону культурологічного мандрування подорож місцевою пресою та іншими «культурними» текстами набуває зовсім іншого сенсу та позитивної модальності в контексті мети – звикнути до міста, полюбити його, зробити так, аби воно «в’їлося до печінок». Це один зі способів увійти в теплу повсякденність міста. Іронія вступає у складний синтез із ліричним почуттям.

Отже, значення конкретних географічних локусів стирається. Нівелюється навіть час, про що провокаційно заявлено в описі другого приїзду до міста. «Удруге випало приїхати лише на один день <…>. Один день – це мало. Якщо вдуматися в цю фразу, вона, ця фраза, видасться доволі дивною. Один день мало – для чого? Для обстеження міста, що описується. А два дні для обстеження міста, що описується, достатньо? Теж мало. З іншого боку, два дні – це більше, ніж один день. А один день – менше, ніж два дні. Це точно.

Ліпше не захоплюватися такими роздумами» [Данилов, 2012, 11].

Ці провокаційні роздуми набувають сенсу лише в контексті певної авторської позиції – пізнання відбувається в результаті прозріння, для чого

кількість часу не важить. Проте фіксується момент початку такого прозріння (наприклад, коли «ось-ось» місто починає в'їдатися до печінок) і можливе завершення медитативного стану, чого герой прагне уникнути, бажає зберегти та розтягти довше щасливе проникнення до суті міста, нібито доторкнувшись до генія міста. «Якби навколо не було бруду й пилу, можна було б лягти на краю злітно-посадкової смуги та лежати, лежати, а тут навколо бруд і пил, і вже надходить вечір, треба йти, якщо лишатися тут на довше, стане звично й нудно, так, треба йти, яке гарне місце, безкрає, тихе, гарне» [Данилов, 2012, 23].

Важливим аспектом випробування коду подорожі стає експеримент із образом головного героя. На відміну від традиційного образу енергійного й зацікавленого мандрівника, герой роману Д. Данилова – це особистість самозаглиблена, іронічна й самоіронічна, яка підвладна рефлексії та сумніву щодо самої лише можливості та необхідності опису міста. Сумнів у правомірності подорожі акцентується повсякчас, прикладом може слугувати показовий епізод уже на початку твору, який дублює й очуднює ситуація мандрування та його опису. У книжковому магазині поруч із потрібними мапами знайшовся й непотрібний опис міста – «книжка про видатного російського письменника, який мешкав у будинку № 47 по вулиці, названій на честь одного з місяців, точніше, про видатного російського письменника і про місто, що описується, про те, як видатний російських письменник описав місто, що описується, у власних текстах. Ця книжка видана вже багато років тому й досі продається, певно, вона нікому не потрібна в місті, що описується, та й в інших містах теж» [Данилов, 2012, 14].

Ці характеристики накладаються на образ оповідача і його мету опису, творять ефект автоіронії.

Герой наділений також лінню, яка не личить мандрівникові, меланхолією і чорною тугою, що заважають активно мандрувати, пізнати місто. У низці епізодів він «довго» й «тупо», за власними ж характеристиками, лежить у готельному номері перед телевізором, переглядаючи погані програми та намагаючись щось урівноважити у своєму внутрішньому світі («пристрасть зневіри – люта річ» [Данилов, 2012, 16]).

Усеохопна лінь періодично навідує мандрівника в дорозі, доводиться змушувати себе рухатися за маршрутом і навіть умовляти рушити з місця. Певним компромісним варіантом стає сидіння в маршрутці або автобусі та спостерігання за містом із вікна з іронічними чи позитивними коментарями. Цей ледачий стан піддається рефлексії, а в ній акцентується небажання мандрувати, примус до руху. «У принципі можна було б посидіти на станції, проте треба, напевно, усе ж пройтися і щось побачити, саме не хочеться, а треба <…>» [Данилов, 2012, 18]. Герой-оповідач більш схильний не до руху, а до «даоської» «буддистської» медитативності, пошуку не нових місць, а медитативних станів. «Треба, звісно б, до селища сходити, що там. Проте не хочеться <…>. А хочеться посидіти на зупинці. А тоді піти назад на станцію й посидіти на станції, на лавочці. Адже добре <…> сидіти <…>, насолоджуючись залізничною тишею і власним зосередженим заціпенінням» [Данилов, 2012, 19]. Найчастіше сама подорож уже викликає роздратування, яке впливає на оцінку пейзажів, що відкриваються.

Створення саме такого нетрадиційного образу мандрівника пов’язано з низкою оповідних стратегій. Одна з них – моделювання ефекту максимальної невибагливості та простоти оповіді, народженої нібито цілком спонтанно. Вона зміцнена сталими стилістичними повторами, тавтологіями, ампліфікаціями. Моделюється образ наївного мандрівника, який не вміє та й не намагається мистецьки обробити текст подорожі. Але водночас цьому поданому образові суперечить глибокий підтекст опису та характерні «приговорювання» оповідача. Так, виявляється, що невмілий оповідач насправді професійний письменник. А його автоіронія (він творить у готелі «нікчемний текст», виконує «певну кількість дрібних, нікчемних дій, пов’язаних із роботою» [Данилов, 2012, 31], в одному уривку слово «нікчемний» стосовно літературної праці вжито чотири рази) накладається на сприйняття всіх його творів, що відбувається на очах читача. У цьому контексті іронічне очуднення міста може бути переглянуто, увага з об’єкта опису переноситься на суб’єкт, на деформації його сприйняття світу й себе.

Моделюється також читацька реакція у відповідь, бо ж читач може не сприймати таку нову форму травелогу (зокрема, їзду колом мало примітних місць,

повтори) та образ оповідача. Звернімо увагу на приховану іронію в наступному роздумі, який уособлює погляд оповідача на себе з боку та знання традиційного горизонту очікувань читачів подорожі. «Ось це було б справді здорово та цікаво, тому що, що може бути цікавішим та прекраснішим за їзду від їзди одним і тим самим маршрутом <…>. Проте так, звісно, не можна. Тому що треба все ж мати совість. І якщо текст називається “Опис міста”, треба добросовісно, зі всією відповідальністю та ретельністю вивчити та описати місто, що описується. Хоча… Гаразд». «Ні, це вже якась зовсім дикість. Так не можна. Що ж це виходить. Неподобство. Навіть ні, не так: формене неподобство. Ні, не можна, не можна. Треба врешті-решт, як дехто каже, совість мати. Треба мати совість і зробити хоч що-небудь» [Данилов, 2012, 34, 60].

Герой моделює погляд на себе з боку, і в цій новій позиції відзначає все ту ж дивовижу та відхід від коду травелогу, які можуть бути не прийняті читачем. Показовим прикладом слугує придуманий внутрішній монолог «опонента» – охоронця аеродрому, який недоброзичливо сприймає поведінку замріяного подорожнього, що мандрує без мети. У цьому епізоді герой-оповідач, підвладний рефлексії, повторно приїздить на таксі на закинутий аеродром, де він раніше відчув щасливий медитативний стан, але, не дочекавшись цього відчуття знову, від’їздить. Охоронцеві, що спостерігає збоку, він здається не просто диваком, а нахабою та демонстративною особистістю, котра порушує певні важливі правила, суть яких не зовсім зрозуміла, проте їх зневаження очевидне. «Просто так дивиться! Озирається на всі боки. Хвилин десять стояв. Потім сів знову в тачку та поїхав. Ну як ось це, га? Що за хрінь? Узагалі не розумію! Чого він припер, га? Чого тут дивитися? Ні, ну я розумію, у справі б якійсь приїхав <…>, а він просто постояв і звалив! Навіть ось прям руки засвербіли, захотілося прям ось підійти і в таблицю заїхати, аби не видєлувався, блін, приїхав і стоїть, придурок, грошей, певно, хріну <…>» [Данилов, 2012, 70].

Можливий протест читача проти експерименту, руйнування горизонту очікувань, затягування, повторів, повернень, непроговореності, підміни реалій описом станів виливається в карикатурний образ себе самого, який фіксує погляд

збоку на дивного мандрівника. Автопародія втілюється у форму пам'ятника, підказану вивіскою з нібито невизначеним змістом – «Пам'ятники». Фантазія стартує від можливості замовити пам'ятник Пушкіну, а тоді за декілька етапів (до того ж усі прикметні фігури асоціюються із земними чи космічними подорожами – Гагарін, Колумб) спускається з вершин до автопародії – пам'ятника «невідомому ідіотові, який бреде вулицею, названою іменем видного діяча більшовизму, повз паркан і будиночок із вивіскою "Пам'ятники" по спеці, без води» [Данилов, 2012, 41].

Зовні автопародійний образ і вся гротескна сцена, на наш погляд, має глибинний підтекст. Похмура вуличка з такою прикметною назвою (за іменем діяча найбільш руйнівного періоду історії) і з явно поховальним центром може втілювати максимальне падіння, дно, пекло. До такої думки підштовхує і фантазія героя: якщо запропонувати працівникам контори створити пам'ятники Пушкіну, Гагаріну, Колумбу, то вони це сприймуть за знущання та відлупцюють, а може, і приб'ють замовника, оскільки думка і шлях таких «майстрів» лежать лише в одному поховальному напрямку. Інфернальний дискурс посилюють мотиви спеки, спраги, глухого паркану, пустельності. У цьому контексті потому герой виглядає так, ніби вибрався з пекла, або ж як паломник, котрий терпить випробовування в пустелі, чи як культурний герой, що шляхом важкого ритуалу мандрувань намагається змінити світ (подібно до Пушкіна, Гагаріна, Колумба), оновити старий («поховальний») космос.

Це надзавдання пов'язане з досягненням мети, позначеної як «місто в'їсться до печінок». Із її проголошення починається твір, про її досягнення заявлено у фіналі, тобто в найсильніших композиційних позиціях. Таке формулювання додає деякі нові сенси до традиційного у травелозі опису нових, часто раніше не відомих оповідачеві місць. «В'їдатися до печінок» у тексті роману – провідний концепт, який має широкий спектр модальностей і варіативне змістове наповнення.

Перша особливість концепту така. Процес, коли «місто в'їдається до печінок», збігається з моментами милування, «блаженних», за визначенням героя,

поїздок околицями на таксі, на електричці, у маршрутці, до того ж у медитативному настрої з логічно не пояснюваним радісним споглядання невибагливих пейзажів. «Знову виникло відчуття, що місто, яке описується, потихеньку в'їдається до печінок» [Данилов, 2012, 24]. Це відчуття пов'язане зі звиканням до міста, зі сприйняттям його як рідного, свого, незважаючи на всі очевидні недоліки та маргінальність. Саме в такому річищі герой-оповідач пояснює власну радість із приводу перемоги третьорядної місцевої футбольної команди: «<…> місто вже доволі ґрунтовно "в'їлося до печінок", тому що відчулася дика, несусвітня радість від усіх цих голів <…>» [Данилов, 2012, 44].

Рефлексія такої динаміки почуттів переводиться у площину філософських питань, письменник демонструє контрасти і близькість буденного і високого, абстрактного. Описуючи повторний маршрут від стадіону до центру, оповідач відзначає: «<…> усе це встигло стати знайомим, – звичайно, не рідним, з іншого боку, чому не рідним, межа між "знайомим" та "рідним" тонка й невловна, загалом усе це, усі ці види, будинки, вулиці, яри й місто, яке описується, загалом уже досить ґрунтовно в'їлися до печінок» [Данилов, 2012, 44-45]. Надалі мотиви «знайомий» і «рідний» постійно переплітаються, несподівано близькими виявляються ті райони, у яких герой ще не побував, що сприймається як правдивий знак «в'їдання в печінки» [Данилов, 2012, 59]. Гранична суб'єктивність описів і тлумачень концепту моделює ситуацію психологічного експерименту, який здійснює над собою герой, шукаючи відповідь на питання, чи можна полюбити, зрозуміти, відчути дух зовсім чужого та далекого від ідеалу місця, маргінального об'єкта подорожі, з яким спочатку не пов'язаний нічим, крім як особисто вигаданою абстрактною метою створити картину «чужого» міста.

Контрастна модальність концепту увиразнена у фіналі. Герой-оповідач у діловому й водночас іронічному річищі звітує про досягнення мети по пунктах. «В'їстися до печінок» досягнуто і тлумачиться як цілковита спорідненість із містом. Статус такого вживання в місто суттєво підвищується, що акцентовано й високим ракурсом опису – не з низин та ярів, порожніх місць (як у перших пейзажах), а з висоти небес: місто пропливає під крилом літака й несподівано

впізнається в усіх деталях, маршрутах окраїнних районів, що викликає емоції радісного відкриття. Ліричний пафос любові до міста знижується іронією, адже вираз «в'їстися до печінок» має і значення набриднути. У фіналі актуалізовано й переплетено обидва ці смисли – полюбити й набриднути, пересититися, водночас визнається тяжіння міста, у яке знову хочеться приїхати, становлення звички повертатися і кружляти знайомими місцями. «Та що вже там казати про якісь печінки. Слід назвати речі своїми іменами. Вдалося полюбити це, прямо скажемо, не найвеселіше і красивіше місто на землі, тому що побувати в місті дванадцять разів протягом року і так і не полюбити його – для цього треба бути якоюсь захмарною, бездоганною, кришталево-сталевою сволотою. Так, вдалося полюбити це місто. Й описати його.

Слід якось так учинити, аби більше сюди не приїздити» [Данилов, 2012, 74].

Спільна для всіх подорожей проблема – зрозуміти чужі місця – тут в ігровому річищі переводиться в особистісний план, очуднюючи таємницю стосунків людини та локусу, а також таємницю любові, яка робить близькими й рідними цілком звичні та мало привабливі явища.

Письменник випробовує код подорожей із застосуванням низки художніх стратегій. Повсякчас реалізується очуднення, яке дає змогу переглянути традиційні принципи травелогу. Воно межує із грою, а іноді й із постмодерністським епатуванням читача. Прикладом може слугувати епізод, у якому описано місцеву пам'ятку, а в підтексті моделюється насмішка над жанровою традицією описувати видатні місця та будувати свій маршрут саме до таких місць, а також знущання над рутинними формами увіковічення пам'яті. «Фігура видатного російського поета виконана з якогось металу. Видатний російський поет одягнутий у щось довге на кшталт плаща, у руках у нього тростина, циліндр і якась ганчірка, хоча, можливо, це й не ганчірка, а пола довгого одягу, важко сказати. Видатний російський поет гордо підніс голову та гордо дивиться кудись удалечінь, у бік Такого-ось району» [Данилов, 2012, 16]. У такому ж стилі, що очуднює, описано експонати краєзнавчого музею. Іронічній ігровій інтерпретації піддаються агітаційні плакати, панорама «кімната

робітника», їх опису присвячено три сторінки, що на рівні форми демонструє рутину, штампи, повтори, творить атмосферу нудьги (таку невластиву подорожі) та моделює комічний ефект.

Важливою стратегією стає абсурд. Піддається абсурдизації сам процес пізнання міста, оскільки відбувається в повсякчасних повторах, кружляннях. Абсурдним здається аналіз буденного життя міста та його культури: думка рухається від «порожніх», очуднених пам'яток до перегляду таких само малозначних телевізійних програм, а тоді й до багатосторінкових описів футбольного матчу в дусі дубльованих млявих коментарів та повторів.

«Одна передача, друга передача, втрата.

Одна передача, друга передача, втрата.

<…> Одна передача, друга передача, порушення, свисток, штрафний удар, неточно <…>» [Данилов, 2012, 51].

Однак у творі моделюється підтекст, який суттєво змінює інтерпретацію того, що відбувається. Очевидно, що герой-оповідач, так дивно «мандруючи» культурними реаліями міста, перебуває у стані глухої туги. Це означає, що проблеми існують не так у провінційного міста з його невисокою культурою, як у столичного гостя, «спостерігача», який переживає духовний хаос. Центр і периферія у цьому випадку міняються місцями, сумніву піддається все, що передувало негативним оцінкам. Урешті, подібно описано і процес звикання до міста через злиття з його буденністю. Як бачимо, стратегія абсурду перебуває в тісному зв'язку з моделюванням підтексту.

Яскраво виявляє себе і стратегія театралізації в синтезі з очудненням. Герой-оповідач доволі часто розігрує в декораціях міста свої можливі гротескні сценарії. За приклад можуть правити уявні сцени замовлення монументу Пушкіна чи Гагаріна майстрам контори «Пам'ятники», реакції охоронця аеропорту на багатого мандрівника, що гуляє без мети, опис вуличного політичного перформансу. «На іншому боці центральної вулиці (проспекту) – невеличкий натовп і велетенський плакат "Їжа замість бомб". Їжу перекладають (або наливають) у тарілки з певної великої ємності на кшталт термоса. Люди

підходять, їм дають їжу, вони стовбичать на тротуарі та їдять видану їжу. Не дуже зрозуміло, що означає ось це “замість бомб”. Може бути, люди приносять бомби, здають їх організаторам акції та отримують замість бомб їжу. Або, може бути, уявляється, що ось, могли б усіх вас бомбами закидати, розбомбити все на хрін, а замість цього роздаємо їжу. Або що зазвичай роздаємо бомби, а ось сьогодні замість бомб роздаємо їжу, так уже сталося» [Данилов, 2012, 17].

Підвищену театралізацію, літературність учені традиційно пов’язують із формуванням метадискурсу, з поглядом літератури на себе з боку. У цьому контексті перегляд Д. Даниловим параметрів травелогу стає одним із виявів загального процесу авторефлексії мистецтва слова на новому етапі динаміки.

Отже, як свідчить здійснений аналіз твору, Д. Данилов випробовує традиційні структурні принципи травелогу та водночас оновлює код метажанру.

Перегляду зазнають такі складові системи.

Сумніву піддається знаковий характер локусу, яким пролягає маршрут, в «Описі міста» він стає підкреслено буденним, звичним і навіть зниженим («ніяким»), його культурні реалії отримують іронічну інтерпретацію. Пародіюється зразок культурологічного мандрування.

Переглядається статус подорожі. З рангу надординарної події вона переводиться у площину повсякденності. Письменник реалізує це шляхом запрограмованого повтору поїздок, кружляння, колування, постмодерністського прийому дублікації. Явно грайливого характеру набуває й мета мандрування, яку формує автор.

Розхитується принцип конкретності опису.

Змін зазнає лінійний хронотоп подорожі у зв’язку з постійними петлюваннями, уведенням символіки, пов’язаної з філософським дискурсом, та використанням міфологічних підтекстів, що «скасовують» час.

Переглядається традиційна образна модель активного, зацікавленого мандрівника, їй на зміну автор пропонує образ дивакуватого ледачого подорожнього, схильного до рефлексій, який прагне не до нових місць, а

прозріння, входження в медитативний стан, що його здатні викликати деякі локуси.

Серед стратегій перегляду жанрового коду подорожі, що їх застосовує Д. Данилов, – гра із читачем, іронічна авторефлексія, очуднення, абсурдизація, театралізація, створення підтексту.

Водночас зберігається і зміцнюється ціла низка структурних принципів подорожі. Це наявність маршруту, мети мандрувань, опис дорожніх вражень і пригод, використання традиційної символіки («мапа», «дорога», «перехрестя», «закодовані місця» й «місця сили» та ін.).

Усі впроваджені Д. Даниловим зміни зсувають травелог у бік творення нової форми.

Вектори зсувів такі.

Зміцнення особистісного начала: подорож стає механізмом самопізнання та гармонізації внутрішнього світу героя, діалектика його характеру і психологічних станів споріднює подорож із романом, чому сприяє й докладно виписаний культурний контекст. Кожен новий приїзд оформлюється як сюжетна лінія, яка повторює попередню, але й оригінальна, така, що нарощує нові пригоди та глибинні сенси.

Розвиток філософського дискурсу. Це виражається в порушенні екзистенційних проблем, реалізації позитивних і негативних екзистенціалів – «любові», «спорідненості», «туги», «занедбаності», «в'їдання до печінок». Оприявнюється динаміка та консервація культурного досвіду. Актуалізується проблема «свого» і «чужого», тема любові і неприязні, демонструється «даоська» практика медитативних прозрінь як альтернатива логічному, аналітичному пізнанню.

У творі відображено перехідне художнє мислення. Воно реалізується в перевертанні центру і периферії, застосуванні елементів карнавалізації, мотивів підміни, у поглибленні авторефлексії героя та формуванні метадискурсу, який відбиває авторефлексію літератури в цілому.

Активізується міфотворчість з використанням інфернальних мотивів, проте з домінуванням великоднього архетипу, відродження, викликаного почуттям любові та спорідненості, початком нового космосу на «порожньому місці» космосу віджилого. У цьому контексті оповідач реалізує себе як культурний герой, спровокований ритуалом мандрувань і поверненням до нового позитивного стану світу.

ВИСНОВКИ

1. Перший висновок стосується визначення місця метажанру подорожі в сучасній літературі й увиразнення його специфічних функцій.

Дослідження показує, що наприкінці XX – на початку XXI століття письменники обирають метажанр подорожі як адекватну форму художньої інтерпретації кризової картини світу, рефлексії перехідного мислення: переоцінки культурних, історичних орієнтирів, глобальних зсувів, визначення національної ідентичності, перегляду іміджів «свого» і «чужого», «інакшого», встановлення культурного діалогу, знайдення особистісних екзистенційних орієнтирів, увиразнення поля спільних змістів. Подорож виступає як знаряддя й авангард світоглядного та художнього пошуку, оновлення літератури. Подорож надає універсальну мову інтерпретації динаміки, векторів зміни картини світу, концепції людини завдяки найширшій семантиці символу шляху, гносеологічній спрямованості, виробленню універсального знакового коду. У творах підвищується художня умовність, реальні маршрути мандрів набувають метафізичного, містичного, культурологічного характеру, увиразнюється мета – рефлексії змін і структурування нової картини світу, концепції людини, створення авторського міфу глобальних перетворень. Тобто сучасна подорож виходить далеко за межі тематики, предмета й інструментарію традиційного травелогу з його документальним описом маршруту й дорожніх вражень.

Сучасна подорож становить собою метажанр, центрований темою, широкою семантикою символів шляху, руху, сюжетом мандрів і образом активного героя-шукача, яскравим відображенням перехідного мислення, авторефлексією літератури, тенденцією до синтезу форм і різних мов культури.

2. Другий висновок стосується своєрідності художньої системи подорожей, її ускладнення у зв’язку з розширенням завдань і функцій у літературі, рефлексії цього явища митцями.

Художню специфіку подорожі зумовлює її межовий характер, перебування на численних перехрестях, зокрема літератури й інших мов культури (міфології,

релігії, філософії) та художньої літератури й позахудожньої сфери, поєднання рис документалістики й белетристики, елітарного мистецтва слова й масового продукту. Художній арсенал сучасної подорожі суттєво ускладнений. Твори становлять собою відкриту систему. Вони органічно поєднують документальний опис маршруту, легенди, історичні довідки, культурологічні коментарі, посилання на давні тексти й літературні портрети. Дорога вбирає смисли сну, смерті, медитації, мрії, шляху думки й фантазії, акцентує увагу на медитативній тузі, переходах між світами, повертає до екзистенційного питання про сутність, орієнтири творчої ідентичності митця.

Рефлексія ускладнення форми відбивається у визначенні «симфонія» (В. Голованов), у якій перетинаються різні епізоди, а мотиви виникають, кружляють, повторюються, реалізуються кінематографічні напливи картин спогадів, медитації над мапами, старими фотографіями, розкладом поїздів. Епізоди асоціюються з намистинами вервечки (Е. Гілберт), із «лєствицею», що підіймає автора й читача до високих істин (В. Щербаков).

Подорожі моделюють широке інтертекстуальне поле, в якому реалізується діалог із класичними зразками (ходіннями, «Одіссеєю») або ж переглядаються орієнтири. У сферу орієнтирів, що піддаються рефлексії, входять твори різних типів. Класичні подорожі – О. Радищева, М. Карамзіна, Л. Стерна, Вен. Єрофеєва, Джерома К. Джерома, Дж. Керуака, Дж. Стейнбека, сюжети мандрів із «Тисячі й однієї ночі» (у творах І. Богатирьової, Артема Чапая, О. Сєдакової, М. Гіголашвілі). Образи легендарних блукальців, що стали архетипами в національних культурах (Сковорода й козак Мамай у творах М. Кідрука й Артема Чапая). Орієнтирами слугують також тексти письменників, які жили на землях, описаних у травелозі (наприклад, Е.-М. Рільке в Ю. Андруховича або ж «генії місця» в П. Вайля та О. Геніса). Постійними є паралелі оповідачів між своїми враженнями й художніми манерами або образністю живопису, кіно, музики, особливо в рефлексії власної манери та пошуків адекватної художньої мови («Соляріс» С. Лема у творі Ю. Вінер, фільми Ф. Фелліні в Ю. Андруховича, «Червона пустеля» М. Антоніоні у В. Голованова, «Сталкер» А. Тарковського в

Артема Чапая, «Мисливці на снігу» Пітера Брейгеля старшого у творі Андж. Стасюка, світобачення імпресіоністів у М. Гіголашвілі, образи Дюрера й музика Баха в подорожах О. Сєдакової). Враховуються варіанти інтерпретації Іншого у класичних текстах («Хаджи Мурат» Л. Толстого, вірші М. Гумільова про Схід у М. Гіголашвілі, «Вигнання» Сен-Жона Перса у В. Голованова). У творах з поглибленою філософською проблематикою моделюється діалог з мислителями – Шопенгауером (Ф. Горенштейн, М. Уельбек), А. Шпенглером (Ю. Андрухович, М. Гіголашвілі), О. Контом (у М. Уельбека), східними вчителями (в Е. Гілберт, В. Голованова). Увиразнюється іронічна інтерпретація й дискредитація масового продукту – бестселерів, мильних опер (М. Уельбек, М. Гіголашвілі), путівників, розрахованих на туристів. Саме такий характер інтертекстуального поля свідчить про посилення культурологічного дискурсу.

3. Наступний висновок стосується змін у художній системі літератури подорожей, критеріїв типологізації та виокремлення актуальних саме в кінці XX – на початку XXI століття типів творів.

Виокремлюються домінантні дискурси, які визначають і модифікують форми метажанру. Це культурологічний (в аспектах самовизначення, імагології, створення метаконцепцій сучасного світу), філософський, релігійний. Донедавна актуальні форми (наприклад, авантюрного травелогу чи відкриття нових земель) відходять на маргінес, замінюються іншими, а «застарілі» отримують актуальність (ходіння), демонструючи перевертання центру і периферії системи. Посилюється вага ментальних мандрів, особливо світом книжок, інтернету, у багатьох творах вони формують єдине поле культури («Квиток до Китаю» О. Геніса, «Улісс із Багдада» Е.-Е. Шмітта, травелог В. Голованова «Гярб, Вітер зі Сходу»), а реальні мандри випробовують цю утопію й порушують питання про реальне і уявне, про функцію літератури у кризовому контексті культури. Новим є також увиразнення субкультурної подорожі (молодіжної – Артем Чапай, І. Богатирьова, Ю. Андрухович та письменницької артистичної – О. Сєдакова, Ю. Андрухович; релігійної – О. Токарчук). Від субкультурного міфотворення автори переходять до національного й культурного самовизначення,

екзистенційного пошуку. Інтенція до пошуку нової ідентичності, самовизначення характеризує широке коло українських, польських, російських подорожей. Воно реалізується на різних рівнях – загальнокультурному, особистісному, субкультурному, певної генерації. У межах самовизначення переосмислюються уявлення про культурний центр і периферію, центр означується як відчуття, самовизначення, а не географічне поняття (твори Ю. Андруховича, А. Стасюка, Артема Чапая, К. Чижевського).

Реалізуються авторські інтенції до створення культурологічних метаконцепцій, зокрема єдиного поля культури (П. Вайль, О. Геніс, В. Голованов, Е. Гілберт), Вавилонської вежі сучасного непорозуміння (О. Геніс). Письменники тяжіють до широких узагальнень, пропонують власну метагеографію, виокремлюють її загальнокультурні знаки (Альпи й перехід через них, Карпати як культурна скоба народів, наука в Ю. Андруховича, «тотальна географія» Каспійського моря, Волга у В. Голованова, інфернальна периферія Брянська, рай поетів – Італія в О. Сєдакової; Італія як країна насолоди і краси, Індія – віри, Індонезія – рівноваги в Е. Гілберт тощо). Символи-локуси поєднують природне і культурне начала, визначаються містичною силою, мають міфотворчий потенціал, таємницю, знаки, які потрібно розшифрувати на шляху відкриття ідентичності, увиразнюють діалектику об’єднання / роз’єднання, демонструють доцентровий характер. Метагеографія охоплює широке коло локусів-символів, які підвищують планку художнього узагальнення, спрямовані на культурний діалог і створення нової картини світу.

Актуалізується категорія «внутрішньої географії» (за визначенням В. Голованова), що охоплює мандри книжками і їх вплив на внутрішній світ героя, уявні подорожі ще закритою Європою (Ю. Андрухович, А. Стасюк), створення індивідуальної мапи (О. Токарчук), віртуальних світів (В. Пелевін).

Письменники орієнтовані на дослідження філософії і психології подорожі (Артем Чапай, О. Токарчук, В. Голованов, Е. Гілберт, М. Кідрук). Вектори пошуку – виокремлення концептосфери, типів конфлікту, драматургії переживань і осягнення шляху, зображення ірраціонального тяжіння до мандрів,

притаманного певному типу світовідчуття, динаміки характеру і внутрішніх світоглядних перетворень, масовості явища, критики спрощеної культури туризму. Ця особливість впливає на створення національних іміджів: культурній осілості європейців протиставлено мандрівний характер циган, кочівництво Сходу (Ю. Андрухович, А. Стасюк), висвітлюється індивідуальна екзистенція (О. Токарчук) і національний характер (образ Сковороди та вірші Сосюри про мандри у творах Артема Чапая, зображення молодого покоління, схильного до «сковородування», а у творі І. Богатирьової – утеча від соціуму в пошуках священного озера). Подорож переглядає низку культурних проектів – туризму, дауншифтингу, субкультурного ескейпізму, експансії, еміграції. Посилюється філософський дискурс. Початковим імпульсом багатьох мандрів стає метафізичне тяжіння до оновлення (О. Токарчук, Е. Гілберт), зміни картини світу (П. Вайль, О. Геніс, Ю. Андрухович, А. Стасюк), екзистенційного переосмислення пережитого, підбиття підсумків (Ю. Вінер), духовний шлях (Е. Гілберт, В. Щербаков). Подорож у такому ракурсі характеризується як філософський учинок або духовний шлях і як визначальна екзистенційна подія. Письменники оперують філософськими категоріями «простір», «час», «Ніщо», «душа», екзистенційна «пустка», «порожнеча», «перехід», «утеча». У такій картині світу увиразнюється низка опозицій – вічне «кочування» (його втіленнями стають образи циган, прибульців, сторонніх споглядачів, блукачів) / «осілість»; «бездомність» / «прикріплення до місця і традиції». Ставлення до мандрів стає критерієм визначення старого космосу, пізнання нового. Філософія подорожі демонструє тісний зв’язок з історіософськими концепціями.

4. Особливої ваги в сучасних подорожах набуває імагологічний аспект, що тяжіє до широких узагальнень, «буттєвої компаративістики» (Ю. Андрухович). Письменники відчувають кризу інтерпретації, необхідність нового (уже не географічного, а культурного) відкриття Сходу і Заходу. Узагальнення стосуються культурних пріоритетів і можливостей виживання у світі, що постійно змінюється і, можливо, стоїть на межі глобальної катастрофи. Цей ракурс суттєво драматизує оповідь і виправдовує необхідність звернення до

іміджу Іншого й теми діалогу. Можливість діалогу, принципи об'єднання, пошук території спільних змістів постійно проблематизуються, отримують драматичні і провокаційні інтерпретації, покликані пробудити читача. Оприявнюється буттєвий, універсальний характер цих питань, подекуди він вивищується до сакрального статусу. Увиразнюється поле спільних змістів: міфологія (В. Голованов), мова (М. Гіголашвілі), література (Ю. Андрухович, Е.-Е. Шмітт, О. Сєдакова), позитивні екзистенціали (Е. Гілберт, В. Голованов). Образ Іншого виразно суб'єктивний. Так само, як А. Стасюк і Ю. Андрухович формують образи «своєї Європи», «своєї Центрально-Східної Європи», В. Голованов створює образ «своєї Азії», О. Геніс – свого Китаю, Сходу і Заходу як необхідних полюсів єдиної системи культури, а М. Гіголашвілі – вічного самодостатнього Сходу. Збіг інтенцій письменників, що належать до різних національних літератур свідчить про наявність загальної тенденції – осмислення літературою глобальних змін, моделювання нової картини світу, рефлексії в метагеографічній і метаісторичній площинах. Процеси культурного самовизначення, типологізації, пошуку подібного і розбіжного, варіантів діалогу, увиразнення спільного поля культурних змістів поєднуються. Образи «свого» і «чужого» можуть виводитися з-під влади кліше, панівних теорій (капіталізм, комунізм, постколоніалізм), із параметрів євроцентризму або ж відображати постколоніальну травму і транзитне мислення (О. Сєдакова, Ю. Андрухович, А. Стасюк). Іміджі переходять в інший план – «ми» / «вони», де «ми» увиразнює різні розуміння культурної спільноти – національне, соціальне, світову співдружність митців. Реалізується стратегія драматизації, інтелектуальної інтриги, домінує концепт таємниці, закритості, прихованості. Схід у творах М. Гіголашвілі, В. Голованова, А. Балдіна, О. Геніса асоціюється із загадкою, прихованими змістами. Реалізується спільний код інтерпретації та відбувається діалог із романтичною й модерністською традиціями зображення, загострений сучасним переглядом культурних і художніх орієнтирів.

5. Стратегією оновлення й модифікації літератури подорожей стає жанровий і міжродовий синтез.

Сучасні твори демонструють традиційне поєднання рис поме-жових жанрів, які в перехідні періоди виходять у центр художньої системи: це травелог, есе, автобіографія, щоденник, лист, нарис.

Відбувається взаємне збагачення подорожі й роману. Якщо сучасний травелог акцентує зміну картини світу, то роман-подорож досліджує зміни концепції людини й кодує їх знаками мандрів (символіка шляху, образи «туриста», «фланера», «біженця», «прочанина»), посилює пізнавальний характер твору, використовує сюжет мандрів, опис пригод, портрети попутників. Неканонічний жанр роману й вільний помежовий травелог утворюють нові експериментальні форми. Роман звертається до традиційних моделей інтерпретації шляху («Одіссея» у творі Е.-Е. Шмітта, пошуки природного раю в М. Уельбека, метафізичних мандрів душі іншими шляхами у творах Ю. Вінер тощо). Вплив роману на травелог відображається в поглибленні й ускладненні образу близького авторові оповідача, романній динаміці характеру, використанні масок, підвищеній театралізації, карнавалізації творів. Відмічається орієнтація на модель нелінійного роману (В. Голованов), необароково-постмодерністського словника (О. Токарчук, Ю. Андрухович).

П’єса-подорож увиразнює особливості конфлікту, породженого шляхом у широкому сенсі (культурного самовизначення, культурного шоку, екзистенційного пошуку), посилює динаміку, якої часто бракує травелогу. Своєю чергою, сучасний травелог тяжіє до драматизації, відображаючи кризову сучасність, а внутрішній конфлікт і процес пошуку часто оформлюються як драматичні сцени (Е. Гілберт, Ю. Вінер), розіграші й перфоманси, зміна масок (М. Гіголашвілі, Ю. Андрухович, О. Сєдакова).

Поєднання епосу й лірики («Авантюра» Артема Чапая, «Квиток до Китаю» О. Геніса, «Китайські мандри», «Три подорожі» О. Сєдакової та ін.) акцентує пошук художньої мови, здатної передати складність динамічного часу, намагання проникнути в сутність образності, художнього мислення іншої культури, увиразнює мандри не географічні, а подорож культурними світами і процес відтворення художнього коду.

Посилена авторефлексія сучасної подорожі зближує її з метапрозою за такими параметрами: самовизначення оповідачів як письменників, рефлексія слова й мови як об'єктів милування й метафізичних роздумів («Божественна комедія» у травелогах Е. Гілберт і О. Сєдакової), зображення процесу створення подорожі, пошуки художнього «ключа» до теми (у В. Голованова це «тотальна географія», в Е. Гілберт – намистини вервечки, в О. Токарчук – тотальний рух, у П. Вайля й О. Геніса – «генії місця» тощо), відкритість прийому, опис локусів і шляху як створення тексту й відображення в географії певних літературних жанрів. Металітературний та метаестетичний критерій обирається критерієм оцінки «свого» і «чужого». В Ю. Андруховича це притаманне європейцям почуття форми, в О. Сєдакової – відчуття поетичності світу італійцями, у М. Арбатової – російський артистизм. Створюються модерністські естетичні проекти, покликані змінити світ, гармонізувати його (Ю. Андрухович, В. Голованов, М. Арбатова) чи загострити проблему культурного вибору (О. Ірванець), пережити інші сценарії власної долі (Ю. Вінер).

6. Сучасна подорож пропонує широкий спектр моделей героїв, відгукуючись на численні філософські концепції людини. Критикується постмодерна модель «туриста», що мандрує без мети. Увиразнюються орієнтири мандрівного поета, мандрівного філософа, «сковородинця», «дервіша», «товмача», тобто перекладача культурних кодів, «культурного мосту» між народами, того, що формує діалог «свого» та Іншого. Поновлюється модель прочанина. У моделі екзистенційної людини типовий такий алгоритм динаміки характеру: через випробування реальною дорогою до глибинної рефлексії, внутрішнього сходження, прозріння. Ескейпістський аспект інтерпретації сучасної людини втілюється в моделі втікача від світу в інші землі чи віртуальні площини, культурні глибини. Увиразнюються також субкультурні (релігійні, єретичні, молодіжні) інтерпретації (О. Токарчук, І. Богатирьова) та їх заперечення (зокрема критика дауншифтингу Е. Гілберт). У творах з'являються нові типи, породжені сучасністю, – вигнанці, біженці, емігранти, чужі у своїй країні. Увиразнюються деякі тенденції. Перша – до створення узагальненого образу «ми»

– сучасного людства. Друга – до оновлення подорожі за рахунок автопародії, провокаційного образу оповідача, юродствування, використання масок, зокрема й карнавального короля, моделювання образу «антимандрівника». Відбувається ігрове відсторонення автора від автобіографічного героя, що відкриває додаткові можливості інтерпретації (наприклад, порівняння себе зі Швейком, латиноамериканським героєм, романтичними «плавучим островом» та «листом у пляшці»). Третя – репрезентація в моделях героїв-оповідачів перехідного художнього мислення, що відбивається в загальних орієнтирах самоідентифікації: «мандрівника», «ізгоя», «кочівника», «поета», «просвітленого».

7. Налаштованість на оновлення подорожі породжує комплекс стратегій. Серед них – перегляд пам'яті жанру, підвищення авторецепції, суб'єктивності, посилення гри, провокацій, юродства, карнавалізації, травестії, створення гротескних образів. Химерні образи виникають на переплетінні й контрасті культурних кодів (географічного, кулінарного, літературного, еротичного, комерційного тощо), перемиканні різних планів (національного, імагологічного, екзистенційного тощо), створенні невідповідного контексту, що породжує комічний ефект і в апофатичний спосіб доводить можливість діалогу.

8. Постмодерна іронія, автопародія, дублікація, юродство, осмислення дороги як тексту переплітаються з модерними надзавданнями, вивищенням образу творця, виокремленням сфер, непідвладних іронії. Постмодерні знаки розширюють свою семантику й виконують непритаманну їм функцію побудови центрованого світу, створення цілісної метаоповіді. Одночасно в них відображається перехідне мислення, семантика переходу.

9. Перехідне художнє мислення відбивається в багатьох планах: у підвищеній міфологізації з домінуванням певних моделей (апокаліптичної, затонулої Атлантиди, шляху до центру землі, вертикального шляху душі, переходу Рубікону, переправи на інший берег, фатальної помилки, колування тощо), створенні певних моделей героїв («просвітлений», «поет», «маргінал», «самозванець», «карнавальний король»), інтересі до субкультурних елементів, використанні стратегії карнавалізації, постійній іронії та самоіронії, перевертанні

жанрової матриці й моделюванні «антиподорожі», що від протилежного доводить потенціал метажанру. Усі ці особливості сприяють оновленню подорожі і слугують експериментальним зондом мистецтва слова в ситуації зміни культурних парадигм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович С. Подорож / С. Абрамович // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 419-422.
2. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Сб. Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – М., 1986. – С. 104-116.
3. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров и др. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : сб. статей. – М. : Наследие, 1994. – С. 3-38.
4. Адельгейм И. Постмодернизм как «постопосттравматический опыт» в польской прозе 90-х годов / И. Адельгейм // Вопросы литературы. – М., 2001. – № 6. – С. 172-197.
5. Алешковский П. Рыба. История одной миграции : роман / П. Алешковский – Москва : Время, 2006. – 352 с.
6. Алехина С. Н. Социокультурные смыслы странничества [феномен странничества в русской культуре] / С. Н. Алехина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. – 2010. – № 1. – С. 32-37.
7. Алпатова Т. Философский дискурс эпохи в «Письмах Русского путешественника» Н. М. Карамзина / Т. Алпатова // XVIII век: литература как философия, философия как литература – XVIII e siecle: la literature comme philosophie et la philosophie comme literature : научный сборник / под ред. Н. Т. Пахсарьян. – М. : Экон-Информ, 2010. – С. 317-324.
8. Аманова Л. М. Образовательный травелог: путь гражданина / Л. М. Аманова // Дискурс философского пути : материалы круглого стола VI Российского философского конгресса. Нижний Новгород, 27-30 июня 2012 г. / под ред. О. Ф. Русаковой. – Екатеринбург : Издательский дом «Дискурс-Пи», 2012. – С. 9-12.

9. Адрианова-Перетц В. П. Путешествия XVI в. // История русской литературы. – М. ; Л., – Т. 2. – Ч. 1. – 1945. – С. 512-514.
10. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. / С. Андрусів. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка ; Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с.
11. Андрухович Ю. Анголи і демони периферії / Ю. Андрухович // Стасюк А. Дорогою на Бабадаґ. – К. : Часопис «Критика», 2006. – С. 287-290.
12. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. Спроби / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 128 с.
13. Андрухович Ю. Диявол ховається в сирі (Вибрані спроби 1999-2005 років) / Юрій Андрухович. – К. : Часопис «Критика», 2006. – 317 с.
14. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики. – Кам'янець-Подільський : Meridian Czernowitz, ТОВ «Друкарня Рута», 2012. – 424 с.
15. Андрухович Ю. Московіада. Роман жахів / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. – 140 с
16. Андрухович Ю. Перверзія / Андрухович Ю. – Львів : ВТНЛ-Класика, 2004. – 304 с.
17. Андрухович Ю. Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода / Юрій Андрухович // Слово і Час. – 1999. – № 3. – С. 56-66.
18. Андрухович Ю. Центрально-східна ревізія / Ю. Андрухович // Приватна колекція: Вибрана українська проза та есеїстка кінця XX століття. – Львів, 2002. – С. 19-44.
19. Арбатова М. И. По дороге к себе : Пьесы / М. И. Арбатова. – М. : Подкова, 1999. – 751 с.
20. Артем Чапай. Авантюра: Практичні реалії мандрів по-бідняцьки / Артем Чапай. – Харків, 2008. – 240 с.
21. Артем Чапай. Подорож із Мамайотою в пошуках України / Артем Чапай. – К. : Нора-Друк, 2011. – 272 с.

22. Асоян А. А. Proscholium. Инструментарий и практика анализа литературного произведения / А. А. Асоян. – Омск : Наука, 2006. – 222 с.
23. Астаф'єв О. Міжтекстове поле постмодернізму: теорія й історія / О. Астаф'єв // Філологічні семінари: Типи художньої творчості в епоху постмодернізму: реальність чи віртуальність? – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2002. – Вип. 5. – С. 74-80.
24. Баак ван Йост. Дом как утопия в русской литературе / Баак ван Йост // Русские утопии. – СПб : Изд-во «Terra fantastika» Изд. дома «Корпус», 1995. – С. 136-153.
25. Баган О. Есей та есеїзм / О. Баган // Українські проблеми. – 1995. – Ч. 1. – С. 68-75.
26. Баженов М. Happy Hour [Текст] : повесть / М. Баженов // Октябрь. – 2006. – №5. – С. 31-57.
27. Бак Д. Письма мелким почерком, или оправдание критики non fiction / Д. Бак // Новый мир. – 2002. – № 12. – С. 172-175.
28. Балдин А. Второй Третий. О замысле одной трансокеанской экспедиции [Электронный ресурс] / А. Балдин // Октябрь. – 2007. – № 2. – Режим доступа: www.magazines.russ.ru/october/2007/2/ba6-pr.html
29. Балдин А. Наблюдение Стамбула / А. Балдин // Октябрь. – 2007. – № 12. – С. 15-37.
30. Баррі П. Вступ до теорії: Літературознавство як культурологія / Пітер Баррі [пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків]. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
31. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт [пер. с фр. Г. Н. Косикова]. – М. : Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
32. Барт Р. Мифологии / Ролан Барт [пер с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина]. – М. : Академический Проект, 2008. – 351 с.
33. Бауман З. От паломника к туристу [Электронный ресурс] / З. Бауман // Социологический журнал. – 1995. – № 4. – Режим доступа: vkjournal.ru/doc/2006471

34. Бауман З. От пилигрима к туристу, или краткая история идентичности [Электронный ресурс] / З. Бауман – Режим доступа: http://www.urban-club.ru/?p=54.
35. Бауман З. Спор о постмодернизме / З. Бауман // Социологический журнал. – М., 1994. – № 4. – С. 70-79.
36. Бауман З. Текучая современность / З. Бауман ; пер. с англ. С. А. Комарова ; под ред. Ю. В. Асочакова. – СПб : Питер, 2008. – 240 с.
37. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 809 с.
38. Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» / М. М. Бахтин // Сравнительное литературоведение. Хрестоматия : учебное пособие / Отв. Ред. Г. И. Данилина. – Изд. 2-е, испр. И доп. – Тюмень : Издательство Тюменского государственного университета, 2011. – С. 180-187.
39. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин – М., 1965. – 453 с.
40. Бахтин М. М. Форма времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи . – М. : Художественная литература, 1986. – С. 121-289.
41. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин [сост. С. Г. Бочаров; прим. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова]. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
42. Бедзир Н. П. Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском литературном контексте : монография / Н. П. Бедзир. – Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2007. – 472 с.
43. Беззубова О. В. Индустрия туризма как новый тип культурного потребления / О. В. Беззубова // Культурное пространство путешествий : тезисы форума (8–10 апреля 2003 г.). – СПб. : Центр изучения культуры, 2003.
44. Белоброва О. А. Черты жанра хождений в некоторых древнерусских письменных памятниках XVII в. / О. А. Белоброва // ТОДРЛ. – М. ; Ленинград, 1972. – Т. 27.

45. Белкин М. Зачем и за чем? Путешественник и турист в исторической перспективе / М. Белкин // Интеллектуальный форум. – 2000. – № 1.
46. Белкова Ю. В. Системные и ассоциативные характеристики семантического поля «путешествие» (на материале французского языка) : автореф. дис. … канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Белкова Юлия Владимировна. – Ярославль, 2011. – 20 с.
47. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – М., 1989. – 604 с.
48. Березкина В. И. Формирование и пути развития эссе в английской литературе XVII века : учеб. пособие / В. И. Березкина. – Днепропетровск : Изд-во Днепропетровского гос. ун-та, 1984. – 116 с.
49. Бернадська Н. І. Жанрові параметри пародійного роману / Н. І. Бернадська // Теорія літератури. Компаративістика. Художній діалог з історією / гол. ред. : Л. В. Грицик. – К. : Київський ун-т, 2007. – С. 71-81.
50. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
51. Біленький С. Мандрувати й описувати: биті шляхи культури під імперським оком / С. Біленький // Критика. – 2001. – № 6. – С. 26-34.
52. Білецька Н. Жанр травелогу на українському книжковому ринку / Н. Білецька // Коло. – 2013. – № 5. – С. 41-44.
53. Білецький О. В шуканнях нової повістярської форми / О. Білецький // Літературно-критичні статті. – К. : Дніпро, 1990. – С. 8-16.
54. Білоус П. В. Паломницький жанр в історії української літератури / П. В. Білоус. Житомир, 1997. – 160 с.
55. Більченко Є. В. Культурологічний дискурс філософії діалогу: Чужий. Інший. Ближній. Третій : автореф. дис. ... д-ра культурології / Більченко Євгенія Віталіївна. – К., 2011. – 28 с.
56. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 180 с.

57. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : [підручник] / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.
58. Богатырева И. Stop, или Движение без остановок / И. Богатырева // Октябрь. – 2007. – № 5. – С. 9-64.
59. Бодлер Ш. Поэт современной жизни / Ш. Бодлер // Шарль Бодлер об искусстве / пер. с фр. Н. И. Столяровой и Л. Д. Липман. – М. : Искусство, 1986. – С. 283-315.
60. Бодріяр Ж. Симулякрі и симуляции / Ж. Бодріяр ; пер. А. Качалова. – М. : Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – 240 с.
61. Бойченко О. Архетип «самості» в постмодерній літературі / О. Бойченко // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського державного лінгвістичного університету. – К., 2000. – Вип. 3. Філологія, педагогіка і психологія в антропоцентричних парадигмах. – С. 409-413.
62. Бондарева А. Литература скитаний / А. Бондарева // Октябрь. – 2012. – № 7. – С. 165-169.
63. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання / О. Є. Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
64. Бондарева О. Є. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця XX – початку XXI століття : дис. … д-ра філол. наук : 10.01.01 / Бондарева Олена Євгенівна. – К., 2007. – 378 с.
65. Бондаренко М. Текущий литературный процесс как объект литературоведения / М. Бондаренко // НЛО. – 2003. – № 62. – С. 57-75.
66. Борев Ю. Эстетика. Теория литературы : энциклопедический словарь терминов / Ю. Борев. – М. : ООО «Издательство Астрель» ; ООО «Издательство АСТ», 2003. – 975 с.
67. Борхес Х.-Л. Четыре цикла / Хорхе Луис Борхес // Борхес Х.-Л. Проза разных лет – М., 1984.

68. Бояшов И. К читателю / И. Бояшов // У Христа за пазухой : романы. – СПб : Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2011. – 608 с.
69. Бродский И. Путешествие в Стамбул // Континент. 1985. № 46. – С. 67–111.
70. Бройтман С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман // Теория литературы : учеб. пособие для студ. фак-тов высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко.– М. : Издательский центр «Академия», 2004. – Т. 2. – 368 с.
71. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : [підручник] / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
72. Буланин М. Д. Путешествие / М. Д. Буланин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 839-842.
73. Бурханов Р. А. Феномен сотрудничества в русской культуре / Р. А. Бурханов // Дискурс философского пути / под ред. О. Ф. Русаковой. – Екатеринбург : Издательский дом «Дискурс ПИ», 2012. – С. 13-24.
74. Бычкова Л. XX век: предельные метаморфозы культуры / Л. Бычкова // Полигнозис. – 2000. – № 3. – С. 63-76.
75. Бюшер Вольфганг. Берлин — Москва. Пешее путешествие / Бюшер Вольфганг ; перевод с немецкого, послесловие и примечания: Н. Вавилина, А. Глухов. – М. : Европейские издания (Travel series), 2007. – 224 с.
76. Вайль П. Гений места / П. Вайль. – М. : КоЛибри, 2006. – 486 с.
77. Вайль П. Слово в пути / Петр Вайль [сост. Э. Вайль]. – М. : Астрель CORPUS, 2011. – 400 с.
78. Вайшенберг З. Журналістика та медіа : довідник / З. Вайшенберг, Г. Й. Кляйнштойбер, Б. Пьорксен. – К. : Центр Вільної Преси, Академія Української Преси, 2011. – 155 с.
79. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая ; пер с англ. А. Д. Шмелева. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 288 с. – (Язык, семиотика, культура. Малая серия).

80. Винер Ю. На воздушном шаре – туда и обратно / Ю. Винер // Новый мир. – 2011. – № 5. – С. 69-112.
81. Вітер О. Станція / О. Вітер. // Сучасна українська драматургія : альманах. – К. : Український письменник, 2006. – Вип. 3. – С. 47-71.
82. Волков О. В. Погружение во тьму [Текст] : Из пережитого / О. В. Волков; – Atheneum – Paris : Atheneum, 1987. – 447 с.
83. Гаврилів Т. Мандрівка до себе. «Голоси Марракешу» Еліаса Канетті / Т. Гаврилів // Парадигма : зб. наук. пр. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. – Вип. 6. – С. 15-21.
84. Гаврилів Т. Феноменологія художньої ідентичності (на матеріалі німецької та австрійської літератури) : автореф. дис. … д-ра філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Гаврилів Тимофій Іванович. – К., 2009. – 40 с.
85. Гаврилів Т. Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі / Тимофій Гаврилів. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2009. – 480 с.
86. Ґадамер Г. Ґ. Герменевтика і поетика / Ганс Ґеорґ Ґадамер. – К. : Юніверс, 2001. – 280 с.
87. Галич О. Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2008. – 488 с.
88. Галковский Д.Е. Бесконечный тупик: В 2 кн. Издание 3-е, исправленное и дополненное. М. : Издательство Дмитрия Галковского, 2008.
89. Галковский Д. Стенограмма выступления Дмитрия Евгеньевича Галковского на встрече со студентами Белорусского государственного университета 15 апреля 2004 г. (г. Минск) / Галковский Д. // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. – Минск : Изд. Центр БГУ, 2004. – Вып. III / Редкол. : С. Я. Гончарова-Грабовская (отв. ред.) и др.– С. 306-318.
90. Гассан І. Чим є постмодернізм і чим він стане? Літературні і культурні аспекти / І. Гассан ; пер. з англ. // Американська література після середини XX століття : матеріали міжнар. конф., Київ, 25-27 травня 1999 року. – К. : Довіра, 2000. – С. 19-28.

91. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр / Г. Д. Гачев [послесловие В. А. Недзвецкого]. – 2-е изд. – М. : МГУ ; Флинта, 2008. – 288 с.
92. Генис А. Билет в Китай / Александр Генис. – СПб : Амфора, 2001. – 333 с.
93. Генис, А. Вавилонская башня: искусство настоящего времени. [Текст]: / А. Генис. – М. : Независимая газета, 1997. – 256 с.
94. Генис А. Странник. Путевая проза / Александр Генис. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 144 с.
95. Гер Э. Белорусское зеркало : записки нелегала / Эргали Гер // Знамя. – 2007. – №1. – С. 134-165.
96. Гердер Йоган Г. Мова і національна індивідуальність / Йоган Готфрід Гердер // Націоналізм : антологія / [упоряд. О. Проценко, В. Лісовий]. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 3-9.
97. Гиголашвили М. Красный озноб Тингитаны. Записки о Марокко / М. Гиголашвили // Нева. – 2008. – № 10. – С. 96-136.
98. Гинзбург Л. О психологической прозе / Гинзбург Лидия. – М. : INTRADA, 1999. – 415 с.
99. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория и практика анализа : учебное пособие / М. М. Гиршман. – М. : Высшая школа, 1991. – 160 с.
100. Гілберт Е. Їсти, молитися, кохати. Історія жінки, яка рік мандрувала Італією, Індією та Індонезією, шукаючи все на світі / Елізабет Гілберт ; переклад з англ. Ярини Винницької. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. – 416 с.
101. Гловинський М. Інтертекстуальність / М. Гловинський // Теорія літератури в Польщі : Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / [упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. с польск. С. Яковенка]. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 284-309.
102. Голованов В. Гярб, Ветер с Востока. Из книги «Тотальная география Каспийского моря» / В. Голованов // Новый мир. – 2012. – № 1. – С. 48-107.
103. Голованов В. Завоевание Индии / В. Голованов // Новый мир. – 2010. – № 3. – С. 142-160.

104. Голованов В. Превращения Александра / В. Голованов // Новый мир. – 2007. – № 10. – С. 115-128.

105. Голованов В. Тотальная география Каспийского моря / В. Голованов // Новый мир. – 2006. – № 4. – С. 124-134.

106. Гомер. Одиссея / Пер. В. А. Жуковского. Ст. и прим. В. Н. Ярхо. Отв. ред. М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 2000. – 544 с. – (Серия «Литературные памятники»).

107. Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия – памфлет: генезис, становление, поэтика : монография / Светлана Гончарова-Грабовская. – Минск : БГПУ – ИСЗ, 2002. – 164 с.

108. Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века : учебное пособие / С. Я. Гончарова-Грабовская. – М. : Флинта ; Наука, 2006. – 280 с.

109. Горенштейн Ф. Последнее лето на Волге / Ф. Горенштейн // Избранные произведения: в 3-х т. / Горенштейн Ф. – М. : Exlibris, 1992. – Т. 2. «Искупление». Повести, рассказы, пьеса.

110. Горідько Ю. До питання про національну своєрідність українського постмодернізму / Ю. Горідько // Філологічні семінари. Типи художньої творчості в епоху постмодернізму: реальність чи віртуальність? – К. : Київський національний університет ім. Т. Шевченка, 2002. – Вип. 5. – С. 56-66.

111. Григорьев А. А. Философская тематизация концепта «путешествие» (охота за истиной) / А. А. Григорьев // Вопросы философии. – 2009. – № 10. – С. 40-48.

112. Грицанов А. А. Лабиринт / А. А. Грицанов // Постмодернизм : энциклопедия. – Минск : Интерпрессервис, Книжный Дом, 2001. – 403 с.

113. Грицик Л. В. Українська компаративістика: концептуальні проекції / Людмила Грицик. – Донецьк : Юго-Восток, 2010. – 299 с.

114. Гришковец Е. Записки русского путешественника. Диалоги // Гришковец Е. Зима. Все пьесы / Евгений Гришковец. – М. : Изд-во Эксмо, 2005. – С. 7-46.

115. Гро Д. Россия глазами Европы / Д. Гро // Дружба народов. – 1994. – № 2. – С. 171-185.

116. Гром'як Р. Т. Методика реалізації рецептивного підходу до літературних явищ у компаративних студіях / Р. Т. Гром'як // Літературна компаративістика. – 2005. – Вип. 1. – С. 64-73.

117. Громова М. И. Русская современная драматургия. – М. : Флинта ; Наука, 2003. – 160 с.

118. Гуминский В. М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе : автореф. дисс. … канд. филол. наук / Гуминский Виктор Мирославович. – М., 1979.

119. Гуминский В. М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе : дисс. … канд. филол. наук / Гуминский Виктор Мирославович. – М., 1979. – 184 с.

120. Гуминский В. М. Путешествие / В. М. Гуминский // Литературная энциклопедия терминов и понятий / главн. редактор и составитель А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 839-841.

121. Гундорова Т. ПроЯвлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація / Т. І. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 299 с.

122. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї / Т. Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с.

123. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн : зб. наук. праць / Т. І. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 262 с.

124. Данилов Д. Описание города / Д. Данилов // Новый мир. – 2012. – № 6. – С. 3-76.

125. Данилов Д. А. Чёрный и зелёный : повести; рассказы. – М. : КоЛибри, 2010. – 320 с.

126. Дебор Г. Общество Спектакля / Дебор Ги ; пер. с фр. : С. Офертаса и М. Якубович. – М. : Логос, 1999. – 224 с.

127. Денисова Т. Н. Історія американської літератури XX ст. / Т. Н. Денисова – К. : Довіра, 2002. – 318 с.

128. Денисова Т. Н. Наука «компаративістика» в сучасному трактуванні / Т. Н. Денисова // Літературна компаративістика. – 2005. – С. 11-26.

129. Деремедведь О. М. Жанрові особливості англійської жіночої літератури мандрів кінця XVIII – першої половини XIX століття (на матеріалі творів про Крим) : автореф. дис. … канд. філолог. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. М. Деремедведь. – Сімферополь, 2008. – 20 с.

130. Дерріда Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук / Ж. Дерріда // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 598-617.

131. Джеймсон Ф. Політика теорії: ідеологічні погляди у постмодерністських дебатах / Ф. Джеймсон // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 567-579.

132. Дідух-Романенко С. подорожні нотатки : визначення, особливості, еволюція жанру / С. Дідух-Романенко // Коло. – 2013. – № 5. – С. 23-25.

133. Добиаш-Рождественская О. А. Западные паломничества в средние века / О. А. Добиаш-Рождественская. – СПб, 1924. – 234 с.

134. Доній Н. Мандрування як ситуація розриву з «нудьгою повсякденності» постмодерну / Н. Доній // Сіверянський літопис. – 2002. – № 2. – С. 105-108.

135. Дорофеев Д. Введение в историю странничества в западноевропейской и русской культурах [Электронный ресурс] / Д. Дорофеев // Философская антропология: Религия и антропология. – Режим доступа: http://anthropology.rchgi.spb.ru.

136. Дорофеев Д. Ю. Феномен странничества в западноевропейской и русской культурах / Д. Ю. Дорофеев // Мысль: Философия в преддверии XXI столетия : ежегодник петербургской ассоциации философов. – СПб : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1997. – № 1. – С. 78-140.

137. Достоевский Ф. М. Дневник писателя: Избранные страницы / Ф. М. Достоевский. – М. : Современник, 1989. – 557 с.

138. Древнескандинавские итинерарии в Рим, Константинополь и Святую землю Древнейшие государства Восточной Европы. 1999 г. Восточная и Северная Европа в средневековье. – М. : «Восточная литература» РАН, 2001.

139. Ерасов С. В. Социальная культурология : учебник для студентов высших учебных заведение / С. В. Ерасов. – Издание третье, доп., переработ. – М. : Аспект-Пресс, 2000. – 591 с.

140. Ерофеев В. Ни спасения ни колбасы (Заметки о книге Маркиза де Кюстина «Россия в 1839») // Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов / Виктор Ерофеев. – М., 1996. – С. 580-590.

141. Ерофеев Вен.«Москва – Петушки» / Венедикт Ерофеев. – Иерусалим : AMI, 1973. – 209 с.

142. Ерофеев Вик. Пять рек жизни / Вик. Ерофеев. – М. : Подкова, 1998. – 200 с.

143. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности : монография / Иван Андреевич Есаулов – М. : Кругъ, 2004. – 560 с.

144. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие / А. Б. Есин. – М. : Флинта, 2004. – 248 с.

145. Єрмоленко С. Я. Мова сучасної української есеїстки / Єрмоленко С. Я. // Жанри і стилі в історії української літературної мови. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 226-253.

146. Жадан С. Депеш мод / С. Жадан ; післям. П. А. Загребельного. – Х. : Фоліо, 2008. – 229 с.

147. Жулинский М. Высокая миссия учителя-зарубежника / М. Жулинский // Зарубежная литература. – 1999. – № 11 (123). – С. 4-16.

148. Жулинський М. Українська література на межі тисячоліття / М. Жулинський // Подих третього тисячоліття : літературно-критичні статті. Літературний збірник «Терен». – Луцьк, 2000. – С. 6-17.

149. Журналы-травелоги в условиях глобализации масс-медиа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/zhurnalytravelogiv-usloviyakh-globalizatsii-mass-media.

150. Заманская В. В. Экзистенциальный тип художественного сознания в XX веке / В. В. Заманская // Наука о литературе в XX веке (История, методология, литературный процесс) : сб. ст. / РАН ИНИОН. – М., 2001. – С. 144-159.

151. Замятин Д. В сердце воздуха. К поискам сокровенных пространств : эссе / Д. Замятин. – СПб : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.

152. Замятин Д. Н. Метагеография. Пространство образов и образы пространства / Д. Замятин. – М. : Аграф, 2004. – 512 с.

153. Замятин Д. Н. Моделирование географических образов: Пространство гуманитарной географии / Д. Н. Замятин – Смоленск, 1999. – 256 с.

154. Замятин Д. Н. Образ страны: структура и динамика / Д. Н. Замятин // Общественные науки и современность. – 2000. – № 1.

155. Замятин Д. Н. Образы путешествий: социологическое освоение пространства / Д. Н. Замятин // Социологические исследования. – 2002. – № 2. – С. 12-23.

156. Замятин Д. Н. Феноменология географических образов / Д. Н. Замятин // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 6 (46). – С. 255-275.

157. Замятин Д. Н. Экономическая география Лолиты / Д. Н. Замятин // Новая юность. – 1997. – № 5-6. – С. 326-327.

158. Запорожченко Ю. Концепт подорожі в сучасному постмодерністському тексті (Ю. Андрухович, А. Стасюк) / Юлія Запорожченко // Слово і Час. – 2009. – № 7. – С. 11-18.

159. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: мысль об извечном коловращении изящных искусств / Д. В. Затонский – Харьков : Фолио ; М. : ООО «Издательство АСТ», 2000. – 256 с.

160. Захід – Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства : [антологія] / науковий проект, загальна редакція Л. Грицик. – Донецьк : ЛАНДОН – XXI, 2012. – 376 с.

161. Зацепин К. А. Эссе как коммуникативная форма: проблема чтения (на материале современной эссеистики) : дис. … канд. филол. наук / К. А. Зацепин. – Самара, 2006. – 170 с.

162. Заярна І. С. «Духовне мандрівництво» в російській поезії постмодернізму як модифікація однієї з універсалій культури бароко / Ірина Заярна // Слово і Час. – 2002. – № 6. – С. 22-26.

163. Заярная И. С. Барокко и русская поэзия XX ст.: типология и преемственность художественных форм / И. С. Заярная. – К., 2004. – 405 с.

164. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр. – СПб : Axioma, 2000. – 272 с.

165. Иваницкий А. И. Архетипы Гоголя / А. И. Иваницкий // Литературные архетипы и универсалии / под ред. Е. М. Мелетинского. – М. : Российский государственный гуманитарный университет, 2001. – С. 248-292.

166. Иванова Н. В. Жанр путевых записок в русской литературе первой трети XIX века : дис. … канд. филол. наук / Н. В. Иванова. – М., 2010. – 270 с.

167. Иванюк Б. П. Основные категории теоретической истории жанра. Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе / Б. П. Иванюк // Проблемы теоретической и исторической поэтики : материалы X международной научной конференции 19-21 сентября 2004 г. : в 2-х ч. – Гродно : ГРГУ, 2005. – Ч. 1. – С. 55-60.

168. Ивашина Е. С. Жанр литературных путешествий в России конца XVIII – первой трети XIX века : дисс. ... канд. филол. наук / Е. С. Ивашина. – М., 1980.

169. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / Ильин И. П. – М. : Интрада, 1998. – 256 с.

170. Ильин И. П. Постструктуралистский комплекс / И. П. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины : энциклопедический словарь. – М., 1996. – С. 108.

171. Ильинская А. Пинега / А. Ильинская // Литературная учеба. – 1991. – № 5 – С. 67-93.

172. Ильинская А. Соловки: Документальная повесть о новомучениках / А. Ильинская // Литературная учеба. – 1991. – № 2. – С. 61-93.

173. Ильинская Н. И. Религиозно-философские искания, концептосфера, типология : монография / Нина Ильинична Ильинская. – Херсон : Айлант, 2005. – 468 с.

174. Искусство в ситуации смены циклов: междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах : сб. / отв. ред. Н. А. Хренов ; Рос. акад. наук. Науч. совет по истории мировой культуры, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. – М. : Наука, 2002. – 467 с.

175. Искусство Нового времени: Опыт культурологического анализа / отв. ред. О. А. Кривцун. – СПб : Алетейя, 2000. – 308 с.

176. Іванюк Б. П. Метажанр / Б. П. Іванюк // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 323-324.

177. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення / В. Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. – Львів, 1996. – С. 263-277.

178. Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство / М. Ільницький, В. Будний. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.

179. Ірванець О. В. Електричка на Великдень : п’єса на 2 дії / О. В. Ірванець // Лускунчик – 2004 : п’єси, вірші. – К. : Факт, 2005. – С. 87-116.

180. Іщенко В. Дорожні нотатки: чужоземці про Україну та українці про світ / В. Іщенко // Дніпро : літературно-художній та суспільно-політичний журнал. – К. : Український фонд культури, 2011. – № 10.– С. 148-153.

181. Кайда Л. Г. Эссе. Стилистический портрет / Л. Г. Кайда. – М. : Флинта ; Наука, 2008. – 184 с.

182. Калинюшко О. А. Жанрові модифікації травелогу в романі Ольги Токарчук «Бігуни» / О. А. Калинюшко // Молодий вчений. – 2014. – № 6 (09), червень. – С. 88-92.

183. Калужникова Е. А. Паломничество как ритуал: сущность и культурно-исторические типы : автореф. дисс. … канд. культуролог. наук / Калужникова Екатерина Аркадьевна. – Екатеринбург, 2007. – 23 с.

184. Канетти Э. Голоса Марракеша: пер. М. Харитонова / Э. Канетти // Человек нашего столетия: пер. с нем. / Сост. и авт. предисл. Н. С. Павлова; коммент. Р. Г. Каралашвили. М. : Прогресс, 1990. – С. 359-390.

185. Карамзин Н. Письма русского путешественника / Карамзин Н. ; вступ. статья Г. П. Макогоненко, прим. М. В. Иванова. – М. : Правда, 1988. – 544 с.

186. Касперський Е. Про теорію компаративістики / Е. Касперський // Література. Теорія. Методологія. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 518-540.

187. Качурин Т. М. Литература древней Руси. – М. : Классикс Стиль, 2005. – 128 с.

188. Квіт С. М. Основи герменевтики : навчальний посібник / С. М. Квіт. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2003. – 192 с.

189. Кедров В. А. Лермонтовская энциклопедия / Кедров В. А. – М., 1981.

190. Кирюшко Н. Моделювання химерного світу / Н. Кирюшко // Слово і Час. – 2001. – № 5. – С. 45-51.

191. Керсновская Е. А. Наскальная живопись : «…беззакония наши свидетельствуют против нас…» / ред.-сост., авт. предисл. В. Вигилянский. – М. : Квадрат, 1991. – 383 с.

192. Керуак Дж. В дороге. – СПб, Азбука-Аттикус, 2012. – 384 с.

193. Керуак Дж. На дорозі / Дж. Керуак ; [пер. з англ. Б. Павличко]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2010. – 304 с.

194. Кідрук М. Навіжені в Мексиці / Макс Кідрук ; художник А. Носач. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. – 288 с.

195. Клочек Г. Д. Що ж таке поетика? / Г. Клочек // Поетика / за ред. Брюховецького В. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 5-16.

196. Ковалева Н. И. Литературные путешествия как жанр в русской литературе XVIII века / Н. И. Ковалева // Проблемы литературных жанров. – Томск, 1975.

197. Ковалів Ю. І. Метажанр // Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К. : Видавничий центр «Академія», 2007. – Т. 2. – С. 30.

198. Ковалів Ю. І. Подорож // Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К. : Видавничий центр «Академія», 2007. – Т. 2. – С. 229-230.

199. Ковалів Ю.І. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К. : Видавничий центр «Академія», 2007.

200. Колесник О. С. Міфологічний простір крізь призму мови та культури : монографія / О. С. Колесник. – Чернігів : РВВ ЧНПУ ім. Т. Г. Шевченка, 2011. – 312 с.

201. Корнієнко Н. М. Театр як діагностична модель суспільства (Деякі універсальні механізми самоорганізації художньої культури) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 / Н. М. Корнієнко ; АН України. – К., 1993. – 77 с.

202. Корнієнко Н. М. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз) / Н. М. Корнієнко. – К. : Факт, 2000. – 160 с.

203. Королев А. Голова Гоголя / А. Королев // Игры гения. – М. : Гелеос, 2006. – 544 с.

204. Костенко Г. Подорож як відкриття іншого та самого себе (Дж. Конрад та В. С. Моем) [Електронний ресурс] / Г. Костенко. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Sls/2009_6/15.pdf.

205. Кочеляева Н. Паломничество как социокультурный феномен / Н. Кочеляева // Культурология, культура и искусство в современном российском социуме : сб. науч. ст. по итогам Всерос. науч.-практ. конф.

«Культурология в социальном измерении». – Кемерово : Кемеров. ГУКиИ, 2008.

206. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В. В. Красных. – М., 2003.

207. Кривцун О. А. Психология искусства / О. А. Кривцун. – М. : Издательство Литературного института им. А. М. Горького, 2000. – 224 с.

208. Кривцун О. А. Художник и артистический мир / О. А. Кривцун // Человек. – 1993. – № 2. – С. 22-28.

209. Кривцун О. А. Эстетика : учебное пособие / О. А. Кривцун. – М., 1998.

210. Курганов Е. Анекдот, миф и сказка: границы, размежевания и нейтральные полосы / Е. Курганов // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia VI. Проблемы границы в культуре. – Tartu, 1998. – № 6. – С. 295-304.

211. Курицын В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. – М. : ОГИ, 2001. – 288 с.

212. Лавринович Л. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: Типологія образу персонажа : автореф. дис. … канд. філол. наук / Лавринович Лілія Богданівна. – Тернопіль, 2002. – 19 с.

213. Леви-Строс К. Структурная антропология / Клод Леви-Строс. – М., 1985.

214. Лимборский И. В. Идеальный исторический тип: «свой» / «чужой» в парадигме ценностей эпохи Просвещения / Лимборский И. В. // XVIII век: женское / мужское в культуре эпохи – XVIIIe siècle: féminin / masculin dans la culture de l’époque : научный сборник / под редакцией Н. Т. Пахсарьян. – М. : Экон-Информ, 2008. – С. 3-9.

215. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: Что такое постмодерн? / Ж.-Ф. Лиотар // Современная литературная теория : антология / сост. И. В. Кабанова. – М. : Флинт ; Наука, 2004. – С. 243-258.

216. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) : монография / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.

217. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XVII веков: Эпохи и стили / Д. С. Лихачев ; АН СССР. ИРЛИ. – Ленинград : Наука, 1973. – 254 с.

218. Література. Теорія. Методологія / упорядн. Данута Уліцька; перекл. з польск. С. Яковенка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.

219. Літературознавчий словник : у 2-х т. / авт.-уклад Ю. І. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – Т. 1. – 2007. – 608 с.

220. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : Академія, 1997. – 749 с.

221. Логунова Н. В. Эпистолярный жанр в русской литературе второй половины XVIII – первой трети XIX вв. : дисс. … канд. филол. наук / Логунова Наталья Валерьевна. – Ростов-на-Дону, 1999. – 268 с.

222. Лосев А. Из книги «Теория стиля» Модернизм и современные ему течения / Лосев А. // Контекст-1990. Литературно-теоретические исследования. – М. : Наука, 1990. – С. 25-54.

223. Лосев А. Миф. Число. Сущность / А. Лосев. – М. : Мысль, 1994. – 198 с.

224. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство-СПб, 2004. – 704 с.

225. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство-СПб, 2001. – С. 49-390.

226. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

227. Лотман Ю. М. Многоплановость художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство-СПб, 1998. – С. 14-285.

228. Лотман Ю. М. Проблема знака в искусстве // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике искусства / Ю. М. Лотман ; [предислов. С. М. Даниэля; сост. Л. Г. Григорьева]. – СПб : Академический проект, 2002. – С. 272-274.

229. Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв: Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство-СПб, 2000. – 704 с.

230. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике искусства / Ю. М. Лотман ; [предислов. С. М. Даниэля ; сост. Л. Г. Григорьева]. – СПб : Академический проект, 2002. – С. 84-93.

231. Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина / Ю. М. Лотман ; [предисл. Б. Ф. Егорова]. – М. : Книга, 1987. – 336 с.: ил. – (Писатели о писателях).

232. Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина / Ю. М. Лотман ; [предисл. Б. Ф. Егоров]. – М. : Молодая гвардия, 1998. – 383 с., 16 л. ил., портр. : ил., портр. – (Жизнь замечательных людей: Сер. биографий; Вып. 744).

233. Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина / Ю. М. Лотман. – М. : Книга, 1987. – 336 с.

234. Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина // Лотман Ю. М. Карамзин / Ю. М. Лотман. – СПб, 1997. – 872 с.

235. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман М. Ю. Об искусстве / М. Ю. Лотман. – СПб : Искусство-СПБ, 1998. – С. 14-285.

236. Лотман Ю., Успенский Б. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) / Лотман Ю., Успенский Б. // Успенский Б. А. Избранные труды. – М. : Гнозис, 1994. – Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. – С. 219-253.

237. Лотман Ю., Успенский Ю. Миф – имя – культура / Ю. Лотман, Ю. Успенский // Лотман Ю. Избранные статьи : в 3-х т. / Юрий Лотман. – Таллинн : Александра, 1992-1993. – Т. 1. – 1992. – С. 59-76.

238. Лурье Я. С. Русский «чужеземец» в Индии XV века / Я. С. Лурье // Хожение за три моря Афанасия Никитина / издание подготовили Я. С. Лурье и Л. С. Семенов. – Ленинград : «Наука», Ленинградское отделение, 1986. – С. 61-87.

239. Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века / Л. Е. Ляпина . – СПб, 1999. – 279 с.

240. Ма Т. Ю. Национальное самосознание в контексте языка и культуры : автореф. дисс. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Ма Т. Ю. – М., 2001. – 29 с.

241. Маковский М. М. Вода // Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов / Марк Маковский. – М. : Гуманитарный издательский центр «Владос», 1998. – С. 76-78.

242. Маковский М. М. Путь // Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологических символов в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов / Марк Маковский. – М. : Гуманитарный издательский центр «Владос», 1996. – С. 274-276.

243. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов / Марк Маковский. – М. : Гуманитарный издательский центр «Владос», 1996. – 416 с.

244. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – М., 1978. – 398 с.

245. Манн Ю. В. Художественная символика «Мертвых душ» Гоголя и мировая традиция // Манн Ю. В. Диалектика художественного образа / Юрий Манн. – М. : Советский писатель, 1987. – С. 237-263.

246. Маньковская Н. Б. Саморефлексия неклассической эстетики / Н. Б. Маньковская // Эстетика на переломе культурных традиций. – М. : ИФ РАН, 2002. – С. 5-25.

247. Маслова Н. М. Путевой очерк: проблемы жанра / Маслова Н. М. – М. : Знание, 1980. – 116 с.

248. Махов А. Е. Романтизм / А. Е. Махов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. редактор и составитель А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 894-902.

249. Медведева-Гнатко В. Стилеобразующая роль авторской рефлексии в исповедальной прозе В. В. Розанова («Опавшие листья») / В. Медведева-Гнатко // Литературоведческий сборник. – Донецк : Дон ГУ, 2000. – Вып. 3. – С. 233-242.

250. Меднис Н. Е. Картографические образы в литературе / Н. Е. Меднис // Интерпретация текста: Сюжет и мотив : сб. научных трудов. – Новосибирск : РАН. Сибирское отделение. Институт филологии: «Сибирский хронограф», 2001. – Вып. 4. / отв. ред. член-корр. РАН Е. К. Ромодановская. – С. 132-143.

251. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М., 1986. – 318 с.

252. Мелетинский Е. М. Миф и двадцатый век // Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания / Е. М. Мелетинский ; отв. ред. Е. С. Новик. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – С. 419-428.

253. Мельникова Е. А. Образ мира. Географические представления в средневековой Европе / Е. А. Мельникова. – М., 1998.

254. Мережинская А. Ю. Миф о литературе в русской прозе и драматургии 2000-х / А. Ю. Мережинская // Біблія і культура : науково-теоретичний журнал / за ред. А. Є. Нямцу. – Чернівці : Чернівецький університет, 2012. Вип. 16. – С. 119-129.

255. Мережинская А. Ю. Русская постмодернистская литература : учебник / А. Ю. Мережинская. – К. : ИПЦ «Киевский университет», 2007. – 335 с.

256. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века : монография / Анна Юрьевна Мережинская. – К. : УПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.

257. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2-х т. – Изд. 2-е. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1 : А – И / Гл. ред. С. А. Токарев. – 671 с.

258. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2-х т. – Изд. 2-е. – Т. 2: К – Я / Гл. ред. С. А. Токарев. – Изд. 2-е. – М. : Советская энциклопедия, 1992. – 719 с.

259. Михайлов В. А. Эволюция жанра литературного путешествия в произведениях писателей XVIII-XIX веков : дисс. ... канд. филол. наук / Михайлов Вадим Александрович. – Волгоград, 1999. – 199 с.

260. Михед П. В. Крізь призму бароко : статті різних років / П. В. Михед ; К. Ісаєнко (літ. ред. та упоряд.). – К. : Ніка-Центр , 2002. – 334 с.

261. Модиано П. Однажды ночью / Модиано Патрик ; пер. с фр. : Зимина Людмила. – М. : Текст, 2015. – 160 с.

262. Моклецова И. В. Русское православное паломничество как явление культуры (на примере произведений А. П. Муравьева) : автореф. дис. … канд. культурол. наук / Моклецова Ирина Васильевна. – М., 2002. – 24 с.

263. Моклиця М. В. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика : монографія / Моклиця М. В. – Вид. 2-ге, доповн. і переробл. – Луцьк : Ред.-вид. від. «Вежа» Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.

264. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 327 с.

265. Москвина Р. Р., Мокроносов Г. В. Нетрадиционные жанры словесности как эмпирия философского мышления / Р. Р. Москвина, Г. В. Мокроносов // Человек как объект философии и литературы. – Иркутск, 1987. – С. 167-184.

266. Муратов П. Образы Италии / П. Муратов. – М. : Республика, 1994. – 592 с.

267. Мясникова Л. А. Дискурс путешествий в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» / Мясникова Л. А. ; под ред. О. Ф. Русаковой. – Екатеринбург : Издательский дом «Дискурс-Пи», 2012. – С. 41-51.

268. Набоков В. Другие берега // Набоков В. Собр. соч. : в 4-х т. / Владимир Набоков. – М., 1990. – Т. 4.

269. Набоков В. Защита Лужина // Набоков В. Собр. соч. : в 4-х т. / Владимир Набоков – М., 1990. – Т. 2.

270. Набоков В. В. Лолита. – СПб. : Азбука-классика, 2008. –368 с.

271. Наливайко Д. С. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства / Дмитро Наливайко // Слово і Час. – 2003. – № 5. – С. 10-18

272. Наливайко Д. С. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства (закінчення) / Дмитро Наливайко // Слово і Час. – 2003. – № 6. – С. 7-19.

273. Наливайко Д. С. Літературна імагологія : предмет і стратегії // Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика : навч. посібник / Д. С. Наливайко. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 91-103.

274. Наливайко Д. С. Літературна імагологія: предмет і стратегії / Д. С. Наливайко // Літературна компаративістика. – К. : ПЦ «Фоліант», 2005. – Вип. І. – С. 27-44.

275. Наливайко Д. С. Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст. / Д. С. Наливайко. – К. : Основи, 1998. – 578 с.

276. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика : навч. посібник / Д. С. Наливайко. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.

277. Наливайко Д. С. Українське літературне бароко в європейському контексті / Д. С. Наливайко // Українське літературне бароко : зб. наук. праць. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 46-75.

278. Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс) : сб. ст. / РАН ИНИОН. Цент гуманитарных научно-информационных исследований. Отд. Литературоведения ; редколлегия : Ревякина А. А. (отв. ред. и сост.) и др. Серия «Социальные и гуманитарные науки в XX веке». – М., 2001. – 376 с.

279. Невярович Н. Одиссея XXI века: проблема «свой» / «чужой» в пространстве современной Европы (на материале романа Э.-Э. Шмитта «Улисс из Багдада») / Н. Невярович // Південний архів. Херсонський державний університет. – Херсон, 2012. – Вип. LIV. – С. 71-75.

280. Ницше Ф. Странник и его тень / Фридрих Ницше. – М. : Азбука – Классика, 2008. – 224 с.

281. Ничко О. Я. Імагологічні особливості художньої прози та публіцистики Джона Стейнбека : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Ничко Оксана Яромирівна. – Тернопіль, 2008. – 173 с.

282. Новикова М. Национальное и всечеловеческое: диалог с Г. Гачевым // Новикова М. Міфи та місія / Марина Новикова. – К. : Дух і літера, 2005. – С. 125-132.

283. Нямцу А. Е. Функциональность традиции в русской литературе XIX-XX веков : учеб. пособие / А. Е. Нямцу. – Черновцы : ЧГУ им. Ю. Федьковича, 1998. – 32 с.

284. Овчарова Е. Э. Проблема жанра в литературе путешествий и философия истории / Екатерина Эдуардовна Овчарова // Вестник Санкт-Петербургского

университета. Сер. 9 : Филология, востоковедение, журналистика. – 2009. – Вып. 3, сентябрь. – С. 86-92.

285. Огрызко В. В. Голованов Василий / В. В. Огрызко // Русские писатели: Современная эпоха: Лексикон: Эскиз будущей энциклопедии. – М. : Литературная Россия, 2004. – С. 132.

286. Орехов В. В. «Ответная» литературная рецепция как объект имагологии / В. В. Орехов // Літературна компаративістика. – К. : ПЦ «Фоліант», 2005. – Вип. 1 / НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Наливайко Д. С. (відп. ред.) та ін. – С. 98-110.

287. Орехов В. В. Миф о России во французской литературе первой половины XIX века / В. В. Орехов. – Симферополь : ОАО «Симферопольская городская типография (СГТ)», 2008. – 200 с.

288. Орехов В. В. Русская литература и национальный имидж. (Имагологический дискурс в русско-французском литературном диалоге первой половины XIX в.) / В. В. Орехов. – Симферополь : АнтиквА, 2006. – 608 с.

289. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави ; перевод с французского ; под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 522 с.

290. Павличко С. Д. Теорія літератури / С. Д. Павличко ; передмова М. Зубрицької; упорядн. : В. Агеєва, Б. Кравченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.

291. Палей М. А. Long Distance, или Славянский акцент. Повести. Трилогия. Сценарные иммитации / М. А. Палей. – М. : Вагриус, 2000. – 416 с.

292. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ : монография / Александр Михайлович Панченко ; отв. редактор Д. С. Лихачев. – Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1984. – 205 с.

293. Панченко О. Эволюция литературного самосознания в конце XVII-начала XVIII в. : докл. на заседании, посвящ. вопр. изуч. «переходного периода» (конец XVII – нач. XVIII в.) : крат. излож. / О. Панченко // Русская литература. – 1972. – № 2. – С. 264.

294. Папилова Е. В. Имагология как гуманитарная дисциплина / Е. В. Папилова // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Филологические науки. – 2011. – № 4. – С. 31-40.

295. Парийчук А. В. Смыслы путешествия молодежных субкультур / А. В. Парийчук // Дискурс философского пути : материалы круглого стола VI всероссийского философского конгресса. Нижний Новгород, 27-30 июня 2012 г. / под ред. Д. Ф. Русаковой. – Екатеринбург : Издательский дом «Дискурс Пи», 2012. – С. 60-70.

296. Пахльовська О. Є. Українська літературна цивілізація : автореф. дис. … д-ра філол. наук / О. Є. Пахльовська. – К., 2000. – 96 с.

297. Пелевин В. Икстлан – Петушки // Пелевин В. О. Relics : избранные произведения / В. О. Пелевин. – М. : Изд-во Эксмо, 2005. – 351 с.

298. Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и Новейшее время / отв. редактор Н. А. Хренов : Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ ; Науч. совет «История мировой культуры» РАН. – М. : Наука, 2003. – 495 с.

299. Плавание святого Брендана. Средневековые предания о путешествиях, вечных странниках и появлении обитателей иных миров / пер. с латыни и старофранц. Н. Горелова. – СПб : Азбука-классика, 2002. – 320 с.

300. Покидько Г. Маршрутами постмодерного туризму: туризм як культурологічна та літературна практика / Г. Покидько // Сучасні літературознавчі студії : зб. наукових праць. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2009. – Вип. 6. – С. 182-187.

301. Полєжаєв Ю. Г. До витоків тревел-журналістики в Україні: література мандрів / Ю. Г. Полєжаев // Держава та регіони. Серія : Соціальні комунікації. – 2012. – № 4 (12). – С. 109-113.

302. Поліщук Я. Альтернативна історія літератури – постмодерна парадигма / Ярослав Поліщук // Слово і Час. – 2002. – № 1. – С. 20-26.

303. Поліщук Я. Між модернізмом і постмодернізмом: українська література як стратегія культуротворення / Ярослав Поліщук // Слово і Час. – 2002. – № 4. – С. 66-67.

304. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія / Я. Поліщук. – 2-е вид., допов.; переробл. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.

305. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поетиці модернізму / Ярослав Поліщук // Слово і Час. – 2001. – № 2. – С. 35-45.

306. Полный и иллюстрированный словарь иностранных слов с указанием их происхождения, ударения и научного значения. 212 рисунков в тексте. Составил И. Вайсвлит. – М. ; Ленинград : Кооперативное издательство, 1926. – 680 с.

307. Поло М. Книга Марко Поло. Записки путешественника или имперская космография / Марк Поло. – М. : Евразия, 2007. – 864 с.

308. Поляков Ю. Замыслил я побег : роман / Ю. Поляков. – М., 2000. – 476 с.

309. Поспелов Г. Н. типология литературных родов и жанров / Г. Н. Поспелов // Вопросы методологии и поэтики. – М., 1983.

310. Потницева Т. Травелог Мери Уолстонкрафт «Короткое путешествие в Швецию, Норвегию, Данию» на перекрестке судьбы, времени, литературы / Т. Потницева // XVIII век: женское / мужское в культуре эпохи – XVIII siecle: femin / masculim dans la culture de la l`epoque : научный сборник / под редакцией Н. Т. Пахсарьян. – М. : Экон-Информ, 2008. – С. 317-327.

311. Прокофьев Н. И. Литература путешествий XVI–XVII вв. / Прокофьев Н. И. // Записки русских путешественников. – М., 1988.

312. Пропп В. Я. Русская сказка / Пропп В. Я. – М. : Лабиринт, 2005. – 384 с.

313. Проскурина М. Круглый стол «Постмодернизм в литературах Центральной и Юго-Восточной Европы: за и против» / М. Проскурина // Славяноведение. – 2002. – № 3. – С. 69-71.

314. Пумпянский Л. В. Сентиментализм / Пумпянский Л. В. // История русской литературы : в 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) ; гл. ред. :

П. И. Лебедев-Полянский (пред.), А. С. Орлов, А. Н. Толстой, М. А. Шолохов и др. – М. ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1941–1956. – Т. 2. – 1947.

315. Радишевський Р. П. Українська полоністика сьогодні / Ростислав Радишевський // Слово і Час. – 2003. – № 1. – С. 50-51.

316. Романов А. В. Травелог религиозного опыта / А. В. Романов // Дискурс философского пути / под ред. О. Ф. Русаковой. – Екатеринбург : Издательский дом «Дискурс Пи», 2012. – С. 70-79.

317. Романова К. С. Мифические образы и реальность травелога / К. С. Романова // Дискурс философского пути : материалы круглого стола VI Российского философского конгресса. Нижний Новгород, 27-30 июня 2012 г. / под ред. О. Ф. Русаковой. – Екатеринбург : Издательский дом «Дискурс Пи», 2012. – С. 79-86.

318. Росовецький С. Якого оновлення потребує українська компаративістика: нотатки традиціоналіста / Станіслав Росовецький // Слово і Час. – 2003. – № 5. – С. 19-30.

319. Россия XVIII в. глазами иностранцев. – Ленинград : Лениздат, 1989. – 544 с.

320. Руда Т. Сучасні проблеми компаративістики / Руда Т. // Комплексне дослідження духовної культури слов'ян : колективна монографія / [упоряд. В. О. Захаржевська ; за ред. І. М. Юдкіна]. – К., 2004.

321. Русаков В. М. Архетипические категории (концепты) в дискурсе травелога / Русаков В. М. // Дискурс-Пи : научный журнал. – Екатеринбург : Издательский дом «Дискурс-Пи», 2010. – Вып. 10. – С. 209-210.

322. Русаков В. М. Дискурс травелога: образ Пути и Путника в мировой культуре / В. М. Русаков // Дискурс травелога : сб. статей ; авт.-сост. : О. Ф. Русакова, В. М. Русаков. – Екатеринбург : Издательский дом «Дискурс-Пи», 2009. – С. 131-139.

323. Русакова О. Ф. Дискурс-исследования травелога: ключевые подходы / О. Ф. Русакова // Дискурс философского пути : материалы круглого стола VI Российского философского конгресса. Нижний Новгород, 27-30 июня 2012 г. /

под ред. О. Ф. Русаковой. – Екатеринбург : Издательский дом «Дискурс Пи», 2012. – С. 5-9.

324. Савельева И. Г. Поэтика путевой прозы Лоренса Даррела : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Савельева Инна Геннадиевна. – Коломна, 2012.

325. Садыкова Л. В. Русское эссе XX века. Художественное своеобразие, динамика жанра. – Донецк : Норд-Пресс, 2009. – 405 с.

326. Сандомирская И. И. Новая жизнь на марше. Сталинский туризм как «практика пути» / И. И. Сандомирская // Общественные науки и современность. – 1996. – № 4. – С. 163-172.

327. Сапогов В. А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока / В. А. Сапогов // Русская литература XX века (дооктябрьский период). – Калуга, 1968.

328. Свято Р. Бігуни : рецензія [Електронний ресурс] / Р. Свято // Критика. – XVII. Число 5-6. – С. 187-188. – Режим доступу: http://krytyka.com/ua/reviews/bihuny

329. Седакова О. Китайское путешествие. Стелы и надписи. Старые песни. / О. Седакова. – М. : Carte Blanche, 1990. – 80 с.

330. Седакова О. Три путешествия / О. Седакова. – М. : Новое литературное обозрение, 2013. – 160 с.

331. Семенова Е. А. Циклизация / Семенова Е. А. // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 1189-1190.

332. Сиваченко Г. Словацька компаративістика: проблеми історії та теорії / Г. Сиваченко // Літературознавча компаративістика : навчальний посібник / ред. Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : ТДПУ, 2002. – С. 576-646.

333. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А. П. Чехов, И. И. Левитан, В. А. Серов, К. А. Коровин : монография / В. И. Силантьева. – Одесса : АстроПринт, 2000. – 352 с.

334. Скибина О. М. Творчество В. Л. Кигна-Дедлова: проблематика и поэтика / О. М. Скибина. – Оренбург : Наука, 2003. – 214 с.

335. Скоропанова Н. С. Русская постмодернистская литература : учебное пособие / Н. С. Скоропанова. – М. : Флинта ; Наука, 2001. – 608 с.

336. Смирнова О. А. Хронотоп русской культуры и феномен странничества: отечественный опыт осмысления проблемы / О. А. Смирнова // Интеллект. Инновации. Инвестиции. – 2002. – № 13. – С. 121-124.

337. Соколова М. История туризма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/Travel/sokol/03.php.

338. Солженицын А. И. В круге первом. Роман / С 3 допол. автора, ст. и примеч. М. Петровой. – М. : Наука, 2006.

339. Сорочан А. Туда и обратно: новые исследования литературы путешествий и методология гуманитарной науки [Электронный ресурс] / А. Сорочан // Новое литературное обозрение: Теория и история литературы, критика и библиография. – 2011. – № 112 (6). – С. 379-402. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2011/112/so36.html

340. Софронова Л. Український театр бароко та християнські культурні традиції / Л. Софронова // Українське бароко та європейський контекст : зб. праць. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 198-202.

341. Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Спивак Р. С. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. – 140 с.

342. Сравнительное литературоведение и русско-польские литературные связи в XX веке. – М. : Наука, 1989. – 208 с.

343. Стасюк А. Корабельний щоденник / Стасюк Анджей // Анджей Стасюк, Юрій Андрухович. Моя Європа. – Львів : Класика, 2001. – С. 7-67.

344. Стасюк А. Дорогою на Бабадаґ / Стасюк Анджей ; пер. з пол. О. Сливинського. – К. : Критика, 2007. – 289 с.

345. Степанов Ю. Странники и изгнанники // Степанов Ю. Константы: словарь русской культуры / Ю. Степанов. – Изд. 2-е, испр., доп. – М. : Академический проект, 2000. – С. 181-210.

346. Стеценко Е. А. История, написанная в пути... (Записки и книги путешествий в американской литературе XVII-XIX вв.) / Е. А. Стеценко. – М. : ИМЛИ РАН, 1999. – 312 с.

347. Сухих И. Классное чтение: от Горухщи до Гоголя / И. Сухих // Нева. – 2012. – № 1. – С. 115-129.

348. Сучасні літературознавчі студії. Подорож як літературознавча та культурологічна проблема : зб. наукових праць / за ред. В. І. Фесенко. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2009. – Вип. 6. – 260 с.

349. Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика. Опыт источниковедческого изучения / Тартаковский А. Г. – М. : Наука, 1980. – 312 с.

350. Терц А. (Синявский А. Д.) Прогулки с Пушкиным. – М. : Глобулус, Энас, 2005. – 113 с.

351. Тимофеев Л., Венгеров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов / Л. Тимофеев, Н. Венгеров. – М. : Учпедгиз, 1963. – 511 с.

352. Ткаченко А. Між хаосом і космосом, або у передчутті неоструктуралізму / Анатолій Ткаченко // Слово і Час. – 2000. – № 2. – С. 11-15.

353. Ткаченко А. Стиль. Напрям. Метод. Тип творчості: Розділи з підручника «Вступ до літературознавства» / Анатолій Ткаченко // Слово і Час. – 1997. – № 4. – С. 41-49.

354. Тойнби А. Постижение истории / А. Тойнби. – М. : Прогресс, 1991. – 736 с.

355. Токарчук О. Бігуни : роман / О. Токарчук ; пер. з пол. О. Т. Сливинського ; художник-оформлювач О. М. Артеменко. – Харків : Фоліо, 2011. – 416 с.

356. Топоров В. Н. Пространство / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 340-342.

357. Топоров В. Н. Путь / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 352-353.

358. Травников С. Н. Динамика повествования и активность героев в барочных «хождениях» начала XVIII века (на материале произведения Иоанна Лукьянова) / С. Н. Травников // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Метод и жанр. – Ленинград, 1985. – С. 11-20.

359. Травников С. Н. Путевые записки петровского времени. Поэтика жанра : дисс. … д-ра филол. наук / С. Н. Травников. – М., 1991. – 440 с.

360. Травников С. Н. Путевые записки петровского времени. Поэтика жанра : автореф. дисс. … д-ра филол. наук / С. Н. Травников. – М., 1991. – 40 с.

361. Тресиддер Дж. Ветер / Тресиддер Джек // Словарь символов – М. : Гранд, 1999. – С. 39-40.

362. Тресиддер Дж. Путешествие // Тресиддер Дж. Словарь символов / Тресиддер Джек ; пер. с англ. С. Палько. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – С. 297.

363. Тресиддер Дж. Словарь символов / Тресиддер Джек. – М. : Гранд, 1999. – 448 с.

364. Уэльбек М. Платформа / М. Уэльбек ; пер. с фр. Р. В. Мардера. – Харків : Фоліо, 2004. – 319 с.

365. Усманова А. Репрезентация как присвоение: К проблеме Другого в дискурсе / А. Усманова // Топос. – 2001. – № 4. – С. 50-66.

366. Утехин Н. П. Жанры эпической прозы / Н. П. Утехин. – Ленинград : Наука, 1982. – 185 с.

367. Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы / Л. Фидлер // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. – М., 1993 – С. 462-518.

368. Флоренский П. А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – СПб, 1993.

369. Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла : учеб. пособие / Игорь Владимирович Фоменко. – Калинин : Издательство Калининского университета, 1984. – 79 с.

370. Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения // Фрейд З. «Я» и «Оно»: Труды ранних лет / Зигмунд Фрейд. – Тбилиси : Мерани, 1991. – Кн. 1. – С. 189-192.

371. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг ; послесловие Н. В. Брагинской. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.

372. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер. – М., 1997. – С. 102-114.

373. Хайдеггер М. Пролегомены к истории понятия времени / М. Хайдеггер. – Томск, 1998. – С. 234-248.

374. Хайдеггер М. Вопрос о технике / М. Хайдеггер // Новая технократическая волна на Западе : сб. – М. : Прогресс, 1986.

375. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие / Мартин Хайдеггер. – М., 1993. – С. 312-316.

376. Хализев В. Е. Историческая поэтика: Теоретико-методологические аспекты / В. Е. Хализев // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 1990. – № 3. – С. 10-11.

377. Хализев В. Е. Теория литературы : учеб. / В. Е. Хализев – М. : Высшая школа, 2002. – 437 с.

378. Хассан І. Культура постмодернізму / І. Хассан // Вікно в світ. – 1999. – № 5 (8). – С. 99-121.

379. Хомеча Н. Діалог епох: українське бароко і постмодернізм («Екзотичні птахи і рослини» Ю. Андруховича) / Н. Хомеча // Слово і Час. – 2003. – № 11. – С. 59-64.

380. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса : монография / Хренов Николай Андреевич. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.

381. Хренов Н. А. Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой иденационального типа / Н. А. Хренов // Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и новейшее время / отв. ред. Н. А. Хренов ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ ; Науч. совет «История мировой культуры» РАН. – М. : Наука, 2003. – С. 19-134.

382. Циховська Е. Д. Роман «Їсти, молитися, кохати» Елізабет Гілберт як твір чік-літ / Е. Д. Циховська // Літературознавчі студії. – 2013. – Вип. 40 (2). – С. 312-317.

383. Черенкова А. Тревел-журналистика [Электронный ресурс] / А. Черенкова. – Режим доступа: http://www.proza.ru/2013/07/22/2065.

384. Черепанова Н. В. Путешествие как феномен культуры : дис. … канд филол. наук : 09.00.13 / Черепанова Наталья Владимировна. – Томск, 2006. – 167 с.

385. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. / Н. Г. Чернышевский – М. : ГИХЛ, 1948. – Т. IV. – 997 с.

386. Черняк М. Феномен массовой литературы «переходных эпох» / М. Черняк // Забытые и второстепенные писатели XVII-XIX веков как явление европейской культурной жизни : в 2-х т. – Псков, 2002. – Т. 1. – С. 50-59.

387. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур : у двох книгах / Д. Чижевський ; пер. з нім. О. Костюк, М. Ігнатенка. – К. : Академія, 2005. – 288 с.

388. Шадрина М. Т. Эволюция языка «путешествий» : дисс. … д-ра филол. наук / М. Т. Шадрина. – М., 2003. – 394 с.

389. Шачкова В. А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории / В. А. Шачкова // Вестник Новгородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия : Филология, искусствоведение. – 2008. – № 3. – С. 277-281.

390. Шишкин М. Венерин волос / Михаил Шишкин. – М. : Вагриус, 2005. – 479 с.

391. Шмитт Э.-Э. Улисс из Багдада : роман / Э.-Э. Шмитт ; пер. с фр. А. Беляк. – СПб : Азбука-классика, 2010. – 256 с.

392. Шталь И. В. «Одиссея» – героическая поэма странствий (Серия «Из истории мировой культуры») / Шталь И. В. – М. : Наука, 1978. – 165 с.

393. Шульгун М. Е. Актуализация и переосмысление канона хождения в современном травелоге (А. Ильинская «Соловки» и «Пинега») // Літературознавчі студії. Киев нац. ун-т им. Тараса Шевченко – Вип. 40. – Ч 2. – 2013. – С. 361-368.

394. Шульгун М. Е. «Антипутешествие» Дмитрия Данилова «Описание города»: векторы жанрового моделирования // Сучасні літературознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 12. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2015. – С. 623-632.

395. Шульгун М. Е. Жанровий синтез і експеримент в творі «Корабельний щоденник» Анджея Стасюка // Київські полоністичні студії. Том XXVII. – К. : Університет К38 «Україна», 2016. – С. 265-274.

396. Шульгун М. Е. Знаковый код современного «хождения» («Наблюдение Стамбула» А. Балдин) // Сучасні літературознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 11. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2014. – С. 578-594.

397. Шульгун М. Е. Ідентичність постмодерної людини: «Фланер» у сучасному травелозі та романі-подорожі (Патрік Модіано «Одного разу вночі», Ольга Токарчук «Бігуни») // Слово і час. – №12. – 2016. – С. 83-89.

398. Шульгун М. Е. Карнавалізація і гра як стратегії оновлення травелогу в творі М. Гіголашвілі «Червоний озноб Тінгітани. Записки про Марокко» // Слово і час. – №4. – 2016. – С. 65-69.

399. Шульгун М. Е. К проблеме наследования принципов религиозного хождения в современной литературе // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Сер. Філологія. №1078. – Вип. 68. – 2013. – С. 150-154.

400. Шульгун М. Е. К проблеме традиций в современном травелоге («Наблюдение Стамбула» А. Балдина) // Русская литература. Исследования: сб. науч. тр. / Киев нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ред. кол. : А. Ю. Мережинская (гл. ред.) и др. – К. : Логос, 2014. – Вып. XVIII. – С. 116-122.

401. Шульгун М. Е. Ментальні мандри в романі-подорожі Еріка Емманюеля Шмітта «Улісс із Багдада» // Сучасні літературознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 13. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2016. – С. 644-652.

402. Шульгун М. Е. Модификация канона религиозного хождения в современном травелоге (В. Щербаков «Иерусалим. Три дня без гида») // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. / Киев нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ред. кол. : А. Ю. Мережинская (гл. ред.) и др. – К. : Логос. – Вып. 17. – 2013. – С. 118-130.

403. Шульгун М. Е. Проблема жанровой и метажанровой специфики путешествий // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. / Киев нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ред. кол. : А. Ю. Мережинская (гл. ред.) и др. – К. : Логос, 2012. – Вып. 16. – С. 141-159.

404. Шульгун М. Е. Проблеми типології літературних подорожей // Сучасні літературознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 10. – Київ: Вид. центр КНЛУ, 2013. – С. 493-505.

405. Шульгун М. Е. Современная литература путешествий в контексте переходного художественного мышления (аспект традиций и новаторства) : / Шульгун М. Э. – Киев, 2013. – 140 с.

406. Шульгун М. Е. Сучасна література подорожей: метажанр, типологія, імагологічний аспект : монографія / Шульгун М. Е. – К. : Талком, 2016. – 416 с.

407. Шульгун М. Е. Современная литература путешествий: актуальные проблемы исследования // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Сер. Літературознавство. – Харків, 2013. – З. Ч.1 – С. 166-173.

408. Шульгун М. Е. Современная литература путешествий: специфика метажанра // Русский язык и литература: научно-методический журнал. – Минск «Издательство "Адукацыя і выхаванне"» № 3 (186). – 2015. – С. 61-64.

409. Шульгун М. Е. Современная литература путешествий: специфика метажанра // Русский язык и литература: научно-методический журнал. – Минск «Издательство "Адукацыя і выхаванне"» № 3 (186). – 2015. – С. 61-64.

410. Шульгун М. Е. Структурные особенности современного «антипутешествия» (на материале романа Д. Данилова «Описание города») // Мова і культура. Наукове видання. – Вип. 17. том VII (175). – Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – С. 415-423.

411. Шульгун М. Е. Художні стратегії «Корабельного щоденника» Анджея Стасюка // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. – Вип. 24. – Ч. 2. – 2016. – С. 172-178.

412. Шульгун М. Е. «Центральна Європа» в подорожі Анджея Стасюка: концепція, утопія, міф // International Scientific and Practical Conference «WORLD SCIENCE» (Proceedings of the II nd International Scientific and Practical Conference «Topical Problems of Modern Science and Possible Solutions (September 24-25, 2015, Dubai, UAE)»). – 2015. – С. 102-107.

413. Шульгун М. Е. «Центральна Європа» в подорожі Анджея Стасюка: концепція, утопія, міф // International Scientific and Practical Conference «WORLD SCIENCE» (Proceedings of the II nd International Scientific and Practical Conference «Topical Problems of Modern Science and Possible Solutions (September 24-25, 2015, Dubai, UAE)»). – 2015. – С. 102-107.

414. Шульгун М. Е. Andrzej Stasiuk's Logbook: Symbolic Code of Travel // Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin SPHERES OF CULTURE Volume XIII Lublin, 2016. – PP. 256-262.

415. Шульгун М. Е. Genre dynamics: method of study (Based on the «The City Description» by D. Danilov) // Economics, management, law: socio-economic aspects of development: Collection of scientific articles. Volume 2. – Edizioni Magi, Roma, Italy, 2016. – P. 262-265.

416. Шульгун М. Е. The Artistic Objective and Genre Originality in Vasil Golovanov's Travelogue «Gyarb, The Wind From The East» / Madlen Shulgun // IntellectualArchive. – 2016. – Volume 5. – No.1(January). – Toronto : Shiny Word Corp., Canada. – PP. 82-92.

417. Шульгун М. Е. The Images of «East» and «West»: Originality, Hybridity, Field of Shared Concepts (Based on Michael Gigolashvili's Travelogue red Chills of Tingitana. Moroccan Notes) // Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin SPHERES OF CULTURE Volume XIV Lublin, 2016. – PP. 282-290.

418. Szułgun Madlen . "Чужий", "інакший" та поле спільних культурних смислів у травелозі В. Голованова "Гярб, Вітер зі Сходу" / Szułgun Madlen // Bibliotekarz Podlaski. –NR 2/2017 (XXXV). – Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego: Białystok, 2017 – S. 93-107.

419. Щепанская Т. Б. Молодежные сообщества / Щепанская Т. Б. // Современный городской фольклор. – М. : РГГУ, 2003. – С. 34-85.

420. Щербаков В. Иерусалим: Три дня без гида / Виктор Захарович Щербаков. – К. : Лыбидь, 2012. – 344 с.

421. Щур О. Довгі дороги літератури. Українські письменники починають хворіти на мандроманію [Електронний ресурс] / Щур Оксана // Український тиждень. – 2011. – № 34 (199), 30 серпня. – Режим доступу: http://tyzhden.ua/Culture/28876.

422. Эпштейн М. На перекрестке образа и понятия (эссеизм и культура нового времени) // Эпштейн М. Парадоксы новизны / Михаил Эпштейн. – М., 1988. – С. 334-380.

423. Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе : учебное пособие для вузов / М. Н. Эпштейн. – М. : Высш. шк., 2005. – 495 с.

424. Эсалнек А. Л. Основы литературоведения. Анализ романного текста : учеб. пособие / А. Л. Эсалнек. – М. : Флинта ; Наука, 2004. – 220 с.

425. Эткинд А. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах / Эткинд А. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – 496 с.

426. Юнг К. Г. Подход к бессознательному // Юнг К. Г. Архетип и символ / Карл Густав Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 242 с.

427. Юферева О. В. Жанрово-родовий синтез у поетичному щоденнику та подорожі (українська та російська література XIX – поч. XX ст.) : [монографія] / О. В. Юферева. – Запоріжжя : Вид-во КПУ, 2010. – 268 с.

428. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Г. Р. Яусс // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1966. – С. 279-307.

429. Яценко М. В. Роман Петера Корнеля «Пути к раю» / М. В. Яценко // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. – Новосибирск : Сибирский хронограф, 2001. – Вып. 4. Интерпретация текста: Сюжет и мотив / под ред. Е. К. Ромодановской. – С. 314-325.

430. Adams P. G. Travel Literature and the Evolution of the Novel / Adams P. G. – Lexington, Kentucky, 1983.

431. Bakhtin M. Dialogics of Space / Bakhtin M. // Thinking Space / edit. by M. Crang, N. Thrift. – Routledge, 2000. – 384 p.

432. Baudrilliard J. Symbolic Exchange and Death / London: Sage, 1993. – 245 p.

433. Bauman Z. From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity / Bauman Z. // Questions of Cultural Identity. – London, 2000. (Перевод Т. Воропай)

434. Bauman Z. Legislators and Interprets: On Modernity, Postmodernity and Intellectuals / Bauman Z. – Cambridge : Polity Press, 1987.

435. Bleicher T. Einleitung: Literarisches Reisen als Literatur wissenschaftliches Ziel / Bleicher T. // Komparatistische Hefte. – Universität Bayreuth, 1981. – Heft 3 : Reiseliteratur.

436. Blunt A. The Flight from Lucknow: British Women Travelling and Writing Home / Blunt A. // Writes of Passage / ed. by J. Duncan and D. Gregory. – London, 1999.

437. Brenner P. J. (Hg.). Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur / Brenner Peter J. – Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1989. – S. 7-13.

438. Brenner P. J. Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte / Brenner Peter J. // Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. – Sonderheft, 1990. – S. 2-65.

439. Brodsky J. Flight from Byzantium // Less than One: Selected Essays. New York: Viking Penguin, 1986. – P. 393-446.

440. Canetti E. Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise. – Frankfurt am Main: Fischer 2004. – 384 p.

441. Clifford J. Notes on Travel and Theory / Clifford J. // Return to Inscriptions. – Oxford University Press, 1998. – Vol. 5. – P. 14-20.

442. Craig D. Luggage Labels. Mementos from the golden age of travel. Chronicle books / David Craig. – Chronicle Books LLC, 1988. – 199 p.

443. Culler J. Framing the sign: criticism and its institutions / Culler J. – Oxford : Blackwells, Norman, University of Oklahoma Press, 1988. – P. 60-71.

444. Dyserinck H. Imagology and the Problem of Ethnic Identity / Dyserinck H. // Intercultural Studies: Scholarly Reviewofthe IAIS. – 2003. – N 1 (Spring).

445. Ertzdorff-Kupffer X. (Hg.). Beschreibung der Welt zur Poetik der Reise- und Länderberichte / Ertzdorff-Kupffer Xenia. – Amsterdam : Rodopi, 2000.

446. Ertzdorff-Kupffer X. (Hg.). Erkundung und Beschreibung der Welt zur Poetik der Reise- und Länderberichte / Ertzdorff-Kupffer Xenia. – Amsterdam : Rodopi, 2003.

447. Fisch M. Reisen in der Literatur / Fisch Michael // Berliner LeseZeichen. – 2001. – N 4. – S. 7-27.

448. Globalisierung und Gegenwartsliteratur: Konstellationen – Konzepte – Perspektiven / Wilhelm Amann, Georg Mein, Rolf Parr. – Heidelberg : Synchron, 2010. – 358 S.

449. Havryliv T. Identitäten in der österreichischen Literatur des XX. Jahrhunderts / Tymofiy Havryliv. – Lviv : VNTL-Klasyka, 2008. – 408 S.

450. Hesse H. Die Morgenlandfahrt. Eine Erzählung / Hesse H. – Fischer, Berlin, 1932.

451. Holdenreid M. Reiseliteratur / Holdenreid Michaela // Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Hrsg. v. Horst Brunner u. Rainer Moritz. – Berlin : Erich Schmidt, 1997. – S. 283.

452. Holedenried M. Künstliche Horizonte. Alterität in literarischen Repräsentationen Südamerikas / Holdenreid Michaela // Philologische Studien und Quellen. Hrsg. v. Anne Betten, Hartmut Steinecke, Horst Wenzel. – Berlin : Erich Schmidt, 2004. – Heft 183. – S. 44.

453. Interkulturelle Germanistik. Zu ihrer Geschichte und Theorie. Mit Forschungsbibliographie / Hrsg. v. Alois Wierlacher u. Andrea Bogner // Handbuch interkulturelle Germanistik. – Stuttgart : Metzler, 2003. – S. 1-46.

454. Kaminer W. «Russendisko: Рассказы» (Russendisko. Erzählungen. – München : Goldmann, 2000; русское издание: M., 2001).

455. Kaminer W. Die Reise nach Trulala / Kaminer W. – München : Goldmann, 2002.

456. Canetti E. Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise. – Frankfurt am Main: Fischer 2004.

457. Kaplan C. Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement / Kaplan C. – Duke University Press, 1996. – 238 p.

458. Kawiecki P. Post-modernism – From Clown to Priest / P. Kawieki // The Subject in Postmodernism. – Ljubljana, 1989. – Vol. II. – 101 p.

459. Kellner D. Popular Culture and Constracting Postmodern Sdentities / Kellner D. // Modernity and identity / ed. by Scott Lash and Jonathan Friedman. – Sonathan Blackwell, 1992. – 392 p.

460. Köb S. Reisephilosophie. Neue Ziele für Touristen oder Über die Selbstveränderung in alternativen Welten / Köb Susanne. – Gießen : Focus, 2005. – S. 28.

461. Korte B. Der englische Reisebericht. Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne / Korte Barbara. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.

462. Kreuzer H. Die Boheme / H. Kreuzer. – Stuttgart, 1968.

463. Lasch Ch. Culture of Narcissism: American Life in Age of Diminishing Expectations / Ch. Lasch. – N. Y. : Werner Books, 1979.

464. Link M. Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine. Diss / Link Manfred. – Köln, 1963. – S. 7-8.

465. Lyons J. Semantics / J. Lyons. – Cambridge, England: Cambridge University Press, 1977. – V. 2. – 897 p.

466. Lyotard J-F. The Postmodern Explained / J-F. Lyotard. – Minneapolis : Oxford University Press, 1992. – P. 15-23.

467. Maak N. Fahrtenbuch. Roman eines Autos / Maak Niklas. – München : Carl Hanser Verlag, 2011. – 368 S.

468. Maurer M. (Hg.). Neue Impulse der Reiseforschung / Maurer Michael. – Berlin : Akademie Verlag, 1999. – S. 409.

469. Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen / Günther Schweikle, Irmgard Schweikle (Herausgeber). – 2. verarb. Aufl. – Stuttgart : Metzler, 1990. – S. 384-385.

470. Pinheiro T. et al. (Hg.). Globalisierung avant la lettre Reiseliteratur vom 16. bis zum 21. Jahrhundert / Pinheiro Teresa et al. – Münster : LIT-Verlag, 2005.

471. Said E. Imaginsry Homelands: Essays and Criticism 1981-1991. – Harmondsworth : Penguin Books, 1996. – P. 49-65.

472. Schaefers St. Unterwegs in der eigenen Fremde / St. Schaefers. – Münster : Westfälische Wilhelms-Universität, 2008. – 335 S.

473. Schlösser H. Reiseformen des Geschriebenen. Selbsterfahrung und Weltdarstellung in Reisebüchern Wolfgang Koeppens, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes / Schlösser Hermann. – Wien : Böhlau, 1987. – S. 17.

474. Schlüsser H. In Büchern unterwegs. Gedanken beim Lesen von Reiseliteratur / Schlüsser Hermann. – Wien : Sonderzahl, 2003. – S. 20.

475. Sharpley R. Tourism, Tourists and Society / Sharpley R. // Journal of sustainable Tourism. – Chichester : John Willey & Sons, 1994. – P. 49-82.

476. Steffen Dietzsch. Wandern als Aufklärung? Nietzsche – Radikalaufklärer oder radikaler Gegenaufklärer? [Elektronische Ressource] / Steffen Dietzsch // Internationale Tagung der Nietzsche-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Kant-Forschungsstelle Mainz und der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen vom 15.–17. Mai, 2003 in Weimar. – S. 67-69. – URL: http://books.google.com/books?id=pJtFjiLLxV0C&pg=PA67&lpg=PA67&dq=Steffen+Dietzsch+Artikel+Wandern+als+Aufkl%C3%A4rung+-Kant&source=bl&ots=Kp7NxbXFvZ&sig=oG_YI3Nq2WwSLxRd8K_z6DIAvw0&hl=uk&ei=nBbATbDbJMT5sgb2yd3DBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

477. Trugar B. The post-phenomenology narration in the novel Bieguni by Olga Tokarczuk / Barbara Trugar // Proza nowa i najnowsza «Tematy I Konteksty». – Zeszyty Naukowe Uniwersytety Rzeszowskiego. Seria Filologiczna. Historia Literatury. – Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego Rzesow, 2015.– NR 5 (10). – S. 18-31.

478. Wahrig-Burfeind R. Deutsches Wörterbuch. 6. neu bearb. Aufl. Güterslöh / Wahrig-Burfeind Renate ; Hrsg. v. Wahrig. – Bertelsmann, 1997. – S. 1021.

479. Zank W. Von Globus an sich zum Globus für sich. Geschichte der Globalisierung / Zank Wolfgang // Die Globalisierung im Spiegel der Reiseliteratur / Hrsg. v. Ernst-Ullrich Pinkert. – München : Text und Kontext, 2000. – S. 16.

ДОДАТОК А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографії

1. Шульгун М. Е. Современная литература путешествий в контексте переходного художественного мышления (аспект традиций и новаторства) : / Шульгун М. Э. – Киев, 2013. – 140 с.
2. Шульгун М. Е. Сучасна література подорожей: метажанр, типологія, імагологічний аспект : монографія / Шульгун М. Е. – К. : Талком, 2016. – 416 с.

Публікації у наукових фахових виданнях

3. Шульгун М. Е. Проблема жанровой и метажанровой специфики путешествий // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. / Киев нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ред. кол. : А. Ю. Мережинская (гл. ред.) и др. – К. : Логос, 2012. – Вып. 16. – С. 141-159.
4. Шульгун М. Е. Современная литература путешествий: актуальные проблемы исследования // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Сер. Літературознавство. – Харків, 2013. – 3. Ч.1 – С. 166-173.
5. Шульгун М. Е. Проблеми типології літературних подорожей // Сучасні літературознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 10. – Київ: Вид. центр КНЛУ, 2013. – С. 493-505.
6. Шульгун М. Е. К проблеме наследования принципов религиозного хождения в современной литературе // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Сер. Філологія. №1078. – Вип. 68. – 2013. – С. 150-154.
7. Шульгун М. Е. Модификация канона религиозного хождения в современном травелоге (В. Щербаков «Иерусалим. Три дня без гида») // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. / Киев нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ред. кол. : А. Ю. Мережинская (гл. ред.) и др. – К. : Логос. – Вып. 17. – 2013. – С. 118-130.
8. Шульгун М. Е. Актуализация и переосмысление канона хождения в современном травелоге (А. Ильинская «Соловки» и «Пинега») // Літературознавчі студії. Киев нац. ун-т им. Тараса Шевченко – Вип. 40. – Ч 2. – 2013. – С. 361-368.
9. Шульгун М. Е. Знаковый код современного «хождения» («Наблюдение Стамбула» А. Балдин) // Сучасні літературознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 11. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2014. – С. 578-594.
10. Шульгун М. Е. К проблеме традиций в современном травелоге («Наблюдение Стамбула» А. Балдина) // Русская литература. Исследования: сб. науч. тр. / Киев нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ред. кол. : А. Ю. Мережинская (гл. ред.) и др. – К. : Логос, 2014. – Вып. XVIII. – С. 116-122.
11. Шульгун М. Е. Структурные особенности современного «антипутешествия» (на материале романа Д. Данилова «Описание

города») // Мова і культура. Наукове видання. – Вип. 17. том VII (175). – Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – С. 415-423.
12. Шульгун М. Е. «Антипутешествие» Дмитрия Данилова «Описание города»: векторы жанрового моделирования // Сучасні літературознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 12. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2015. – С. 623-632.
13. Шульгун М. Е. Жанровий синтез і експеримент в творі «Корабельний щоденник» Анджея Стасюка // Київські полоністичні студії. Том XXVII. – К. : Університет К38 «Україна», 2016. – С. 265-274.
14. Шульгун М. Е. Карнавалізація і гра як стратегії оновлення травелогу в творі М. Гіголашвілі «Червоний озноб Тінгітани. Записки про Марокко» // Слово і час. – №4. – 2016. – С. 65-69.
15. Шульгун М. Е. Ментальні мандри в романі-подорожі Еріка Емманюеля Шмітта «Улісс із Багдада» // Сучасні літературознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 13. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2016. – С. 644-652.
16. Шульгун М. Е. Ідентичність постмодерної людини: «Фланер» у сучасному травелозі та романі-подорожі (Патрік Модіано «Одного разу вночі», Ольга Токарчук «Бігуни») // Слово і час. – №12. – 2016. – С. 83-89.
17. Шульгун М. Е. Художні стратегії «Корабельного щоденника» Анджея Стасюка // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. – Вип. 24. – Ч. 2. – 2016. – С. 172-178.
18. Шульгун М. Е. Современная литература путешествий: специфика метажанра // Русский язык и литература: научно-методический журнал. – Минск «Издательство “Адукацыя і выхаванне”» № 3 (186). – 2015. – С. 61-64.
19. Шульгун М. Е. «Антипутешествие»: особенности формы и стратегии обновления травелога (на материале пьесы Е. Гришковца «Записки русского путешественника») // Антимардонг: сб. науч. статей, посвященный 70-летию профессора И. С. Скоропановой. – Минск, 2015. – С. 347-359.

Статті у наукових періодичних виданнях інших держав

20. Шульгун М. Е. The Artistic Objective and Genre Originality in Vasil Golovanov’s Travelogue «Gyarb, The Wind From The East» / Madlen Shulgun // IntellectualArchive. – 2016. – Volume 5. – No.1(January). – Toronto : Shiny Word Corp., Canada. – PP. 82-92.
21. Шульгун М. Е. Andrzej Stasiuk’s Logbook: Symbolic Code of Travel // Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin SPHERES OF CULTURE Volume XIII Lublin, 2016. – PP. 256-262.
22. Шульгун М. Е. Genre dynamics: method of study (Based on the «The City Description» by D. Danilov) // Economics, management, law: socio-economic aspects of development: Collection of scientific articles. Volume 2. – Edizioni Magi, Roma, Italy, 2016. – P. 262-265.

23. Шульгун М. Е. The Images of «East» and «West»: Originality, Hybridity, Field of Shared Concepts (Based on Michael Gigolashvili's Travelogue red Chills of Tingitana. Moroccan Notes) // Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin SPHERES OF CULTURE Volume XIV Lublin, 2016. – PP. 282-290.
24. Madlen Szułgun. "Чужий", "інакший" та поле спільних культурних смислів у травелозі В. Голованова "Гярб, Вітер зі Сходу" / Szułgun Madlen // Bibliotekarz Podlaski. –NR 2/2017 (XXXV). – Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego: Białystok, 2017 – S. 93-107.
25. Шульгун М. Е. «Центральна Європа» в подорожі Анджея Стасюка: концепція, утопія, міф // International Scientific and Practical Conference «WORLD SCIENCE» (Proceedings of the II nd International Scientific and Practical Conference «Topical Problems of Modern Science and Possible Solutions (September 24-25, 2015, Dubai, UAE)»). – 2015. – С. 102-107.

Апробація результатів докторської дисертації Основні теоретичні положення і результати дослідження висвітлено у доповідях та виступах на 22 всеукраїнських і міжнародних конференціях і семінарах: X Міжнародна наукова конференція «Література в контексті пост/гуманізму та віртуальності», Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 21-22 березня, 2013 р.; Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій», Київський національний університет імені Тараса Шевченка Інститут філології, Київ, 11 квітня 2013 р.; Міжнародна наукова конференція «Поетика інтермедіальності в літературі XIX – XXI століть», Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харків, 3-5 жовтня 2013 р.; Міжнародної наукової конференції «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор», Київський національний університет імені Тараса Шевченка Інститут філології, Київ, 17 жовтня 2013 р.; I Міжнародна конференція пам'яті професора Валентини Іванівни Фесенко, Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 27-28 березня, 2014 р.; IX Міжнародна наукова конференція «XVIII век: топосы и пейзажи», Московський державний університет ім. М. В. Ломоносова, Росія, Москва, 27-29 березня, 2014 р.; III Міжнародна конференція «Русская и белорусская литературы на рубеже XX – XXI веков», Білоруський державний університет, Білорусь, Мінськ, 8-10 квітня, 2014 р.; Міжнародна наукова конференція «Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми», Київський національний університет імені Тараса Шевченка Інститут філології, Київ, 9 жовтня 2014 р.; XXIV Міжнародна наукова конференція ім. проф. Сергія Бураго «Мова і культура», Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України, Київ, 22-25 червня, 2015 р.; Міжнародна наукова конференція «Сучасна філологічна наука в міждисциплінарному контексті», Київський національний університет імені Тараса Шевченка Інститут філології, Київ, 8 жовтня 2015 р.; Міжнародна наукова конференція «Транскультурні коди літературного дискурсу», Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 19-20 березня, 2015 р.; II

International Scientific and Practical Conference «Topical Problems of Modern Science and Possible Solutions», Dubai, UAE, 24-25 September, 2015; IX Міжнародні Чичерінські читання «Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст.», Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 15-16 жовтня, 2015 р.; Міжнародна інтердисциплінарна наукова конференція «Традиція – сучасність пограниччя: письменство, освіта, історія», Київський національний університет імені Тараса Шевченка Інститут філології, Київ-Умань, 21-24 вересня, 2015 р.; VII Фащенківські читання наукова конференція «Жанр в контексті літературної (само)свідомості», Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, Одеса, 11-12 грудня 2015 р.; «Economics, management, law: socio-economic aspects of development», Roma, Italy, 29 January 2016; Міжнародна наукова конференція «Поетика дому», Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 17-18 березня, 2016 р.; VII Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: становлення ідентичностей», Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 1-2 квітня 2016 р.; Міжнародна наукова конференція «Видовищні форми ігрової культури: літературні проекції», Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 16-17 березня, 2017 р.; Міжнародна науково-практична конференція «Україна і світ: діалог мов та культур», Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 29-31 березня, 2017 р.; VIII Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: трансгресії революцій», Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 7-8 квітня 2017 р.