

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

ЯНКОВА МАРІЯ АНАТОЛІЇВНА

УДК 821.161.2.09. Ю. Гудзь

СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ТВОРЧОСТІ ЮРКА ГУДЗЯ

Спеціальність 10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
доктор філологічних наук,
професор Гуляк А. Б.

Київ – 2014

ЗМІСТ

ВСТУП	2
РОЗДІЛ I. ФІЛОСОФСЬКО-СВІТОГЛЯДНІ ОСНОВИ ТВОРЧОСТІ Ю. ГУДЗЯ	10
1.1. Сильова тенденція трансавангарду: поетикальні орієнтири та естетичні засади	10
1.2. Становлення художньої свідомості у творчій спадщині Ю. Гудзя	43
РОЗДІЛ II. СЕМАНТИКО-СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРІВ Ю. ГУДЗЯ	60
2.1. «Українська реконкіста» в художньому просторі	60
2.2. Авторська інтерпретація ісихазму в прозі та поезії	69
2.3. Художньо-естетичні концепти східного мислення у творчості письменника	83
2.4. Метафора тілесності в романах «Не-Ми» та «Ісихія»	97
2.5. Блюз та джаз як інтермедіальна стратегія роману «Не-Ми» Ю. Гудзя	124
РОЗДІЛ III. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЕКСПЕРИМЕНТИ В ЛІРО-ЕПІЧНИХ ТВОРАХ Ю. ГУДЗЯ	133
3.1. Інтертекстуальна основа драматично-апокрифічної поеми «Мандри Мандрагори»	133
3.2. Ремінісценції біблійних мотивів із профетичним акцентом у поемі «Барикади на Хресті»	144
ВИСНОВКИ	158
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	163
ДОДАТКИ	185

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сучасний літературний процес позначений розмаїттям пошуків нових зображально-виражальних засобів, жанрово-стильових форм та художніх способів моделювання дійсності. Культурно-історична ситуація кін. ХХ – поч. ХХІ ст. зумовила появу у творчому доробку українських письменників сміливих творчих експериментів та філософських концепцій, поєднаних із літературною традицією. Безперечно, проблема вивчення й аналізу сучасної української поезії та прози в контексті змін художніх нормативів, художньої своєрідності форми, наративних структур, стильових та ідейно-тематичних домінант є актуальною.

Першими концептуальними спробами інтерпретації українського письменства останніх десятиліть ХХ ст. – початку ХХІ ст. є визначення, запропоновані в працях Стефанії Андрусів, Тамари Гундорової [52–56], Ніли Зборовської [97–104], Роксани Харчук [217, 218], В. Даниленка [79–82], Ю. Коваліва [117, 118] та ін. Однак попри актуальність і ґрунтовність наукових студій останніх років, говорити про те, що висвітлено всі аспекти сучасного літературного процесу та осмислено специфіку творчості багатьох авторів ще зарано, адже творчий доробок окремих письменників і досі залишається поза критичною рецепцією. Тому виникає потреба детального вивчення актуальних тенденцій розвитку сучасної української прози. Зокрема комплексного аналітичного осмислення вимагає творчість знакової постаті літератури цього періоду – Юрка Гудзя, чий творчий дебют і становлення припадає на кінець 80-х років ХХ ст. – перші роки ХХІ ст.

Своєрідність творчості Ю. Гудзя (1956 – 2002) в українській літературі «закодована» у синтетичності його таланту, який поєднує обдарованість тонкого філософа, прозаїка, поета, художника, культуролога, літературознавця, мистецтвознавця і перекладача. Для

формування засад його творчого мислення та художнього методу суттєве значення мало ознайомлення з філософськими та літературознавчими працями Р. Барта, Л. Вітгенштайна, М. Гайдегера, А. Камю, Ю. Лотмана, М. Мамардашвілі, О. П'ятигорського, Г. Торо, О. Шпенглера, філософа й богослова Г. Палами та ін. Ю. Гудзь у своїх працях неодноразово висловлював захоплення художніми творами поетів «розстріляного відродження», шістдесятників (особливо В. Стуса), поетів Нью-Йоркської групи (Емми Андієвської, Ю. Тарнавського), поетів Київської школи (М. Воробйова, О. Лишеги, І. Семененка), яких він назвав «Лаврською школою»; житомирян Є. Концевича, В. Медвідя, Є. Пашковського, А. Шевчука, російських письменників Й. Бродського, В. Розанова, А. Синявського (Абрама Терца), зарубіжних – Х. Кортасара, Р. М. Рільке та багатьох ін.

Ю. Гудзь був освіченою, високодуховною людиною, письменником-інтелектуалом, про що свідчать як його художні твори, так і записи, нотатки, щоденники з численними цитуваннями із книг, спогади про мистецькі виставки С. Проскурні та авангардні фільми (М. Антоніоні, Дінари Асанової, раннього А. Вайди, К. Кесльовського, А. Куросави, Е. Кустуріци, А. Сокурова, А. Тарковського) тощо. В архіві Житомирського обласного літературного музею збереглося листування з письменниками, літературознавцями (В. Врублевським, В. Габором, В. Грабовським, В. Даниленком, Нілою Зборовською, Є. Концевичем, Є. Пашковським, П. Сорокою) та іншими представниками сучасного літературного процесу. П. Сорока свого часу назвав Ю. Гудзя «визнаним апологетом молодих літераторів та інтелектуалів» [204].

Творчі здобутки письменника відзначено Всеукраїнською премією ім. Івана Огієнка в галузі літератури за книгу, в яку увійшли романи «Не-Ми» та «Ісихія» (Україна, 2001), премією фундації ім. Євгена Бачинського «У свічаді слова» (США, 1997), а також на

Міжнародному поетичному конкурсі в м. Тріуджо (Італія, 1994). Твори Ю. Гудзя перекладалися російською, італійською, французькою, німецькою, англійською мовами. Вартими уваги є і літературознавчі розвідки письменника про Й. Бродського, Нілу Зборовську, Є. Концевича, О. Лишегу, А. Сірика, Ю. Тарнавського та ін.; оригінальністю відзначаються нариси про шістдесятництво, стан розвитку сучасної літератури. Його перу належать передмови до поетичних книжок Лесі Лисенко, Марії Рудак, Світлани Штатської, до денників П. Сороки. Мистецтвознавчі концепції автора репрезентовано працями про творчість художників Людмили Бигич (Миколайчук), Олени Бурдаш, Ю. Камишного, І. Марчука, Надії Миколайчук, Аки Перейми (Арменія Богумила Клим – американська мисткиня українського походження), Наталі Хилюк та ін.

Художній доробок Ю. Гудзя свого часу був об'єктом спорадичних літературознавчих розвідок Ніли Зборовської, В. Даниленка, В. Врублевського, Л. Череватенка, В. Габора, Л. Герасимчука, Є. Концевича, О. Левченка, Неллі Небоги, А. Підпалого, Юлії Прокопів, Ольги Резніченко, О. Сидора-Гібелінди, В. Студінського, А. Шевчука, які наразі залишаються лише фрагментарними спробами означити естетичні особливості художнього мислення письменника. З огляду на те, що творча спадщина Ю. Гудзя недостатньо вивчена і потрактована в сучасному літературознавстві, виникла потреба синтетичного наукового осмислення художнього доробку письменника. Серед нез'ясованих проблем, які хоч і перебувають у полі зору сучасного літературознавства, однак нечасто використовуються в науковому дискурсі, варто назвати такі: філософсько-світоглядні домінанти поетичного мислення Ю. Гудзя, жанрово-стильові особливості його творів, екзистенціальна парадигма творчості письменника. Аналітико-естетичне висвітлення творів митця дозволяє сформувати цілісне

уявлення про еволюцію творчості в контексті розвитку сучасного літературного процесу. Цим і зумовлена **актуальність** теми дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію узгоджено з плановою темою кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка й виконано у межах наукових тем «Актуальні проблеми філології» (номер державної реєстрації 02БФ044-01) та «Мови та літератури народів світу: взаємодія і самобутність» (державний реєстраційний номер 11 БФ 044-01; науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г. Семенюк), зосереджених на дослідженнях української літератури другої половини ХХ століття (спеціальність 10.01.01). Тему дисертації затверджено Вченою радою Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 10 від 18 квітня 2013 року).

Мета дисертації – дати системну й концептуальну інтерпретацію жанрово-стильових особливостей творчої спадщини Ю. Гудзя в контексті трансавангардного стилю письма та ідейно-художніх пошуків сучасної літератури.

Поставлена мета передбачає вирішення таких **завдань**:

- окреслити способи та особливості реалізації стильової якості;
- простежити еволюцію індивідуального стилю Ю. Гудзя на тлі зміни художніх систем сучасного літературного процесу;
- визначити філософсько-світоглядні засади його прозових творів;
- з'ясувати формозмістові домінанти прози та поезії письменника;

– схарактеризувати естетичну та образну природу ліричних та ліро-епічних творів Ю. Гудзя.

Об'єктом дослідження є творча спадщина Ю. Гудзя: прозові (збірка новел та оповідань «Замовляння невидимих крил», романи «Не-Ми», «Ісихія») і ліро-епічні (поема «Барикади на Хресті», драматично-апокрифічна поема «Мандри Мандрагори») тексти, вибрані поезії зі збірок «Postscriptum до мовчання», «Маленький концерт для самотнього хронопа», «Боротьба із хворим янголом».

Предмет дослідження – художньо-естетичні, жанрово-стильові та композиційно-структурні особливості трансавангардної поезії і прози Ю. Гудзя як особливого типу художньої практики, становлення якої припадає на останні роки ХХ століття.

Відповідно до об'єкта і предмета дослідження, мети і завдань у роботі застосовано комплексний підхід до вивчення літературних явищ, який ґрунтується на таких **методах дослідження**: *описовий* і *типологічний* (при встановленні ідейно-тематичного реєстру досліджених творів); *порівняльно-історичний* (для вивчення своєрідності означеного періоду в літературі та аналізу творчості митця); *інтертекстуальний* (сприяє увиразненню смислових акцентів, розставлених у творах); *філологічний* (для текстологічного та ідейно-змістового аналізу текстів); *біографічний* (при виокремленні елементів автобіографізму в художній спадщині Ю. Гудзя через виявлення зв'язку з його життєписом); *компаративний* (став підґрунтям порівняльного вивчення внутрішньої структури джазової музики та наративної стратегії); *«взаємоекстраполяційний» принцип* як особливий тип творення «єдиного тексту» (для розширення проблемно-тематичних горизонтів творчості письменника); *герменевтичні принципи та прийоми* (для спроби адекватного прочитання художніх текстів). Зазначені методи і прийоми дозволяють виявити індивідуальну

мистецьку своєрідність творів Ю. Гудзя, окреслити спектр можливих жанрово-композиційних, стильових та дискурсивних модифікацій розглянутих текстів.

Теоретико-методологічну основу дисертації становлять праці, що дають змогу ширше розкрити особливості еволюції стилю творчості Ю. Гудзя. Осмислення художніх прийомів та природи індивідуальної манери письма автора зумовило звернення до теорій Р. Барта, М. Бланшо, Л. Вітгенштайна, Г.-Г. Гадамера, М. Гайдегера, А.-Р. Грійє, М. Епштейна, Є. Єрмоліна, В. Жирмунського, М. Мамардашвілі, А. Б. Оліви, Ю. Тинянова, В. Єрмоленка; до літературознавчих праць вітчизняних науковців про тенденції розвитку української літератури кін. ХХ – поч. ХХІ ст., зокрема Олени Бондаревої, Тамари Гундорової, В. Даниленка, Ніли Зборовської, В. Єшкілева, Ю. Коваліва, Роксани Харчук та ін.; релігієзнавчих та філософських книг про ісихазм Б. Вишеславцева, Г. Палами, С. Хоружого. Поняття «релігійного досвіду» як особливої реальності глибинної психології відображаються в дослідженнях Є. Торчинова, К.-Г. Юнга й трансперсональних психологів С. Грофа та Р. Моуді. Східну естетику висвітлюють наукові праці І. Бондаренка, Тетяни Григор'євої, В. Матвеєнко, А. Накорчевський, Б. Роулєнда та ін.

Наукова новизна одержаних результатів. Дисертація є першою в українському літературознавстві спробою комплексного аналізу жанрово-структурних особливостей та стильових домінант творів Ю. Гудзя в контексті розвитку літературного процесу кін. ХХ – поч. ХХІ ст. *Вперше* у світлі поетики трансавангарду було здійснено спробу системного декодування багатозначної образної та текстової структури експериментальної прози і поезії Ю. Гудзя; уведено в літературний обіг архівні матеріали, листування, що зберігаються у фонді Житомирського обласного літературного музею. Рукописні записи

розшифровано та залучено до додатків дисертації. *Подальшого розвитку набуло* вивчення індивідуальних рис поетики та філософської наповненості художніх творів письменника. Результати дослідження поглиблюють і уточнюють наукову рецепцію української поезії та прози кін. ХХ – поч. ХХІ ст., дають можливість висвітлити у подальших історико- й теоретико-літературних студіях нові грані їх функціонування, зокрема формування сучасних методів вивчення і прочитання творчості Ю. Гудзя.

Практичне значення одержаних результатів. Фактичний матеріал і залучені до наукового обігу твори й архівні матеріали можуть бути застосовані у процесі викладання лекційних курсів з української літератури кін. ХХ – поч. ХХІ ст., при підготовці спецкурсів, семінарських занять та інших наукових розвідок. Матеріали дослідження доречно використовувати при ширшому теоретичному опрацюванні проблем поетики та філософських засад трансавангарду; при написанні відповідних розділів підручників і посібників із сучасної української літератури. Подані рукописні матеріали письменника можуть стати основою для подальших студій художньої спадщини Ю. Гудзя.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним дослідженням, яке узагальнює наукові студії автора. Всі результати отримано безпосередньо здобувачем, а наукові публікації виконано без участі співавторів. Будь-які форми використання досліджень інших літературознавців оформлені відповідними посиланнями.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорена на засіданні кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 12 від 20 червня 2013 р.). Головні положення роботи викладено в доповідях на таких наукових конференціях: Міжнародна

наукова конференція «Думка й слово: традиції О. Потебні й сучасна філологічна наука (до 175-річчя О. Потебні)» (м. Київ, 2010 р.); Міжвузівська наукова конференція, присвячена 130-річчю від дня народження Володимира Винниченка (м. Київ, 2010 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Літературно-мистецька генерація кін. XIX – поч. XX ст. Родина Рильських» (м. Київ, 2011 р.); Міжнародна наукова конференція «Славянские литературы в контексте мировой» (Республіка Білорусь, м. Мінськ, 2011 р.); Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Концепти та константи в мові, літературі, культурі» (м. Київ, 2011 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Феномен Василя Стуса» (м. Острог, 2012 р.); Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Людина і соціум у контексті проблем сучасної філологічної науки» (м. Київ, 2012 р.); Міжнародна науково-практична конференція «П'єса Лесі Українки «Орґія» та проблеми новітньої драми і театру» (м. Сімферополь-Ялта, 2012 р.); Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» (м. Київ, 2013 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Слово в літературі: сакральне і профанне» (м. Миколаїв, 2013 р.).

Публікації: Основні положення дисертації викладено в 7 статтях, із яких 6 – у фахових виданнях України та 1 – у зарубіжному виданні.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (230 найменувань) і додатків. Загальний обсяг праці – 216 сторінок, із яких 162 – основного тексту.

РОЗДІЛ І.
ФІЛОСОФСЬКО-СВІТОГЛЯДНІ ОСНОВИ ТВОРЧОСТІ
Ю. ГУДЗЯ

1.1. Сильова тенденція трансавангарду: поетикальні орієнтири та естетичні засади

Сучасне літературознавство порушує питання про літературу та літературний процес, які апелюють до жанрів та художніх способів моделювання дійсності. Провідними орієнтирами для українських письменників кін. ХХ – поч. ХХІ ст. стали різні філософські концепції (натуралізму, матеріалізму, екзистенціалізму, феноменології, прагматизму, позитивізму, лінгвістичної філософії, психоаналізу тощо) та жанрово-стильові моделі (постмодерністська чуттєвість, фрагментарність, каталогізація наративу, інтертекстуальність, гібридність тощо) в поєднанні із класичними літературними традиціями та світовими тенденціями, тому проблема визначення жанрово-стильових модифікацій залишається актуальною для літературознавства цього періоду.

Період рубежу століть в українській літературі ознаменувався введенням новітніх істин та переосмисленням попередніх набутоків, тому жанрово-стильові та ідейно-тематичні експерименти сучасних письменників заслуговують на всебічний розгляд. Поширення явища експерименту на рівні жанру та стилю було зумовлено тим, що на цей період припадає становлення «покоління постепохи» (Роксана Харчук), тобто пострадянського, постколоніального, постчорнобильського постхристиянського, словом – апокаліптичного для українського письменства [217, с. 24]. Адже півстолітнє панування соцреалізму в літературі не могло не позначитися на засадах естетичного мислення та літературної форми.

Новітні філософські та мистецькі дискурси й ідеї сприймалися схвально, активно й поширювалися досить швидко. Слушним є судження Я. Поліщука, що в сучасній літературі сформувалося «покоління перехідної епохи, яке головну свою мету вбачає в переорієнтації суспільства, у запереченні спрофанованої історією системи цінностей» [180, с. 169].

Сучасні автори (особливо 40–50-річні) схильні до «переписування» минулого в новому ракурсі. Для такого сприйняття сьогодення характерне надто емоційне реагування на дійсність, прагнення подолати минуле. Ханна Арентс цілком справедливо стверджувала: «якщо й існує «подолання» минулого як таке, то воно полягає у переповіданні того, що було» [5, с. 32].

Переорієнтація літератури зумовила й зміну наукової парадигми: українське літературознавство активно шукало нових шляхів розуміння сучасних явищ літератури задля вироблення цілісної картини літературного дискурсу.

Одним із наслідків такого пошуку стала абсолютизація постмодернізму як транскультурного феномену та аналітичного інструментарію для літературознавчого аналізу. Впродовж 1990 – 2000-х років дослідження постмодерного стану української культури становило одну з провідних тем розвідок літературознавців, мистецтвознавців, критиків. Дескрипція та рефлексія феномену «постмодернізму» в сучасному українському літературознавстві дала змогу дослідникам окреслити низку явищ української літератури останніх десятиліть. У сучасному літературознавстві з'явилися численні розвідки про постмодернізм в українському письменстві: Тамари Гундорової «Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн» [54], Роксани Харчук «Сучасна українська проза: Постмодерний період» [218], Ніли Зборовської «Код української

літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури» [99], Алли Татаренко «Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури)» [209], Тамари Денисової «Феномен постмодернізму: контури й орієнтири» [86], Наталії Бедзир «Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском литературном контексте» [10], І. Набитовича «Універсум *sacrum* в художній прозі (від модернізму до постмодернізму)» [156], І. Бондар-Терещенка «Ostмодерн: геопоетика, психологія, влада» [23] тощо. Однак, як вказує В. Даниленко, інтерпретуючи «дев'ятдесятницький» простір у типологічному контексті жанрової парадигми, «все написане в епоху з префіксом пост-, не надається до чистих означень» [79, с. 251].

Українська література належить до тих, в яких постмодернізм виникає в умовах, які відрізняються від тих, які зумовили появу його західного варіанту. Постмодерні експерименти приваблювали митців, які водночас намагалися їх поєднати з національною літературною традицією, тому постмодернізм в українському літературному процесі виступає «явищем, що сприяє розширенню культурних обріїв, пришвидшує процеси універсалізації національних письменств» [209, с. 13] – такі процеси не дозволили йому стати явищем органічним. Серед літературознавців побутує поширена думка, що культурно-філософське явище постмодернізму в чистому вигляді, як у прозі так і в поезії, не утвердилося [114, с. 302]. Тому в сучасній літературознавчій науці для позначення художніх явищ постмодерністської орієнтації виникають паралельні назви та дискурси: постлітература, металітература (Л. Хатчон), поставангард, трансавангард (А. Б. Оліва), маргінальна культура, криптотелурична література (В. Єшкілев), альтернативне мистецтво; контркультура, «літературний андеграунд» (М. Жулинський), брутальна література, література епатажу, література в мінусовій системі координат (Наталія Ліхіна), шокінг-проза (М. Золотоносів); література

нової хвилі, «нова хвиля» (Наталка Білоцерківець, М. Скалицькі), «третя хвиля» (В. Івашко, М. Ільницький, А. Погрібний, М. Рябчук), «інша» література; неоавангард, неоманьєризм, необароко, неомодернізм, «модерн після постмодерна» (Р. Лотар), «новий модерн» (Е. Фрай), неонатуралізм, неореалізм, мистецтво в стилі псевдо-дзен (форма без змісту – Наталія Ліхіна) тощо.

Постійне цитування в назвах термінів минулих культур підкреслюється і назвами сучасних течій мистецтва, в яких є префікси «нео-», «пост-», «транс-», «ультра-», «гіпер-», «над-» (трансавангард, неоекспресіонізм, гіперреалізм тощо). При цьому префікс «пост-» у понятті «постмодернізм» зовсім не означає «після», а знаменує прийдешній період.

Однак вирішальна роль у формуванні основ сучасних літературознавчих дискурсів належить не стільки теоретичним працям, скільки творчій практиці письменників, естетичні пошуки яких рідко вкладаються в наперед заготовлену схему. Спільним у новітніх концепціях творчості й літературної критики стало однакове розуміння кризи в мистецтві та літературі – як українській, так і світовій.

Європейське мистецтво та європейський модернізм упродовж ХХ ст. опинилися в ситуації мовчання, вичерпності будь-яких історичних чи мистецьких дискурсів і формування особливої квазідійсності, гіперреальності, тотальної імітації в житті та мистецтві слова. Виникло й посилювалося відчуття «кінця мистецтва» (А. Б. Оліва) як певної сукупності смислів, з якою можна «грати». У митця сформувалося відчуття, що нічого нового уже винайти не можна, а старе можна деконструювати, реінтерпретувати. Р. Барт у праці «Від твору до тексту», переосмислюючи стан новітньої літератури, висунув тезу про те, що «...бути сучасною людиною чи не значить це досконало знати про те, що вже нічого не можна розпочати з самого початку?» [7, с. 383].

Бурхливі, переломні часи (перебудова, незалежність, студентський рух 1990-го, Помаранчева революція) у суспільно-політичному та культурному розвитку України активізували громадсько-політичну діяльність. Переосмислення суспільно-політичного устрою країни збіглося зі зміщенням акцентів у ставленні до творчості, творчого процесу та світосприйняття загалом. Засади постмодерністського мислення у творчій практиці українських письменників та художників також збіглися в часі із появою суспільно-політичних змін у нашій країні, тому формування перших проявів постмодерних художніх практик припадає на кінець ХХ ст.

В українському суспільстві соціальний та естетичний переворот співпав не тільки із зневірою в науковій спроможності, розчаруванням у соціальному та технічному прогресі, а й зі своєрідним «кінцем історії» (розпад Радянського Союзу, техногенна катастрофа – Чорнобиль тощо), що дало підстави Тамарі Гундоровій пов'язувати ці процеси із народженням нового типу художньої практики у творчості сучасних українських письменників [54]. Водночас із активним засвоєнням естетичних та філософських засад мислення, принесених із Заходу, відбувається повернення мистецтва модернізму в культурний простір України (неоавангард 1960 – 70- рр., постмодернізм 1970 – 80-х рр., трансавангард 1980 – 90 – 2000-х рр.), що було не лише наслідком зміни політичного клімату чи імітацією художніх явищ Заходу або реакцією на науково-технічний прогрес, а закономірним процесом заповнення білих плям в історії української літератури, перевідкритті забутих імен, художніх явищ, концепцій, ідей та жанрово-стильових модифікацій у прозі й поезії.

На кінець останнього десятиріччя ХХ ст. припадає період становлення в українській літературі нового покоління письменників. За умов необмеженої свободи висловлювання, творчості, самовираження

література отримала нове змістове наповнення в культурному просторі України. 90-ті рр. ХХ ст. позначилися сміливими пошуками у царині форми і розмаїттям у стильових реєстрах [114, с. 290]. Письменники намагалися наздогнати те, що вже не є новиною для західноєвропейських літератур, і витворити своє, оригінальне.

Тематичні та ідейно-художні пласти творів охоплюють чи не всі «тотеми і табу» реєстрів людського буття: прагнення подолати відчуття самотності, покинутості, туги, шизофренічних та психоделічних станів тощо. Сучасне мистецтво повертає особистість до відповідальності за власний вибір, створюючи безпрецедентну морально-естетичну ситуацію, коли особа не може покладатися на загальносупільну систему світогляду й мусить весь час творити власну систему орієнтирів. Можливо, саме реабілітація особистого буття через відповідальність і є прагматичним надзавданням сучасного періоду в розвитку української літератури. Мовно-онтологічний вибір сучасних українських письменників є багатограним, у них українська мова «грає» і «грається» (Тамара Гундорова), приміром лінгвістичну гру застосовують у своїх художніх творах учасники літературного угруповання «Бу-Ба-Бу» (Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець).

Відтак народжується поліморфізм письма – у формах рубрикації, класифікації, фрагментації потоків свідомості, цитації тощо. Одночасно з намаганням освоїти постмодерні моделі письма Заходу українська література живе ідеями бунту, орієнтації на майбутнє, намагається позбутися традицій, радикально експериментувати з жанрово-стильовими формами та суттєво змінити комунікативну функцію мистецтва. Тому сказати, що постмодерне мислення і тільки воно характеризує особливості розвитку української літератури цього періоду, не можна.

Так, Наталія Бедзір у монографії, присвяченій постмодерністській прозі, зазначає: «характерною особливістю українського постмодернізму

є звернення не лише до модерністських тенденцій, але й до авангардистських (кубізму, футуризму, дадаїзму, неоавангардизму, сюрреалізму, експресіонізму)» [10, с. 95].

Варто зазначити, що художній стиль трансавангарду відрізняється від постмодерністського ширшою рухливістю кордонів, еkleктичністю концепцій, антидогматичністю, нетрадиційністю та настановою на новизну експерименту. Письменники, які творили в цих стильових межах, прагнули до змішування родів і стилів мистецтва й саморефлектуватися. Постмодернізм і трансавангард пов'язані між собою насамперед завдяки категоричному неприйняттю реалістичної естетики, тлумаченню дійсності як суцільного художнього проекту, апеляції до синтетичності в мистецтві та абсолютній опозиції до минулого загалом і попередніх художніх практик зокрема. Водночас варто говорити про розбіжності, що дозволяють розглядати трансавангард як окрему течію всередині постмодернізму. Однією з яскравих характеристик останнього К. Левін називає те, що «постмодернізм не тільки розвінчав ілюзію художнього об'єкту, але й відмовився від віри у світ, що створений руками людини. Він почався з повернення до природи» [31, с. 322]. Митці ж трансавангарду навпаки – «стверджували унікальність авторства, бажали надати власним роботам неповторного статусу «об'єктів-шедеврів» [31, с. 322]. Різниця відчувається на рівні авторських технік та дещо «модерністському ставленні до твору» (трансавангард), а не тимчасових акцій – «ігор в деконструкцію» (постмодернізм) [31, с. 329].

Потреба й необхідність дослідження цих явищ очевидна, тим більше, що будь-яка література розвивається в тісному взаємозв'язку з сучасністю. Новітня літературна теорія дозволила абсолютно по-новому поглянути на природу художньої творчості, а засади постмодерного мислення виявили обопільну причетність авангарду й постмодерну до

кризи старого європейського (у тому числі українського) літературного дискурсу та наративу.

Постмодернізм – «синтез повернення до минулого і рух вперед в процесі становлення сучасної критичної теорії поставив під сумнів поняття «літератури» [145, с.120], розкрив нові можливості у використанні інших методів для вивчення літератури. На зміну поняття автономного, унікального «художнього твору» прийшло поняття «текст» та «інтертекст», на зміну «мови» – «дискурс», реальний автор змінився на «авторську функцію» тощо. Як будь-яка нова художня система, постмодернізм володіє своїми принципами та методами аналізу творів.

Та кардинальні зміни стосувалися насамперед уявлень про людину. По-перше, будь-які спроби розглянути історичні типи людського мислення завжди були своєрідними спробами (осмисленими, а інколи й прихованими) оцінити сучасність. Це не лише ускладнює визначення поняття «постмодерну», а й дає змогу подекуди ототожнювати постмодерн та сучасне.

Окрім того, серед теоретиків культури відбуваються дискусії про те, чи можна взагалі постмодерн розглядати як осмислення тих процесів, що відбуваються в культурі сьогодення. Існують припущення, що постмодерн є лише реакцією на кризу модерного світосприйняття. Але у будь-якому разі відчутні соціокультурні зміни (у світогляді, релігії, системах цінностей, менталітеті соціальних груп, суспільств та епох), які дають змогу говорити принаймні про немодерність світу. Оскільки модернізм і авангард вичерпали себе, вони майже непомітно й нечутно відійшли на другий план, їхнє місце зайняв постмодернізм і трансавангард.

Пошук нових мистецьких форм, соціальних практик, наукових та філософських теорій свідчить, зокрема, про епістемологічне розмежування зі світоглядними засадами, які були характерні за часів

модерну. Безумовно, подібне розмежування не було одноманітним; це, власне, дало можливість культурологу П. Козловському визначити в межах постмодерну окремі етапи. Зокрема пізній модерн чи трансавангард, тобто своєрідну естетику передмайбутнього, коли переваги нового вимагають від модерну подолання самого себе. Окрім того, своєрідним виявом постмодерну є анархізм, котрий втілює себе не лише на рівні суспільного життя, мистецтва, літератури, а й, наприклад, у методології науки [120, с. 36–37].

Постмодернізм розмиває межі між літературою і живописом, філософією, історією й кіно, театром і музикою, руйнує поняття структури жанру, для нього притаманне відчуття еклектизму стилю. Відповідно, перенесення акценту з творчості автора на творчість глядача (читача) потребує принципової здатності другого до інтерпретації, розуміння множинності смислів тексту, тобто відповідного інтелектуального, естетичного, духовного досвіду. Зміст постмодерністського твору, як і будь-якого іншого, виникає лише в акті його безпосереднього сприймання, а творчість автора потребує визнання «сьогодні і зараз». Внутрішнє протистояння притаманне багатьом творам письменників цього напрямку, у деяких внутрішній світ героїв іноді роздвоюється або навіть розтрощується, герої конфронтують не тільки з собою, а й з оточуючим їх світом.

В останнє тисячоліття ХХ ст. українське літературознавство зіштовхнулося з концептуальною проблемою: по-перше, визначення природи постмодерних новацій у літературі та мистецтві, по-друге, залишалися нез'ясованими зв'язки постмодернізму з іншими експериментальними теоріями та течіями (зокрема, трансавангарду) в мистецтві й літературі. Саме від трактувань цих явищ і залежить можливість витворення альтернативної моделі сучасного українського мистецтва.

Більш того, не існує єдиного поняття на позначення цього явища. Термін «постмодернізм» досі усталений і застосовується в естетиці й літературознавстві паралельно з дефініціями «постструктуралізм», «поставангардизм», «трансавангард», «мистецтво деконструкції» та іншими. І. Гасан зазначав: «Те, що було постмодернізмом... зів'яло, було абсорбоване наступними течіями ХХ століття чи перетворилося на діалог із модернізмом, або на кітч та банальну гру у популярній культурі» [41, с. 23].

Постмодернізм – новітній і найдискусійніший із «ізмів», значення якого поширюється на культуру останньої третини ХХ ст. Поняття «постмодернізму» систематично стало застосовуватися до нових тенденцій у літературі й архітектурі з початку 1970-х років і поступово витіснило інші «конкуруючі» найменування («постіндустріальна епоха», «трансавангард» тощо) як основне позначення сенсу нашої епохи.

Однак концептуальні проблеми не дозволили цьому поняттю вдало відобразити процеси, які характеризують розвиток літератури в Україні. За спостереженнями Ю. Коваліва, «стильові ознаки постмодернізму у кожного автора виявляються по-своєму, проте жоден із них повністю не вписується у напрям. Це викликає сумнів у тому, чи можна постсучасних українських письменників вважати повністю постмодерністами». Літературознавець це пояснює тим, що «багато письменників, таких як Є. Пашковський, В. Медвідь, Оксана Забужко не визнають поняття «смерті автора» [134, с. 256].

Пошуки вільної формули сучасного літературного процесу в арт-критиці останніх десятиліть зумовили активне використання щодо актуальних тенденцій мистецтва терміна «трансавангард». Поняття «трансавангард» (італ. *transavanguardia* – «вихідне за межі авангарду», «поставангард») увів у 1979 р. знаний італійський критик та теоретик сучасного мистецтва Акілле Боніто Оліва для характеристики тих

аспектів творчої діяльності, які були притаманні тодішньому західному мистецтву, що домінували на початку нового століття [163]. А. Б. Оліва цим поняттям охарактеризував творчість низки італійських художників – С. Чіа, Ф. Клементе, У. Куччі, Н. де Марія, М. Паладіно. Вже у 1982 році в праці «Інтернаціональний трансавангард» [228] він об'єднує такі основні художні стилі, як німецький неоекспресіонізм, аргентинська нова образність, французька вільна фігуративність, нова фігуративність в Іспанії, живопис «нової хвилі» у Великобританії та «поганий живопис» США. З 1987 року в українському мистецтві також зародився трансавангардний стиль. Існує навіть особливий термін – український трансавангард [31, с. 321–324, 329–332]. А. Б. Оліва майже нічого не знав про існування цього явища, тому не розглядав його у своїй праці, де досліджував різні національні відгалуження мистецтва трансавангарду.

У тому ж році в Берліні відбулася виставка, на якій були представлені художники-трансавангардисти, об'єднані прагненням до «реактивації» художніх стилів минулого, зокрема регіональних, національних художніх традицій, включаючи первісні.

У центрі уваги трансавангарду – проблеми тілесності (Ф. Клементе), народні вірування (М. Паладіно), сучасні інтерпретації естетичного спадку кубізму, футуризму (С. Чіа), сюрреалізму (У. Куччі), «неформальної» традиції в живописі 50 – 60-х років. Іншим яскраво вираженим мотивом, який відобразився в назві напряму, є протистояння кризі «перехідного суспільства» шляхом вироблення «номадичного дискурсу», яка має інтернаціональний характер.

А. Б. Оліва трансавангардом називає культурну атмосферу, в якій існує мистецтво останнього художнього покоління [163, с. 43] і єдиний можливий на сьогодні різновид авангарду [163, с. 43; 77]. Це напрям, в якому «естетичне кредо полягає в утвердженні нової живописності, експресивності, фігуративності, тілесності, сильно вираженого

особистісного начала; установці на естетичну насолоду, де вільне поєднання будь-яких художніх стилів минулого та свобода історико-культурних асоціацій не перешкоджають в його естетиці прагнення до справжності» (Н. Маньковська) [146]. На відміну від постмодерністів, трансавангардисти ставлять серйозне завдання осягнення буття.

Це явище виникло хронологічно услід за авангардом, тобто «поставангард». Запропонована А. Б. Олівою трансавангардистська програма включає в себе: плюралізм художніх засобів вираження; апелювання до найрізноманітніших традицій, проєктів, зокрема також і «неавангардних» художніх практик (романтизм, реалізм тощо); застосування авангардних стилів (сюрреалізм, дадаїзм тощо); опертя на попередню практику концептуалізму (гра з мислительними уявностями).

Досвід використання ідей трансавангарду в українській літературознавчій обіг ввели І. Бондар-Терещенко, Тамара Гундорова, Анна Біла, В. Єшкілев та ін., вживаючи у дискурсивному контексті й акцентуючи увагу на експерименті та неканонічності трансавангарду. Зокрема, характеризуючи сучасний «транс-авангардний» стан літератури, Тамара Гундорова у статті «Де «місце» нового?» констатувала, що йому притаманна порушеність, естетична, ідеальна, екзистенційна єдність світу, «одинокі «Я», людське слово не в змозі все це вмістити чи витримати, вони перебувають на межі декадансу, іпостасю якого є «карнавал». Бароко перетікає в маньєризм, а декаданс – в авангардизм. Нинішню меланхолію деструкції репрезентують: «хворий янгол» Ю. Гудзя, «янгол на плечі» І. Малковича, «осінь для ангела» Є. Пашковського, «останні пророки» й «останні предтечі Великого царства диявола» І. Андрусяка, простір «безіменності, неназваності, неозначуваності» К. Москальця, література і «безум» О. Ульяненка [52, с. 55].

У російській критиці концепції трансавангарду як способу концептуалізації сучасного художнього і літературного процесу застосовує Є. Єрмолін. Автор численних досліджень створив власну концепцію розвитку літератури у ситуації культурного і художнього плюралізму (епоха Постмодерну). У наукових полеміках він акцентував гносеологічне значення мистецтва як засобу пізнання і вираження істини про світ і людину. Альтернативна точка зору літературознавця полягає у критиці постмодернізму як ідеології, він відкидає претензії на монополізм і апологію релятивізму у ній і разом з тим пропонує не ігнорувати постмодернізм як метод. За авторським визначенням «трансавангард – це повноцінний художній транзит, це універсальний вектор, це явище неперехідної актуальності у тому художньому і генеральному світовому контексті, який став і літературною константою. Не опція, а меню, чи навіть – клавіатура літературної творчості» [90, с. 14].

Існують спроби осмислення поняття «трансавангард» у синонімічному значенні до постмодерністського мистецтва 1990-х рр. як ризоматичного явища, поставангардного напрямку, або своєрідної «поезії після літератури» [13, с. 32]. Часто цими категоріями послуговуються для характеристики творів актуального мистецтва, в яких присутній елемент гри з художньою традицією. Цього розширеного тлумачення терміну притримувався і сам А. Б. Оліва. Однак запропоноване тлумачення сильно спотворює зміст явища та є дуже узагальненим.

Насправді, правильнішим, концептуальнішим і науково об'єктивнішим буде інший підхід у розмежуванні понять постмодернізму та трансавангарду. Трансавангард – жанрово-стильова якість літературно-мистецького явища, якою характеризують новітні варіанти концептуального художнього мислення, що були сформовані у межах постмодерного трактування дійсності. В українському письменстві ознаки трансавангарду окреслюються у творчості Ю. Гудзя (романи «Не-

Ми», «Ісихія», збірка «Боротьба з хворим янголом», поеми «Барикади на Хресті», «Мандри Мандрагори»), В. Ляхевича (дилогія «Мандрівний домовик», «Опалима Купина»), Ніли Зборовської (антироман «Українська реконкіста»), Є. Пашковського (роман-есе «Щоденний жезл»), В. Медвідя (романи «Кров по соломі», «Збирачі каміння», «Осінь для ангела»), О. Ульяненка (романи «Сталінка» й «Квіти Содому»), Є. Плясецького (літературний роман «Троєручиця та інші») та ін.

У свою чергу художня практика трансавангарду в сучасній українській літературі – є спробою подолання в 90-ті рр. ХХ ст. штучно прищепленого постмодерного карнавально-ігрового стилю (трилогія «Рекреації», «Московіада», «Перверзія» Ю. Андруховича) шляхом вдумливого застосування та конструювання «ігрових» прийомів у читацькому сприйнятті (романи «Не-Ми» та «Ісихія» Ю. Гудзя, «Українська реконкіста» Ніли Зборовської, «Збирачі каміння» та «Кров по соломі» В. Медвідя, «Щоденний жезл» і «Осінь для ангела» Є. Пашковського, «Сталінка» й «Квіти Содому» О. Ульяненка та ін.). На початку нового тисячоліття у творчості національно свідомих письменників активізувалися ідеї морального обов'язку, месіанства і почуття відповідальності за долю батьківщини.

Звернення зазначених письменників до трансавангардної практики було спричинене потребою пошуку нових творчих ідей і повернення до вкорінених традиційних методів та естетик задля збереження власної ідентичності, яка була втрачена в період тоталітарного панування.

Трансавангардні засади мислення певною мірою проявилися в художньому доробку Ю. Гудзя. Літератор Л. Герасимчук, аналізуючи його творчість у статті «Симфора для Христофора», констатує: «Юрко Гудзь належить до найбільш освічених наших авангардистів – або трансавангардистів, як він воліє себе називати, – і тому витoki його образної системи віднайти складно, хоча й простежуються впливи від

наших бунтарів 20-х років до Маланюка й Тарнавського. Помітні також сліди польської сецесії й гурту «Просто з мосту» [42, с. 42].

І хоч у визначенні сутності поняття «трансавангард», у яке Ю. Гудзь вкладав власне розуміння, та меж його функціонування в літературному процесі існують дискусійні моменти, однак принципи трансавангардного художнього мислення сучасної української літератури суголосні світовим культурно-мистецьким тенденціям, у яких можна виокремити спільні закономірності літературної і загальнохудожньої естетичної еволюції.

Трансавангардна практика консолідує у своїй естетичній системі застосування історично визначених стилів і застосування новітніх різноманітних засобів вираження думки та методів її оприявлення. Оскільки сучасній українській літературі не чуже використання попередньої української та світової літературної традиції, то стає зрозумілим її прагнення ввійти в діалог з актуальними провідними художніми відкриттями й ознаками цієї глобальної традиції, співвідносячи її також із сучасністю.

Митці трансавангарду зрозуміли, що культура, культурна тканина не лише розвивається та росте вгору, але й розповсюджується вниз, що її антропологічне коріння наділене автономією, й одночасно у своїй сукупності становить біологію мистецтва. Подібний принцип передбачає «зворотність усіх історичних мов» і «можливість розглядати лінійно-векторний курс, яким слідувало мистецтво на попередніх етапах, як одну з багатьох можливостей, направляючи свою увагу навіть на ті мови, які раніше були відкинуті», з метою «поверхового їх цитування при повному усвідомленні того, що у перехідному суспільстві [...] можлива лише перехідна ментальність, ментальність номада» [163, с. 78]. Тому письменникам трансавангарду притаманне поліцентристське мислення,

яке полягає в невпинному русі крізь будь-які протистояння, включаючи оригінальність техніки та виконання.

У сучасних письменників, творчість яких має трансавангардні риси (Ю. Гудзь, Є. Пашковський, В. Медвідь, О. Ульяненко, В. Ляхевич та ін.), по-своєму відбувається мобілізація традицій в оригінальному ключі, виникає авторський синтез, мотивований особистою метою творчості. Дивлячись на світ фрагментарно, письменники застосовують у художніх творах низку експресивних можливостей. Вони відмовляються від пріоритетного погляду, що породжує експериментальну складність художнього образу мислення.

Нові експресивні прийоми – це одна із основних концептуальних засад трансавангарду. Неоекспресіонізм – напрям у сучасному мистецтві, який виник в кінці 70-х рр. ХХ ст. як реакція на концептуалістське та мінімалістське мистецтво і був поширеним мистецьким явищем до середини 80-х рр. Ця тенденція домінувала у творчості окремих художників США та Європи, особливо Німеччини. Найпослідовніше принципи неоекспресіонізму було втілено у творчості художників Г. Базеліца, А. Кіфера, М. Люперца (Німеччина), Ж.-М. Баскія, Е. Фішля, Д. Салле, Дж. Шнабеля (США), Ф. Клементе, С. Кіа, Е. Куккі, Н. Сімбарі (Італія), О. Голосія, О. Клименка, Ольги Петрової, Леся Подерв'янського, В. Раєвського, О. Ройтбурда, В. Рябченка, А. Савадова, Ю. Сенченка, Валерії Трубіної (Україна) та ін. Митці знов удалися до виразних можливостей експресіонізму (20-ті рр. ХХ ст.), створюючи щоразу промовистий індивідуальний стиль, часто сповнений агресії і нервової напруги. Оскільки префікс «нео-» (новий) у назві означає відродження напрямів чи ідеалів, то зрозуміло, що творчість митців стала поверненням до образності, фігуративності, живої та емоційної манери, яскравих насичених кольорів. Головна мета як неоекспресіоністів, так і

експресіоністів – досягнення незвичайності, експресивності художнього образу з метою максимально емоційного впливу на людину.

Літературний неоекспресіонізм тою чи іншою мірою наслідує традиції ліричного, сповідального письма. Це виявляється в тому, що художній твір стає свідченням про душу автора: акумуляція і максималізація внутрішнього досвіду, фіксація його безпосередньо чи опосередковано, через відтворення речей і явищ зовнішнього світу, які не просто зазнають суб'єктивної переробки, а й служать винятково засобами проектування душевного життя. Однак межа особистого й іншого, чужого, невловима, письменник зображає складність, «уламковість», «засмиканість» душі сучасної людини. Це зазвичай спроба рефлексії про ідентичність, яку не можливо чітко визначити, митець у постійному пошуку відповіді на питання «що таке Я?».

Анна Біла стверджує, що «стилетворчі витoki авангарду (у нашому випадку трансавангарду. – М. Я.) доречно шукати в маньєризмі/бароко, а патос експерименту і принцип секуляризованого бачення традиційної проблематики – у романтизмі» [13, с. 32]. Неоекспресіоністичні ідеї дуже подібні до маньєризму (маньєризм – манера, характерна втратою гармонії між тілесним і духовним, природою і людиною), який свого часу підсумував глибоку кризу культури Ренесансу, і, насамперед, ідеалів та цінностей гуманізму. У творах маньєристів вже немає колишнього возвеличення людини, віри в її розум і краще майбутнє, порівняно з соцреалістичною традицією. Митці передають відчуття хисткості й трагічності людського буття, виняткової складності сприйняття навколишнього світу, панування в ньому ірраціональних, невідконтрольних людині сил тощо. Маньєризм ґрунтується на ідеології зміни, ідеології, яка віддає перевагу опосередкованості: «подібна двозначність, двоїстість складає суть і творче кредо трансавангарду, який коливається між комічним і трагічним,

між «задоволенням» і «стражданням», між епосом творчості і кумулятивної горизонтальної реальності» [46, с. 86].

Трансавангард відроджує тип світовідчуття при якому відтворюються мовні моделі за допомогою цитування, але не в їх початковій чистоті, а шляхом контамінації, яка виключає будь-який відтінок апологетики та оспівування, які означали б ідентифікацію та неможливу регресію. Подібна творча практика характерна для творчості трансавангардистів. У своїй художній практиці вони часто висловлюють розчарування в людині, зневіру у благополучне майбутнє особистості, сумнів у її здатності пояснювати, передбачати і, тим більше, контролювати процеси, які відбуваються у світі (Ю. Гудзь «Не-Ми», «Ісихія», В. Кожелянко «Діти застою», О. Ульяненко «Квіти Содому» та ін.).

Основна тема творів перехідного періоду сучасної літератури – це художня ретрансляція травматичного досвіду та трансцендентних переживань кризи суспільства та людини, яка опинилася на роздоріжжі. Наявність у творах душевних переживань відкриває внутрішній суб'єктивний простір особистості для пізнання сутності подій. Оперування та змалювання подій трансцендентного характеру дозволяє автору (читачу) актуалізувати травматичний досвід та опанувати його. Людина, яка вільно оперує таким досвідом, усвідомлює себе «тут і тепер». Можемо припустити, що людина, сконцентована на соціальному визнанні, максимально центрована на власному «Я». Вдало рефлектують пережитий певний травматичний досвід чимало сучасних письменників (Ю. Гудзь, О. Ульяненко, Є. Пашковський, Ю. Іздрик, Ніла Зборовська, Оксана Забужко та ін.). Адже людина перехідного періоду – та, яка пережила втрату рідних, випробування болем, стражданням, муками, сприймає життя як суцільну втрату, тотальне нещастя, невдачу. У сьогоднішній літературі чимало письменників роблять спроби описати

такий вид травматизму ірраціональними методами: абсурдного гротеску, гіперболізації страхів, жахів, потворності і тощо.

Період XX та XXI ст. позначився в літературі симптомами нової містики неосимволізму, популярності тео- й антропологічних проєктів. Настала доба спроб суперечливого синтезу постмодерного світобачення з трансавангардними симпатіями.

Неосимволізм (містичний інтуїтивізм) як мистецько-філософський напрям перебуває в опозиції стосовно масової культури й проповідує повернення до смислової подачі творів через символіку та чуттєвий досвід пізнання особистих переживань. Спирається у своїй основі на традиції західноєвропейського постромантизму та декадансу середини – кінця XIX ст., а також на традиції «Срібного віку» в російській літературі. В українській літературі образну палітру неосимволізму свого часу застосовували Павло Тичина, Дмитро Загул, Євген Плужник, Василь Мисик, Дмитро Фальківський, Юрій Меженко та ін. [113, с. 455]. В образотворчому мистецтві український маляр і графік Віктор Цимбал зараховував себе до неосимволістів [152, с. 623].

Сучасні неосимволістські стильові тенденції в художніх творах позначаються глибокими філософськими роздумами про світобудову та про місце Бога в житті людини. У текстах письменників чимало одкровенень, потойбічних подорожей та уявних зустрічей з померлими. У цьому відношенні сучасний досвід такого роду, експерименти зі смертю та «післясмертю» (скажімо, у Ю. Гудзя, Ніли Зборовської) наслідують традиції романтико-символістської літератури давнього минулого, повної божевільних одкровенень. «Божевілля» виступає тут як можливість індивідуальної втечі від естетики суто формального прогресу, яка складає базу художнього досвіду. Своїми неосимволістськими настроями письменники реагують на психологічне, соціальне та політичне несприйняття.

XXI ст. позначено пошуком сучасних літераторів нової якості символізму (по відношенню до літератури XX ст.) – сюрреалістичного письма. У неосимволіста є постійна присутність тайни, хоча він знає, що в цьому світі відображається не умовно-вигадане, а цілком реальне, онтологічно конкретне інобуття. Зокрема Ю. Гудзь у своїх творах («Боротьба з хворим янголом», «Не-Ми», «Ісихія») відмовляється від прямих шляхів до Абсолюту (відкидаючи тілесні межі), завдяки чому досягається відчуття нової ясності та простоти в стосунках з потойбічним. Свого часу Ніла Зборовська вказувала на те, що «свою поезію Юрко Гудзь позначав як сіленціографію.

Сілентивна поезія, ісихастичні тексти-тихотворіння розуміються як різновид сучасного трансавангарду. Тобто це письмо – по той бік авангарду, або крізь авангард, воно пов'язане з метафізичним пошуком нового на тлі авангардного відчуття світу, коли втілюються старі форми і перевтілюються знову, тому література як символічна реальність, яка реагує на цей процес трансформації, не може зберегти себе у старих формах. Відомо, що авангардизм – це апокаліптична естетика, пройшовши крізь цю естетику кінця світу символічно і автобіографічно, Ю. Гудзь прагне знайти «нову мову», на її пошуки й скеровується його письмо. Яскравим прикладом прозового трансавангарду є «Ісихія» [60]. Ніла Зборовська, підтверджуючи приналежність письменника до цього напрямку, вказувала наступне: «Оскільки авангардизм відтворює есхатологію, то «Ісихія» як трансавангардне письмо – символічне пророцтво кінця світу: метою тексту є спроба зупинити смерть у символічній реальності за допомогою гри на межі власного життя та смерті» [60, с. 16].

В українській літературі нової хвилі широко актуалізуються «проблеми втрати віри у вищий сенс людського буття, світоглядно-філософського та морального релятивізму, розгубленості людини перед

обличчям реального світу, сприйняття повсякденності як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу тощо» [114, с. 297]. Оглядаючи сучасну українську літературу, правомірно було би сказати, що Ю. Гудзь у романах «Не-Ми» та «Ісихія» – рафінований богошукач і при цьому яскравий експериментатор, О. Ульяненко («Сталінка», 1994, «Син тіні», 2007) притаманний демонічний містицизм, Нілі Зборовській («Українська реконкіста», 2003) та Є. Пашковському («Свято», 1989; «Вовча зоря», 1990; «Безодня», 1992) – есхатологічне світовідчуття Галині Пагутяк («Захід сонця в Урожі», 2003), Т. Прохаську (збірка новел «Лексикон таємних знань», 1998) – претензія на містичність. Контекст ХХ – ХХІ ст. цілком переконливо підтверджує цей напрям у сучасній літературі, а слабка оприямленість неосимволізму пов'язана, на нашу думку, з тим, що сучасний письменник зазвичай набагато скептичніший та критичніший, ніж його читач, який ідеологічно та ментально часто «відстає від століття».

Ще один стилістичний напрям актуальної літератури – метаавторство. Творче самовизначення і становище письменника у світі пов'язане з оголеною в канві тексту проблематикою процесу творчості й комунікацією автора, читача. Так виникають твори про твори, напівщоденникові нотатки, де автор робить спроби порозумітися сам із собою, залучаючи читача до співтворчості. Розповідаючи свою історію, письменник щохвилино розкриває власні прийоми та задуми, приміряючи на себе чужий досвід, і водночас сумнівається в необхідності писати взагалі. Ця практика отримала яскраве вираження в книгах прозаїків, тісно пов'язаних з критикою та літературознавством: Ю. Гудзя, Нілі Зборовської, Галини Пагутяк, Є. Пашковського, К. Москальця, В. Медвідя і т.д.

Зокрема тернопільський поет, прозаїк та літературний критик П. Сорока запровадив жанр «денники» в сучасній українській літературі.

Денникова проза – це не зовсім щоденники, це їх узагальнений різновид, вільний від хронологічних рамок, де композиція передбачає групування матеріалу за тематичними розділами. Це своєрідний документ епохи й водночас книга про особисте життя письменника, його сповідальність і свідчення про відкриту душу є зразком поетичної прози. Винахідник «денників» визначає роман «Не-Ми» Ю. Гудзя як найвище досягнення денникової прози в Україні, це «письмо, в яке заходиш, щоб уже не вийти, щоб носити в душі, як велику самоту і втіху. Це нестерпно важко і жити без цього неможливо» [202, с. 19].

Разом із цим виникає і новий вид письменницько-читацької співучасті в літературі – геппенінг (англ. happening – випадок, подія). Це найпоширеніший різновид мистецтва дії (перформенс), який спрямований на заміну традиційного художнього твору розіграною виставою та спровокованою подією. У геппенінзі чітко проявилася тенденція авангардизму (футуризму, дадаїзму тощо): розмивання меж не тільки між окремими мистецтвами (літературою, малярством, музикою, театром і тощо), а й між мистецтвом і дійсністю, втілення уявлень про процесуальний характер художньої діяльності, про перевагу творчого акту над його результатом.

В Україні геппенінги застосовуються переважно представниками неоавангардизму (Бу-Ба-Бу та ін.) [133, с. 219]. Такий вид обертається феноменом незавершеності змісту літературного твору (романи «Не-Ми» та «Ісихія» Ю. Гудзя, «Троєручиця та інші» Є. Плясецького): він завершується вже в індивідуальному досвіді читача, слухача, що, вірогідно, в сучасному плюралістичному світі може неминуче призвести як до прирощення змісту, так і до примноження хаосу.

У трансавангарді досягається вихід не тільки за межі культурно-історичних хронотопів, а й етнічного партикуляризму (прагнення до відокремлення) та пуризму (естетична точність, достовірність). Таке

явище називається принципом «номадизму» – кочівництва в просторі культури (А. Б. Оліва). Він долає крайнощі «глобалізму» і «трайболізації» через ідею діаспори – «розсіяного» існування етнонаціональних культурних комплексів. Це – культура «мультикультуралізму», полістилізму, межова культура. Етнокультурні, поліетнічні синтези, зокрема естетичні відносини «Схід-Захід», для трансавангарду є пріоритетними. Письменники, які притримуються такого принципу, поєднують у своїй творчості свою національну естетику разом з набутками інших культур (Галина Пагутяк «Мій Близький і Далекий Схід», О. Лишега «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» та ін.).

Сучасна українська трансавангардна естетика, для якої суттєво характерним є «цитування», ретроспективне звернення до різних історичних та етнокультурних ареалів, зокрема «езотеричних» східних культур, досить гармонійно поєднується з орієнтальними мотивами. Суміш стилів, мистецький пастиш створює особливу духовну езотерику, осягнення «синергетики архетипів».

Саме архетипи східної медитації – «тиші», «мовчання», «чистоти», «прозорості», «просвітлення» – стають сутнісними для сучасної естетики. Вони характерні і для семантики форми, де домінантного значення набуває тло, а не малюнок, і для семантики змісту, де провідними є маргінальні сенси, а не породжуючі «ейдоси». Східний дзен-буддизм в естетиці може корелювати з візантійсько-православним ісихазмом, з християнським містицизмом. Ісихазм виступає філософсько-релігійною основою української естетичної ідеї «святовідношення». Візантійські й вітчизняні ісихасти відмовою від говоріння, мови, «слова буденного» аскетично та естетично наближалися до сакрального змісту тиші, внутрішнього осягання Слова Божого [167]. Адже вимовлене слово втрачає свій метафізичний зміст, стає пустою звуковою оболонкою. Подібна метафізика відлунює в поетичних збірках «Мандрівники

ймовірного» Р. Бабовала [111], «Боротьба з хворим янголом» Ю. Гудзя [77] та ін.

У своєму розумінні трансавангардного мистецтва А. Б. Оліва спирається на мовний структуралізм, згідно з яким людське мислення, свідомість і навіть несвідоме мають лінгвістичну природу, вони пронизані й детерміновані мовою. Інакше кажучи, наше мислення невіддільне від мови; щоб мислити, ми завжди промовляємо наші думки вголос або про себе, у внутрішній мові. Із цієї точки зору всяке мистецтво, включаючи живопис (а також літературу – уточнення моє – М. Я.), є «мовне виробництво» [163].

У внутрішньому трансавангардному промовлянні можна помітити певну схожість з ідеєю християнського аскетичного вчення – ісихазмом (з грецької «ісихія» – мир, мовчання, спокій), де молитва промовляється в «розумі» (подумки). Саме художньо-естетичне втілення ідеї ісихазму/ісихастичного мовчання стало наскрізним у романах «Не-Ми» та «Ісихія» і поезіях збірки «Боротьба з хворим янголом» Ю. Гудзя.

Інколи захопленість східними культурами впливає навіть на стиль творчого мислення, на естетичний світогляд і мистецьку ментальність митця. Ю. Гудзь пов'язував естетику своєї творчості з орієнталістикою, з особливостями японської графіки, з настановами східної філософії [211]. Показово, що письменник сповідує внутрішній стан гармонії, до якого йде через споглядання-медитацію-мислення. У його плинні образи читач неначе «перетікає», розчиняючись на манер станів філософської естетики буддизму «дзен», яка має здатність приводити до глибокого звільнення та «просвітлення». Через мудрість «дзен» можливо досягнути Істини.

Авторські метафори та концепції мають «східний» самозаглиблений дух, що походить від асоціативно-споглядального ставлення митця до дійсності. У традиційній китайській філософії є, як відомо, ключове поняття «дао», яке позначає «шлях» до «гармонії світу»,

що пізнається в природі людини, через медитацію і принцип «недіяння» [212, с. 257–288].

Мистецьке орієнтальне мислення Ю. Гудзя ґрунтується на споглядальності й конструюванні образу, а не на дієвості та реалістичності зображення світу. Митець хоче сприймати довкілля як «віддзеркалення», не порушуючи його спокій, внутрішню гармонію. Художній світ творів цього письменника – це його сприйняття, для нього існувати – означає вибудовувати образ. Тобто, своїм художнім втіленням принципу «дао» він зображає «шлях до серця», а не «шлях розуму». На такі настрої відчутно вплинули вивчення автором мистецтв Сходу з його лаконічним естетизмом.

Відтак орієнтальні мотиви поступово входять у сучасну українську літературу та стають органічними культурно-естетичними орієнтирами нашого народу загалом. При застосуванні в художній творчості східних концепцій розпочинається плідний діалог культур, їхнє взаємозбагачення в контексті світогляду та естетики універсалізму – естетики синергії, планетарної єдності розмаїтого. Освоєння «східного» матеріалу в українському мистецтві та літературі засвідчує також і його вихід на світовий, «загальнолюдський» рівень культурного взаєморозуміння й порозуміння в планетарній духовній системі «Захід-Схід» [132, с. 58].

Варто зауважити, що показовою рисою проявів трансавангардного мислення в українській літературі останніх років стало критичне ставлення до «товарного вигляду» сучасних творів, поверхового, буквального та тотального поширення такого масового мистецтва. І якщо постмодернізму притаманне «перенесення у простір високої культури елементів низької, масової, комерційної культури» [189, с. 307], то для трансавангарду, як і авангарду початку ХХ ст., властивий потужний спротив проти того, щоб письменник і читач перетворювалися на контрольованих системою споживачів.

Потужна експансія споживацького суспільства та комерційного мистецтва на особистість призводить до того, що письменник намагається протистояти цьому явищу, плекаючи власну ідентичність і наполягаючи на самоцінності індивідуума в сучасному світі, адже на будь-яку «макроподію технологічного розвитку людина реагує мікроподією власного існування, пов'язаного з прихильністю до конкретних цінностей і відкиданням тих, що несуть у собі загрозу мікроподіям інших, сусідніх індивідів» [163, с. 191]. Самоцінність особистого, індивідуального особливо актуальною є для української літератури кін. ХХ – поч. ХХІ ст., оскільки вона прагне якомога швидше та радикальніше порвати із соцреалістичними настановами в мистецтві та житті. Відтак українські письменники (Ніла Зборовська, Ю. Гудзь, Т. Прохасько, В. Медвідь, Є. Пашковський та ін.) активно звертаються до тем і проблем, пов'язаних з виробленням особистістю власних морально-етичних орієнтирів, плеканням самоцінності власного «я», обстоюванням його у бутті.

Національна та особиста ідентичність у контексті розвитку української літератури завжди була актуальною, тому видається закономірним, що в літературі останніх десятиліть ця проблема набуває особливого звучання, адже нині ідентичність визначається не зовнішніми параметрами, а вимірюється «внутрішньою мірою», притаманною будь-якій художній роботі. Для українських митців вона тісно укорінена в національну пам'ять, культурно-історичне минуле нашого народу, пов'язана з відстоюванням права українця на національну самоідентифікацію. Насамперед ці проблеми актуалізуються в романах більшості сучасних українських письменників: «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко, «Не-Ми» та «Ісихія» Ю. Гудзя, «Кров по соломі» В. Медвідя, «Безодня», «Осінь для ангела», «Щоденний жезл» Є. Пашковського та ін.

В одній із доповідей на тему «Де пролягає межа між українською радянською літературою і літературою незалежної України?», канадський літературознавець М. Р. Стех вказує, що такі «два експериментальні літературні тексти представників нового покоління українського письменництва – «Воцтек» Юрія Іздрика та «Не-Ми» Юрка Гудзя» певним чином ознаменували в особистості українця в середині 90-х років «автентичні зміни» на колективному та індивідуальному рівні. М. Р. Стех, називаючи ці два твори предтечею двох напрямів сучасної української прози XXI ст., виокремлює: мовні експерименти (Ю. Іздрик) задля пошуку свого власного неповторного «голосу» шляхом асиміляції та трансформації європейських моделей; нову ідентичність нації, шляхом відновлення багатих джерел української національної традиції (фольклорні мотиви поетичної прози Ю. Гудзя) [214].

Філософія сучасного мистецтва включає набутки культури в транснаціональний процес самоусвідомлення людства себе як Людини, тобто визнання планетарних форм «ноосферної» свідомості (грец. сфера розуму – В. Вернадський). З такого погляду найпильнішої уваги заслуговують ті феномени національної культури, де етнічні традиції сполучаються з цивілізаційними досягненнями постмодерної (модерної) епохи та трансавангардною (авангардною) художньо-естетичною свідомістю [131, с. 94]. В. Медвідь пояснював власне експериментальне застосування елементів «потoku свідомості» тим, що письменник «через чужолітературну естетику приходить до розуміння етнопсихологізму рідної класики, свого народу» [151, с. 5].

Літературознавець Олена Поліщук, аналізуючи українську прозу 1990-х років, вказувала на те, що цей період у літературі позначився стильовими пошуками, новозмінами в оповідній сфері тексту (сповідальний характер; спорідненість із публіцистикою; інтертекстуальна гра; гра зі словом, смислом, звучанням; синкретизм

тощо). Кардинальне переосмислення попередньої системи художніх цінностей веде як до посилення суб'єктивного, абсолютизації власної світоглядної позиції автора, так і навпаки – до нівеляції, девальвації авторського особистісного начала, спричинює явище постмодерного стильового еkleктизму [179, с. 6].

Саме стильова еkleктика та культурний номадизм цитатності руйнують порядок і відкривають перед митцем горизонти вільного самовираження. Це зумовлюється тим, що естетика трансавангарду відмовляється від будь-якого виду ідеології (як на рівні форми, так і змісту), віри в прогрес і єдину спрямовану в майбутнє історію, у революційне призначення мистецтва, що було притаманне авангарду. А. Б. Оліва називав еkleктику «композиційним принципом та протидією проти риторичного догматизму» [163, с. 178], який був характерним для української літератури в добу соцреалізму. Трансавангардне розуміння еkleктизму поглинає не лише творчість, а й усе існування митця.

Еkleктизм є ознакою гнучкої ідентичності, такого стану художника, який своїм твором прагне нейтралізувати розбіжності, закрити прогалину між різними стилями та знищити дистанцію між минулим і теперішнім. Таким чином, ця практика застосовує змішування різних епох, стилів і течій мистецтва, звертаючись не тільки до досвіду історичного авангарду, післявоєнного неоавангарду, а й усієї історії мистецтва.

Позиція трансавангардного митця наче розгойдується або балансує між комічним і трагічним, «задоволенням і болем», еротизмом творчості і прозою повсякденності. Твори можуть поєднувати в собі глобальне, національне та регіональне вимірювання. Однак митець не прагне надати своїй творчості універсальну значущість. Його цілком задовольняє рівень «місцевого генія», який обмежується масштабами тієї локальної культури, в якій безпосередньо перебуває. Ю. Гудзь свого часу

стверджував, що «демократичне суспільство ніколи не буде культивувати в собі тип художнього генія будь-якою ціною, за рахунок відчайдушних зусиль і неймовірних жертв інших людей – то вже не є, слава Богу, прерогатива нашого часу...» [Додаток 24].

Сучасні прозаїки часто звертаються до «розлогих оповідей, що представляють історію сім'ї або села» [114, с. 289]. Приміром, саме таким і був Ю. Гудзь, який писав про своє рідне село Немильню, але не забував цитувати у своїх романах («Не-Ми», «Ісихія») естетики («новий роман», потік свідомості тощо) та твори зарубіжної літератури. В українській літературі його творчість для багатьох читачів і досі залишається невідомою. Хоча на малій батьківщині письменника, Житомирщині, його ім'я стало вшанованим та культовим, «цим самим визначивши право на власну традицію і власний погляд на літературні цінності, якщо їх не визнають чи ігнорують на загальнонаціональному рівні» [82, с. 49].

Відтак головними методами і прийомами сучасного трансавангардного письма виступають цитування, колаж, еkleктизм, подвоєння, повторення тощо. Зображення при цьому не збігається з образом, воно не зумовлено критерієм правдоподібності й достовірності. Воно, як правило, постає фрагментарним, не відповідає вимогам міри, часу та стилю. На передній план у ньому виходить деформація, порушення пропорцій, дисгармонія. У такому руслі пишуть Є. Пашковський, В. Медвідь, В. Ляхевич та ін.

Зокрема, роман-есеї «Щоденний жезл» Є. Пашковського написано суцільною безперервною думкою у межах 420 сторінок, тому мав рацію П. Загребельний, називаючи його «поток мислення» та «лавиноподібним мисленням». Ще один ризоматичний за сюжетом побутово-психологічний роман «Кров по соломі» В. Медвідя не має основних чи другорядних подій: історії повторюються, переплітаються, трапляються «порожні» сюжети, які з'являються, «аби заповнити

безодню мовчання» [151, с. 6]. У діалогії В. Ляхевича «Мандрівний домовик» та «Опалима Купина» романний простір розгортається на тлі асоціативно зведеної композиції, за допомогою якої автор поєднує дві часові площини життя (дитячі й студентські роки) головного персонажа [139, 140]. Такі прийоми пояснює амбівалентний процес мистецтва, в якому відбувається гра з присутністю та відсутністю, з'єднанням та роз'єднанням, еротизмом та відчуженістю. Такі «жести» не взаємовиключаються, а певною мірою доповнюють один одного в процесі сприймання твору, це є інші відносини з реальністю. Тобто сучасне мистецтво та література виповнюється духом експерименту, але він не абстрактний та імперсональний, а індивідуальний.

Таким чином, усі стилі переплітаються сьогоденішньою художньо-естетичною практикою, яка позбавлена очевидної ідентифікації стилю твору. Подібно тому, як митець у своєму повсякденному існуванні живе на межі екзистенціальних можливостей, художній твір є наслідком його роботи, адже народжується він на перетині спогадів та алюзій, які перетворюються в уламки авторської картини твору та світу, що зарозуміло може лише претендувати на цілісність.

Подібна форма твору з безліччю зв'язків та об'єднань зумовлена використанням автором ґрунтовних матеріалів. Таким чином текст твору уподібнюється до «тіла», де окремі значення перетворюються в одиничне означуване. У цій метафізичній конотації твори формують свій естетичний порядок, або так званий «закон краси».

В естетику трансавангарду введено «стандарт пам'яті – як специфічної риси європейської культури, тобто культури, яка має древні корені» [163, с. 164]. Письменники-трансавангардисти прагнуть врятувати та зберегти культурну багатшаровість як стабілізуючий фактор антропологічної цілісності, посилити фікцію об'єктивності. Таке явище називається «hic et nunc» – тут і тепер.

Німецько-єврейський інтелектуал ХХ ст. В. Беньямін увів в історію пам'яті своє поняття «час-тепер» (Jetztzeit), що означає здатність кожного моменту кинути месіаністичний погляд у минуле. Адже кожен погляд у минуле може мати месіаністичне рятування (Rettung) та спасіння (Erlösung) минулих подій. За словами В. Беньяміна, «тільки «спасенне людство» (erlöste Menschheit), людство, що пройшло крізь день останнього суду, оновлення світу, і здатне поєднатися з усім своїм минулим. Так з'єднуються апокаліптичний та ностальгичний вектори: спасіння минулого можливе тільки в апокаліптичному майбутньому, а сама апокаліптична подія останніх днів буде нічим іншим, як реалізацією ностальгійної мрії про з'єднання з усіма мертвими, з усіма тими, хто в земному житті вже не повернеться» [92, с. 88].

В Україні 90-ті рр. ХХ ст. позначилися оновленням національного літературознавчого та літературного й одночасно постколоніального дискурсу, основним завданням якого став перегляд традиційної, за визначенням Соломії Павличко [165, с. 87], версії українського націоналізму. Як уточнює Оксана Забужко «успадкованої нами від ССРСР у колоніальній, народницько-етнографічній модифікації» [95, с. 43]. Закономірним наслідком цих процесів стало формування «постмодерністсько-деконструктивістських» [165, с. 87] стратегій, які здатні за рахунок розвитку «своєї власної», тобто незалежної від російської і тим паче від радянської, культури здійснити новий культурний проект «інтелектуальної деколонізації».

Яскравим прикладом художньо-естетичного прояву українського месіанізму є літературна концепція Ю. Гудзя, яка сформувалася в ідею «української реконквісти» – це «мистецька онтологічна міфологема» й орієнтир для майбутнього, який передбачає «звільнення нашої свідомості від постколоніальної залежності», тобто – націотворче «звільнення (відвоювання) і впізнавання нових реальностей, нових сутностей, нових

моделей текстуального і метафізичного освоєння довколишнього та внутрішнього світу окремої людини, її здатности до порозуміння з іншими...» [57].

Розглядаючи творчість Ю. Гудзя як художника слова й художника мистецьких полотен, історик українського образотворчого мистецтва, письменник-перекладач А. Шевчук зазначав, що «етнотрадиція, етнопам'ять, етноідентичність, етновідтворення, етнопотаємне, своє, виклик, доля, рівновага, надія, ймовірність та праведна любов до Батьківщини – це ті акорди вічної сутности людського буття, якими марив Юрко Гудзь, де б він не перебував: чи то в рідному селі Немильні Новоград-Волинського району, чи в Києві або в Житомирі. Для нього людина із Центрального Полісся – істинний сейсмограф шляхетно-цнотливих духовних чеснот, у яких віддзеркалюється праведна автентика в часі буревіїв складного життя українського народу в історичній прогресії» [222, с. 87].

Української рисою, так само як і європейської культури, є збереження давніх коренів, пам'яті й традицій народу. Таким чином, історія в художньому творі стає полем контамінації, де поза будь-якої ієрархії вступають у взаємодію різні рівні реальності, утворюючи космогонію, яка об'єднує і природу, і культуру.

Ю. Ковалів, розглядаючи українську літературу в історичному ракурсі, зазначає, що «у 90-х роках з'явилося кілька хвиль талановитих поетів (В. Шакула, Р. Скиба, С. Процюк, І. Ципердюк, С. Жадан, В. Махно, Б. Щавурський, І. Андрусак, Ю. Бедрик, Ю. Гудзь, І. Козаченко, Т. Гаврилів, Оксана Кішко-Луцишина, І. Старовойт) [...] та ін. Вони не схильні до постмодерністського дискурсу, а прагнуть до синтезу різних стильових тенденцій, вироблення власного стилю» [117, с. 18]. Українські письменники, які розпочали свій шлях на переломному історичному перехресті (кін. 80-х – поч. 90-х, кін. 90-х –

поч. 2000-их), поєднали у своїх творах естетику трансавангарду та національні традиції.

Ю. Гудзь, намагаючись переосмислити деякі українські літературні міфи, у статті «Доповнення до статутів мовчання» писав, що «стиль – це ще й високий рівень внутрішньої свободи. Це стосується не тільки лексико-семантичного ряду, самої ритміки, а й, власне, світобачення самого автора, його християнського неприйняття демагогічної правоти будь-яких форм насильницької влади над людиною, певна іронія щодо її зовнішніх проявів. [...] Тим більше значення має тепер опір окремої особистості, її індивідуальної стилістики будь-яким різновидам сучасного поневолення» [78, с. 20].

До тих письменників, які «зберегли свою особисту, а не колективну віру», Ю. Гудзь зараховував В. Стуса, В. Шевчука, Л. Яценка, Ліну Костенко та «сотні інших людей, живих і замучених, добре знаних і невідомих нікому, наші сучасники та ровесники – і не обов'язково за віком...» [78, с. 23].

Письменники останніх десятиліть ставлять собі за завдання, поповнити українську літературу певними явищами, досі їй невластивими, а є митці «творчий темперамент яких сам органічно породжує цілком нову стильову якість» [114, с. 299]. Це певною мірою стосується творчості Ю. Гудзя. Характеризуючи стиль власний і своїх сучасників, він зазначав: «художньо вартісний текст, його індивідуальна стилістика – то є вияв і виривання з власного і суспільного рабства, то є моя особиста реконкіста, процес звільнення (і страждання) від поневолення власною долею, хай і короткочасна, але перемога над ентропією і хаосом смерті» [78, с. 21].

Отже, принципи трансавангардного художнього мислення яскраво виявляються в сучасній українській літературі, вписуючись тим самим у світовий культурно-мистецький контекст перехідного періоду. У

художніх творах проявляються спільні закономірності літературної та загальнохудожньої еволюції, що в сучасних культурно-історичних умовах формує нові філософсько-естетичні напрями й розв'язує цілий комплекс ідейно-естетичних завдань, які стоять перед сучасним письменником і читачем: самоідентифікація, подолання усталених культурно-ідеологічних стереотипів і власних комплексів, пошук нових мистецьких форм літературної репрезентації і засобів оповіді власного досвіду та переживань, установка на осягнення буття. Це зумовило докорінні зміни в естетиці творів українських письменників, які набули ознак неоекспресіонізму, неосимволізму, еkleктичності, металітературності, а також звернення до принципів гри, суб'єктивізації, фрагментарності, інтертекстуальності, цитатності, сповідальності й ліризації наративного мислення.

1.2. Становлення художньої свідомості у творчій спадщині Ю. Гудзя

Творчу спадщину Ю. Гудзя необхідно ще належно оцінити, адже половина доробку письменника зберігається в архіві, й досі ці матеріали не були опубліковані: невидана книга поезій «Храми білої крові», «Вишивки і хронопи, без», «Млеко хронопів гласолалійне», рукописна збірка «Бинти і тампони», чимало листів, нотаток на берегах книжок, щоденників, кілька записників та вірші. Частина раніше ніде неопублікованих візуальних поезій представлено в Додатках 25 – 32.

Ю. Гудзь-письменник шукав себе все життя і в усьому – у виборі жанру, теми, проблематики твору чи його часопростору задля відтворення цілісної картини буття – як на папері, так і в реальній дійсності та осмисленні власного життєвого й загальнонаціонального досвіду. Його творчість – це поєднання лірики, авангардистських експериментів, відкриттів і авторських новоутворень. На жаль,

зреалізувати свій талант у великих прозових жанрах автору вповні так і не вдалося. У його доробку лише дві повноцінно видані (не враховуючи журнальних публікацій) прозові книги: збірка новел та оповідань «Замовляння невидимих крил» та романи «Не-Ми» й «Ісихія». Починав Ю. Гудзь із малих епічних форм, а потім усі наскрізні теми та ідеї трансформувалися в останній (виданій вже посмертно його друзями) прозовій книзі «Барикади на Хресті».

Проза та поезія Ю. Гудзя для пострадянської історії української літератури стали якісно новим художньо-естетичним явищем. Новаторські трансавангардні поетичні твори письменника було відзначено нагородами. Утім, відомо, що Ю. Гудзь не любив хизуватися своїм лауреатством, він був «переконаний, що живій людині не пасують ніякі звання, відзначення й олауреачування... Є речі, набагато важливіші...» [205, с. 212]. У листі від 8 лютого 2001 року до Комітету у справах премії Івана Огієнка Огієнківський лауреат у номінації літератури за 1999 рік, український письменник, «шістдесятник», член Всеукраїнського товариства політичних в'язнів і репресованих, Євген Концевич, висловлюючи своє захоплення Ю. Гудзем і його творчістю, називає його «талановитою, багатогранною і самобутньою» постаттю: «Юрій Гудзь сміливо експериментує як у формальних пошуках, так і в площині вивчення і проникнення в психологічно-емоційні глибини сучасної людини, а також пильно вдивляється в порухи й метаморфози суспільні. І все це без алергії до затурканого проблемами сучасника швидше – зі співчуттям, з міркою доброго, мудрого мислителя, який керується постулатом: «Живіть, любіть, читайте – і будьте щасливі, наперекір нещастям цього світу і цього часу...» [Додаток 1].

Ю. Гудзь розпочав свою літературну діяльність у 1986 році, дебютувавши як поет у альманасі «Вітрила-86» з першою добіркою лірики: «Зимовий ранок...», «Пасу з дідом череду...», «Я жінку знав з

очима пійманого птаха...», «Жіночий портрет», «Застане ніч в дорозі», «З глибокої криниці...» [63]. Свідчень щодо публікацій прозових творів саме 1986 року немає, але у збірці новел та оповідань, що вийшла 2001 року, є оповідання «Скажи нам про любов», яке датується осінню 1986 року. Тобто Ю. Гудзь писав паралельно поетичні й прозові твори, причому вже ці перші спроби засвідчують: ліричне начало у них переважає над епічним. Показово, що письменник у листі до друга згадує про власні невдалі спроби втілення ідей у новелі: «В ній я вперше спробував зрозуміти, як поєднуються, де перетинаються на землі дві речі: краса і страждання людське... Мало що там вдалося» [Додаток 12].

Окремі добірки віршів були надруковані в часописі українських студентів у Варшаві «Зустрічі» в 1988 році. Того ж року В. Врублевський – прозаїк, літературний критик, який свого часу був редактором житомирського літературно-мистецького журналу «Авжеж!», що на початку 90-х років відігравав значну роль у літературному процесі, де друкувалися заборонені в радянські часи цензурою твори (еротичного, пошукового, експериментального характеру і т. д.), – пригадуючи своє перше знайомство з віршами Ю. Гудзя, визначає їх як «свіжі, напрочуд щирі і нелукаві» [34].

Ще один земляк автора, український прозаїк, літературознавець, критик В. Даниленко, згадуючи перше знайомство із письменником у польському журналі «Зустрічі», зазначав, що був вражений «антирадянським пафосом» його поезій [80]. Ю. Гудзь справді не боявся у своїх творах і критичних статтях гостро та дошкульно висловлюватися проти тих чи інших несправедливих дій влади – як у літературі, так і в житті. Приміром, у «Літературній Україні» 2001 року [25] під псевдонімом Іван Брус була опублікована викривальна стаття Ю. Гудзя про використання вірша Ліни Костенко «Не знаю, чи побачу Вас, чи

ні...» житомирським чиновником, який лише замінив в оригіналі кілька слів і дописав третю, власну, строфу.

У художніх творах він неодноразово порушує теми тоталітаризму, війни в Афганістані, наділяючи навмисно своїх героїв символічно-саркастично закодованими йменнями (президент Грободар Чумаческу, Слава Каперес, Редистрибукатор, Паша Ленін, Стьопа Гітлер, Юра Гагарін та ін.). Свою ненависть до будь-якого виду влади Ю. Гудзь пояснював так: «Здорова й повноцінна особистість не прагне до цілковитої (тотальної) влади над іншими» [72, с. 3]. Владу чи будь-яку ідеологію письменник зневажав навіть у письмовому та мовному просторі, бо, за його словами, «кожна ідеологія у своєму системному розвитку тяжіє до тотальності, всеохоплення... Бо викінчена система – то завжди є смерть» [61, с. 48].

Розквіт поетичної творчості Ю. Гудзя припав на 1990-ті роки. Не маючи змоги фінансувати видання власним коштом, поет шукав будь-які способи видання творів – як в Україні (у журналах, видавництвах), так і за кордоном. У травні 1990-го року вийшла добірка ранніх віршів у часописі «Авжеж!» («В глибинах Всесвіту занедбана душа...», «Позаростали Києва горби...», «Нема нікого...») під загальною назвою «У терновий вінок Чорнобиллю...». Є. Концевич засвідчував, що відкрив для себе твори Ю. Гудзя ще тоді, коли вони з'явилися «вроздріб» у періодичній пресі, зокрема і в «Авжеж!»: «не помітити цього чітко виокремленого в амбітно-модерновому макіяжі поетичного обличчя просто неможливо було, яскраве, воно з першого ж погляду викликало цікавість і очікування на перспективу...» [122, с. 43].

Того ж року в м. Торонто виходить перша поетична збірка віршів Ю. Гудзя «Postscriptum до мовчання» [59] за сприяння фундатора видавництва «Бескид», який певну частину тиражу збірки залишив для продажу на Заході, а іншу переслав в Україну для розповсюдження, щоб

у такий спосіб відкрити фонд для подальшого видання творів українських авторів, які не мають змогу фінансувати їхній друк. Ю. Гудзь навіть далеко не одразу дізнався про вихід власної збірки в Канаді.

У 1991 році в Києві побачила світ збірка поезій «Маленький концерт для самотнього хронопа» Ю. Гудзя у видавництві «Молодь» у серії «Перша книжка поета» (серійне видання, в якому свого часу «засвітилися» такі молоді поети, як В. Борисполець, Ю. Винничук, О. Ільченко, І. Ребрик, Вікторія Стах та ін.). В анотації до книги В. Грабовський, характеризуючи поезію, зауважує, що Ю. Гудзю «не чужі формальні пошуки, але більшою мірою він тяжіє до, можливо, не надто яскравого, але глибокого й точного афористичного письма» [45, с. 32]. Видавець констатує, що «Ю. Гудзь успішно продовжує пошуки авангардистів, прагне дійти власного розуміння суті слова» [69, с. 2]. Прикметною особливістю цих поезій можна назвати відсутність соцреалістичних конструкцій і тем, експерименти з візуальними, верлібровими та прозовими техніками, метафорично інтелектуалізовану поетичну мову, багатогранні, змістовні образи. Усе це надає його віршам своєрідності і неповторності.

Аналіз текстової структури обох ранніх поетичних збірок Ю. Гудзя («Postscriptum до мовчання» (Торонто: Бескид 1990) і «Маленький концерт для самотнього хронопа» (Київ: «Молодь», 1991) дозволяє говорити про особливий характер їхньої подібності, повторюваності певних частин (26 тотожних віршів), спільного часу написання та ідейно-тематичний імператив. Українська збірка (38 віршів) виглядає наче скорочений варіант канадського видання (73 поезій і поема «Мандри Мандрагори»), або ж «Postscriptum до мовчання» – це доповнений і вдосконалений варіант другої збірки. Цілком очевидно, що оформлення, місце розташування поезій та

заголовки циклів відрізняються, адже країни видань, видавці та роки все ж різні.

Перший прозовий твір – оповідання «Скажи нам про любов», яке було написане вже восени 1986 року, Ю. Гудзь спромігся опублікувати під власним іменем лише в 1993 році в журналі «Дніпро» [75]. Хоча його дебют як прозаїка припав на 1991 рік, коли під псевдонімом Хома Брут видавав частинами в декількох номерах газети «Вільне слово» детектив «Той, що вартує ніч (пригодницький детектив з життя вампірів, зомбі, вовкулаків, пришельців з паралельного світу та співробітників КГБ)» [27], але в подальших публікаціях, кінцівки твору не було оприлюднено, можна лише припустити, що автор твір так і не дописав.

У рецензії на оповідання «Скажи нам про любов» поет, мистецтвознавець та кінокритик Л. Череватенко зазначав, що молодому письменнику притаманний «реалістичний, строгий, достовірний» стиль, проте з «мовними експериментами і збагаченими формальними пошуками» [219, с. 126].

У 1994 році в журналі «Сучасність» [68] Ю. Гудзь друкує п'ять своїх новел («Ab ovo», «В садах осінніх насолоджень», «Йоля, або Реєстрик евентуальної діалогіки», «Віта Поштова», «Сорочка без тіла – біла») поруч із віршами К. Москальця, О. Ільченко, новелою В. Габора та іншими. Ці новели склали майже половину всієї майбутньої збірки «Замовляння невидимих крил» (2001), до якої письменник згодом додав ще сім новел («Замовляння невидимих крил», «Афганець», «Скажи нам про любов», «Навпроти снігу», «Змовники», «Підручники іншої мови», «Звягельський потяг»). Прикметно, що деякі новели збірки вже дещо видозмінені (приміром, опублікована в журналі новела «Йоля, або Реєстрик евентуальної діалогіки» отримала назву «Змовники», її автор у деяких місцях трохи скоротив, а назву «Йоля» дав новому, зовсім

іншому оповіданню. Це свідчить про те, що він щоразу повертався до своїх текстів і правив.

У 1995 році в журналі «Кур'єр Кривбасу» вийшло оповідання «Гуміарабик» [64] (яке, між іншим, пізніше стало однією із частин роману «Не-Ми»), в якому В. Габор виокремив «фатальний» ігровий акцент: «це проза конструктивна, у якій надзвичайно виражений елемент гри», яку осягнути належить читачеві, щоби «зрозуміти задум, твір. Чиюсь душу» [35, с. 21].

Крім того, Ю. Гудзь свою художню творчість вміло поєднував із літературно-науковою та критичною діяльністю, мав багатий редакторський досвід. Працював у редакціях журналів «Авжеж!» (заступником редактора, 1990 – 1992), «Слово і час» (1993), «Косень» (редактором відділу поезії, 1999 – 2002), газет «Голос громадянина» та «Зарубіжна література», у видавництвах «Фоліо» та «Джура» (2000 – 2002).

У незалежному культурологічному часописі «Ї» (№ 4, березень 1990) Ю. Гудзь був упорядником розділу під назвою «Чорнобіла температура», присвяченого новітнім напрямам філософії та літератури (проблемам постструктуралізму, герменевтики, модальної логіки, семантики можливих світів). До цього розділу він підготував тексти, змістове наповнення яких свідчить про різноплановість матеріалів: «Від твору до тексту» Р. Барта (власний переклад), поезію «Лис» О. Лишеги, свої твори (під автонімом), літературознавчу статтю «Великий міст і розірваний простір (уроки поезії і прози О. Лишеги)», «Теми для візуально-метаболических імпровізацій» (уривок з ненаписаного роману «Колискова для самовбивці» у постструктуралістському дусі про епоху перебудови в держави та свідомості людині зокрема) під псевдонімом Хома Брут, а також поезію М. Біденка [58].

За словами Л. Череватенка, в українській літературі кінця ХХ ст. «покоління тридцяти-сорокалітніх» характеризувалося «поєднанням життєвого досвіду з ґрунтовною професійністю» [75, с. 127]. Ю. Гудзь був одним із членів Асоціації «Нова література» (м. Київ), до якої входили В. Цибулько, Є. Пашковський, С. Лавренюк, В. Рубан, Л. Кононович, В. Медвідь, А. Щербатюк, О. Сопронюк, Є. Сверстюк, С. Квіт, Р. Кухарук, Л. Труппе, Л. Герасимчук.

Основною метою діяльності асоціації було творення сучасної української літератури та духовності, проголошуючи вищість «духовного над матеріальним, ідеального над розумовим, ірраціонального над детерміністичним обумовленим, філософічного над ідеологічним» [78, с. 42]. «Нова література» давала простір митцям для індивідуального самовираження на загальних естетичних засадах, без прив'язки до будь-якої групи, школи, угруповування чи напрямку. Головним вектором члени асоціації обрали для себе «духовний поступ українства, з правом інтелектуальної ексклюзивності називати чорне чорним, а біле білим, роблячи це на високому інтелектуальному рівні» [78, с. 42].

Ю. Гудзь мав своє уявлення про стан сучасної літератури та власне місце в ньому: «Я ніколи не відчував себе професійним літератором, професійним поетом. Скоріше, – якоюсь безіменною метафізичною одиницею, наймення якої забудеться досить швидко. Зостається лише осягнути рівень болю, – єдине, що без будь-яких вже імен і приставок виривається за межі так званої літератури...» [205, с. 224]. Але він не вважав цей біль трагічним, адже бачив шляхи його подолання у звільненні української свідомості від постколоніальної залежності на художньому та духовному рівні: «не варто сприймати мою прозу як результат похмурого і безпросвітнього життя. Воно в мене зовсім інше, – дивовижне й несподіване. [...] Та й самі фрагменти,

надіслані Тобі, досить оптимістичні й бадьорі, з передчуттям майбутньої української реконквісти» [205, с. 204]. Для своєї метафізичної ідеї Ю. Гудзь вигадав однойменний видавничий проект під назвою «Українська реконкіста» – це «філософська публіцистика, «ритуальна» проза й поезія». Пояснюючи необхідністю «шукати якісь нові шляхи, бо відчуття задухи в існуючій укр. літ стає все відчутнішим» [205, с. 193].

Спорадичні спроби літературознавців увести творчість Ю. Гудзя до розвитку історії літературних поколінь є тенденційними та неоднозначними. До тих, хто спробував ідентифікувати творчість митця, варто назвати Лесю Демську-Будзуляк, яка зараховує його, разом із Є. Пашковським, Оксаною Забужко, М. Закусилом, О. Ульяненком, С. Процюком, до «кращих представників мистецької філософії саме сімдесятих, які з часом значно модернізували свою творчість, наслідком чого став певний симбіоз літературних тенденцій двох різних літературних поколінь» [84, с. 161].

Також суперечливою є думка тих літературознавців, які, визначаючи місце Ю. Гудзя в сучасній літературі, відносять його до так званої «житомирської прозової школи». Засновник-містифікатор цієї школи В. Даниленко відносить до неї, окрім себе, таких письменників як В. Врублевський, Ю. Гудзь, М. Закусило, Є. Концевич, В. Медвідь, Є. Пашковський, Г. Цимбалюк, А. Шевчук, В. Шевчук, Г. Шкляр, В. Янчук «чия естетика поєднала кращі традиції вітчизняної та світової прози» [30, с. 4]. Дана антологія з передмовою В. Даниленка «Золота жила української прози» залишилася найбільш ґрунтовною спробою осмислення феномену «житомирської прозової школи», хоч і міфотворчою. Упорядник охарактеризував цю школу як «лабораторію сучасної української прози, де ведуться експерименти для протидії чужим культурним агресіям».

Утім, вперше феномен «київсько-житомирської» разом із «галицько-станіславською» школою вирізняла Наталка Білоцерківець за критерієм втілення у творах письменників різних образів героїв: «галицько-станіславська» школа – «рафінований інтелігент, схильний до споглядання»; «київсько-житомирська» – маргінальна особистість, обтяжена паталогічною свідомістю» [15].

В. Даниленко стверджував, що «галицька школа» застосовує лише формалістичні засоби під вже створені літературою зразки, а «житомирська» – послуговується лише власними історично складеними художніми традиціями задля розкриття найглибінніших екзистенційних станів буття. Зазначені критерії видаються дуже узагальнюючими і такими, що не можуть охопити весь спектр художнього мислення всіх представників «шкіл». Адже письменники кожної школи тою чи іншою мірою торкаються цих формалістичних чи естетичних проблем і засобів.

В. Габор також вказував на те, що «такого явища («житомирська прозова школа» – уточнення моє –М. Я.) в українській літературі не існує, це – блискуча містифікація Володимира Даниленка» [36]. І досі питання міфічної «житомирської прозової школи» залишається дискусійним і тенденційним у нашому літературознавстві. Поділяючи думку Ю. Коваліва, який вважає «галицьку» і «житомирську» школи ефемерними утвореннями, які, за його словами, «ще не оформившись, зникають із простору письменства» [134, с. 588]. Творчість Ю. Гудзя варто розглядати в ширшому аспекті, адже оригінальність та нестандартний художній стиль митця увиразнюють його на тлі інших письменників української літератури рубежу ХХ – ХХІ ст.

У контексті збірки «Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа» [30] прикметно, що В. Даниленко в довідці про авторів з приводу Ю. Гудзя підтверджує його належність до трансавангарду. Домінантною стратегією в ліриці він називає «поезію невимовного, що

грунтується на аскезі мовчальництва» [30, с. 534]. Гудзевий центральний персонаж – це «інертний дивак, який сповідує філософію равлика, незрозумілу світові активних людей» [30, с. 534]. Своєрідністю прози письменника літературознавець називає відтворення характерів літературних персонажів, які «виштовхнуті на периферію життя та занурені у споглядання навколишнього світу та у власні рефлексії» [30, с. 534]. Текстуальним методом стосовно сюжетної структури текстів Ю. Гудзя є вдавання до елементів гри з читачем і текстом, «яка має відтінок фаталізму» [30, с. 534]. Задля максимального досягнення присутності в тексті внутрішньої енергії невимовного, за Р. Бартом, поряд з просто недомовленим як естетичної категорії, що є своєрідним каталізатором сприйняття [7].

Ю. Гудзь сам свого часу став «містифікатором-засновником» ще однієї, так званої «Лаврської школи», в яку об'єднав поезію М. Воробйова, І. Семененка, О. Лишеги. Після того в альманасі «Артанія» вийшла його публікація вступного слова, виголошеного під час зустрічі з поетами, яка відбулась 28 жовтня 1993 року у Будинку вчителя. Він обґрунтовував назву тим, що територія Києво-Печерської лаври протягом багатьох років була місцем роботи названих авторів – «всі троє працювали декораторами й пожежниками на місцевому кінофакультеті» [73, с. 29]. Бажання захиститися від жорстокості світу, колективної свідомості у «поетів-щезників», очевидно, було не випадковим. Таким чином вони оприявнювали свою непідпорядкованість правилам та канонам. Вони мали власну трансцендентальну філософію життя: відкритість європейській культурі та повернення до забутих витоків мислення, до справжнього буття.

Схожі художні настанови сповідував і сам Ю. Гудзь. У 1997 році вийшла друком якісно нова як для літературного процесу, так і для його попередньої поезії, збірка «Боротьба з хворим янголом» (Київ: Голос

громадянина, 1997). Саме поетичний процес кінця 1980-х – початку 1990-х років позначився різномаяттям верлібрової форми. Про що пише в кандидатській дисертації «Маргінальні форми в українській поезії ХХ століття» А. Підпалій [174], досліджуючи поезію О. Лишеги, Ю. Гудзя, М. Біденка, Г. Чубая, М. Горбала, М. Радчука та ін.

Новаторські верліброві форми характерні також поезіям зі збірки Ю. Гудзя «Боротьба з хворим янголом». У ній автор застосовує верлібри, поезію в прозі та безпунктуаційну несегментовану вільну поетичну форму – усе це ознаки експериментальної сіленціографічної поезії. Таким чином Ю. Гудзь виробляв у художніх творах свій власний стиль, для якого обов'язковою запорукою було відчуття повної свободи «не тільки лексико-семантичного ряду, самої ритміки, а й, власне, світобачення самого автора, його християнського неприйняття демагогічної правоти будь-яких форм насильницької влади над людиною, певна іронія щодо її зовнішніх проявів» [78, с. 65].

Збірка «Боротьба з хворим янголом» позначилася початком плавного переходу автора від ліричної форми до епічної. Разом з формою автор екстраполює в прозу ще й ідейно-тематичне наповнення. В одному з листів до друга автор так і зізнається, що «збірка сіленціографій – «Боротьба з хворим янголом» – своєрідне продовження (початок) тих речей, що з'явилися в «Не-Ми»...» [205, с. 189]. Тут мається на увазі журнальна версія роману «Не-Ми», яка згодом була розширена автором.

Ю. Гудзь свідомо насичує свої художні тексти численними, вже згадуваними в попередніх творах прихованими та явними цитаціями, алюзіями, ремінісценціями, у результаті чого оповідь втрачає лінеарність розгортання і не підпорядковується класичній структурній схемі. Таким чином, його тексти, фрагментовані й максимально поліфонічні, постають головоломкою для читача. Подібна література

покликана змінити звичний погляд на речі та образи читача, який не бажає проблем, прагне готових рішень і створити свого читача-спільника, співавтора тексту.

Водночас література, у розумінні Ю. Гудзя, не повинна зводитися до формальних прийомів, письмо не завжди тільки вигадка або копіювання, письменник зберігає контакт з тим, що він має намір висловити. Це певна фігура, яку треба прочитати, нерозгадана таємниця або істина, яка застає зненацька. Це не конкретні події життя, навпаки, життя як коментар до чогось іншого, до чого реципієнт не добирається: воно зовсім поруч, варто тільки зробити стрибок, але він не стрибає. У цьому відношенні Ю. Гудзь багато в чому передбачає основоположні ознаки філософії трансавангарду. Приміром, драматично-апокрифічну поему «Мандри Мандрагори» пронизує експериментаторський та ігровий дух, що відкриває простір для уяви й думки читача, коли він стає співучасником творення. Письменник грає зі словами, образами, віртуозно використовує пародію, ремінісценцію, парадокс, інтертекстуальність тощо.

Виходячи з хронології творчої практики Ю. Гудзя і реалізації спільних тем, ідей, мотивів, образів у поетичному, прозовому та науково-критичному доробку письменника, варто звернути увагу на актуальний метод у сучасному літературознавстві – «взаємоекстраполяцію».

Свого часу цей метод був вперше введений у дисертації Оксани Сирадоевої, присвяченій творчості представників експериментальної прози – Євгена Плужника, Івана Дніпровського (Шевченка) та Юліана Шпола (Михайла Ялового), які спочатку починали писати поезію, а згодом перейшли на прозу [191]. Для того, аби системно відрефлектувати інтенції Ю. Гудзя для нашого дослідження цікавим є у зазначеній вище роботі виведена дефініція поняття: «екстраполяція – це

особливий тип зближення лірики та прози (або навпаки), різних мотивів, образів, символів, сенсів, ідей та ін., які сприяють розширенню проблемно-тематичних горизонтів творчості письменника. Шляхів екстраполяції багато. Ними можуть бути і редукований сюжет (у прозі він більш розлогий, а в поезії мінімізований); різна реалізація часу і простору (у ліриці переважає суб'єктивний); поява у прозі ліричного героя, в якому домінують радше емоції, переживання, міркування, ніж дія та ін.» [191, с. 18].

Творчий доробок Ю. Гудзя – це цілісне художнє полотно, яке характеризується перетіканням образів, мотивів, прийомів, тематики і проблематики. Часто прозові твори автора вміщують раніше написані ліричні твори й навпаки, поезія контамінує в собі велику кількість наскрізних мотивів та ідей з прози, що підтверджує взаємоекстраполяційну властивість. Тому задля повного розкриття особливостей індивідуального стилю письменника, розглядати окремо прозові й поетичні тексти не видається можливим і доцільним.

Простежуючи увесь опублікований доробок Ю. Гудзя, не беручи до уваги критичні статті, невидані архівні твори, можна зобразити письменницький шлях схематично наступним чином: перша добірка поезій в альманасі «Вітрила-86» (1986) → поезії в журналі «Варшава» (1988) → поезії в альманасі «Житній ринок» (1989) → вірші в журналі «Авжеж!» (1990) → збірка поезій «Postscriptum до мовчання» (1990) → уривок з ненаписаного роману «Колискова для самовбивці» в часописі «Ї» (1990) → збірка поезій «Маленький концерт для самотнього хронопа» (1991) → вірші в альманасі «Поезія-91» (1991) → вірші в журналі «Авжеж!» (1992) → поезії в журналі «Косень'93» (1993) → оповідання «Скажи нам про любов» (1993) → новели «Ab ovo», «В садах осінніх насолоджень», «Йоля, або Реєстрик евентуальної діалогіки», «Віта Поштова», «Сорочка без тіла – біла» (1994) → збірка верлібрів

«Боротьба з хворим янголом» (1997) → повість «Навпроти снігу» в антології «Житомирської прозової школи» (1997) → журнальні публікації романів «Не-Ми», «Ісихія» (1998, 2000, 2001) → збірка новел та оповідань «Замовляння невидимих крил» (2001) → книга, яка складається з романів «Не-Ми», «Ісихія» та поеми «Барикади на Хресті» (видана посмертно – 2009). Прикметно, що автор починав писати поезію, але для ширшого та влучнішого вираження своїх думок і філософсько-естетичних ідей звертався також і до прози.

У передмові до романів «Не-Ми» та «Ісихія» Ніла Зборовська констатувала, що в цих творах письменник проводить експерименти, руйнуючи межі між критикою, художньою прозою, поетичними вправами, автобіографією, висловлює своє творче кредо. Вони відповідають антироманній формі, якій притаманний жанр есеїстичного тексту-послання [104].

Автоцитації слугують певним методом об'єднання всіх попередніх текстів, що організують один «текст творчості» Ю. Гудзя як цілісність. Ці автоцитати виявляються як: уривки з поетичних, прозових творів, наскрізні імена головних героїв, прототипи, топоніми, автобіографічні посилання тощо. Така стратегія авторської нарації (саморефлексії, самоповтори та автоінтертекстуальність) свідчить про єдність основних аспектів мислинневого простору. Автоінтертекстуальна наскрізна художньо-естетична стратегія Ю. Гудзя виявляється також і в низці основних образів і символів. Приміром, збірка ранніх поезій Ю. Гудзя «Маленький концерт для самотнього хронопа» (1991) починається з першого віршу-верлібру без назви, який вміщує в собі ідею майбутніх романів «Не-Ми» та «Ісихія» (1998-2001). У цих віршах вже починають взаємодіяти на різних рівнях твору такі улюблені образи автора, як зима, сновидіння, тіло/душа, дотики, смерть, самотність, дорога/дім тощо.

Ю. Гудзь як письменник формувався протягом усього життя під впливом окремих українських і зарубіжних естетик, художніх стилів, релігійних практик, що зумовило появу його власної естетичної програми.

Варто звернути увагу, що злет його (опублікованої) художньої думки та розвиток індивідуального почерку припав на період 1997 – 2002 рр. На це вказує збірка верлібрів «Боротьба з хворим янголом», яка вже якісно вирізняється своєю зрілістю та новаторським експериментаторським духом естетики трансавангарду поміж ранніх двох збірок.

1997 – 2001 рр. позначилися вступом у сучасне літературне коло як письменника-прозаїка, про що свідчать повість «Навпроти снігу» в антології «Житомирської прозової школи» (1997), журнальні публікації романів «Не-Ми», «Ісихія» (1998, 2000, 2001). У 2002 році був написаний автором останній твір, – поема «Барикади на Хресті».

Отже, саме у трансавангарді лежить русло творчості Ю. Гудзя, підпорядковуючись його своєрідним законам та естетиці. Він творив, звертаючись у своєму мистецтві до вічності, цілісності світогляду і високої духовності як художнього процесу, так і його плодів. Новаторське художнє слово Ю. Гудзя в українській літературі – це сукупність прийомів, що притаманні загальній парадигмі естетики трансавангарду. Репрезентація цього мистецького явища у творах Ю. Гудзя оприявлюється в окремих застосовуваних ним методах та прийомах: автобіографічності, есеїстичності, еkleктичності, цитування, автоцитування тощо. Відтак, на нашу думку, для осягнення трансавангардних стильових домінант у найзнаковіших творах автора доцільним буде виокремити у творчості Ю. Гудзя актуалізацію кількох типів дискурсів, образів, естетичних художніх практик (мовчання,

реконквісти, ісихазму тощо) та докладно розглянути їх у контексті як поетичної, так і прозової спадщини автора.

Художнє мислення Ю. Гудзя сформувалося в естетичних координатах трансавангардного мислення та національно орієнтованої творчості, його доробок містить тексти, які поєднують у собі засади філософії – східної та європейської, а також мистецтва, культурології, психології, релігії, літератури.

РОЗДІЛ II. СЕМАНТИКО-СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРІВ Ю. ГУДЗЯ

2.1. «Українська реконкіста» в художньому просторі

Новітня українська література в часи перебудови та становлення незалежності країни активно шукала нових ідей, тем, експериментувала в царині жанру, стилю, форми. Однак часто запозичені в мультикультурних суспільствах новаторські експерименти руйнують історичну пам'ять і національну ідентичність української художньої традиції. Проте в сучасній літературі відомі спорадичні спроби окремих письменників, таких як Ю. Гудзь, котрі прагнуть зберегти уявлення національної спільноти про своє минуле у формах знань, міфів, архетипів, традицій шляхом екстраполювання ідей свого та інших народів задля збереження національної ідеї.

Авторська міфологема «українська реконкіста» Ю. Гудзя привносить в українську літературу чи не найактуальнішу ідею для сучасного українського суспільства – ідею національного відродження в агресивному просторі мультикультурного світу. Ліна Костенко свого часу, звертаючись до гострих проблем української культури у світовому контексті, зазначала, що українці – це фактично «раритетна нація, самотня на власній землі у своєму великому соціумі, а ще самотніша в універсумі людства. Фантом Європи, що лише під кінець століття почав набувати для світу реальних рис. Вона чекає своїх філософів, істориків, соціологів, генетиків, письменників, митців» [128, с. 10]. Відтак Ю. Гудзь, повертаючи українцям самих себе, витворив оригінальну концепцію та знайшов своєрідне мистецьке втілення для розв'язання цієї проблеми.

Висококультурні нації з розшарованою ідентичністю (скажімо, такі як Іспанія та Україна), чії літератури в добу постмодернізму так чи

інакше відображають їх перебування на крайньому полюсі європейської цивілізації. Цю схожість відчували українські письменники доби Розстріляного Відродження, у творчості яких можна знайти чимало іспанських мотивів. Крім того, в українській літературі та культурі загалом існував справжній культ Гарсія Лорки, в якому представники національної поетичної традиції відчували «свого поета». З найсвіжіших прикладів прояву постмодерної «іспанськості» в українській літературі – творчість Ю. Гудзя та антироман Ніли Зборовської «Українська реконкіста».

Етимологія слова «реконкіста» ґрунтується на сакральному змісті боротьби за територіальний та власний життєвий простір – географічний і духовний, боротьби, що після сімсотлітнього поневолення означала, по суті, «воскресіння» іспанського народу. У перекладі з іспанської мови «реконкіста» – це «відвоювання»: «Відвоювання народами Піренейського півострова у VIII – XV ст. своїх земель, загарбаних на початку VIII ст. арабами й берберами» [196, с. 719]. Зрозуміло, що українська «реконкіста» кардинально відрізняється від іспанської.

Духовну «реконкісту» було свого часу ґрунтовно досліджено на матеріалі західноукраїнської та еміграційної прози 20–30-х рр. ХХ ст. Наталією Мафтин [149]. Окремі аспекти філософсько-естетичного мислення Ю. Гудзя формувалися в літературознавчих дослідженнях В. Габора, В. Даниленка, В. Врублевського, Ніли Зборовської, Є. Концевича та ін. Однак усі ці розвідки лише фрагментарно висвітлювали своєрідність ідіостилю письменника. Відтак це явище спонукає до концептуального та всебічного аналізу, окреслення й розкриття ознак втілення авторської міфологеми «українська реконкіста» на всіх рівнях художнього тексту. Книга «Барикади на Хресті» Ю. Гудзя вміщує в собі однойменну поему, романи «Не-Ми» та «Ісихія», а

реалізована в них авторська естетична ідея – «українська реконкіста» – є предметом даного дослідження на всіх рівнях змісту та форми.

У 2000 році Ю. Гудзь впровадив для своєї метафізичної ідеї символічний видавничий проєкт під назвою «Українська реконкіста», який погодилося втілити тернопільське видавництво «Джура», де згодом у цій серії вийшли: збірка новел та оповідань «Замовляння невидимих крил», книга «Барикади на Хресті» Ю. Гудзя, роман «Стежки-дороги. Спомини» І. Гнатюка, роман «Звільнення» Наталки Михно, вибрані новели «Професор і бичок Бамбурка» Б. Мельничука й однойменний антироман «Українська реконкіста» Ніли Зборовської, який авторка «пов'язала з творчістю талановитого прозаїка й поета Юрка Гудзя» і який став продовженням літературної концепції «української реконкісти» [103].

Автор ідеї Ю. Гудзь планував, що з творами виданими у межах зазначеної вище видавничої серії «українська література зможе вийти на рівень повноправного діалогу зі світовою культурою і літературою, буде, врешті-решт, почутою в світі і зможе належним чином оприлюднити свої можливості ставати і вирішувати найскладніші, глибинно-суттєві питання сучасного й майбутнього життя» [Додаток 6]. Причому не важливо, до якого стильового напрямку належить той чи інший твір: від найновіших постмодерністських експериментів до народницьких спрямувань. Найважливішою умовою був «сильний вольовий імпульс, скерований на звільнення (відвоювання) і впізнавання нових реальностей, нових сутностей, нових моделей текстуального (метафізичного) освоєння довколишнього і внутрішнього світу окремої людини, її здатності до порозуміння з іншими (часто зовсім не схожими на неї) людьми...» [Додаток 6].

В інтерв'ю Ю. Гудзя газеті «Вільне слово» (20 лютого 2002 року – у день його смерті) останнє авторське пояснення «української

реконкісти»: «це – мистецька онтологічна міфологема» й орієнтир для майбутнього, який передбачає «звільнення нашої свідомості від постколоніальної залежності», тобто – націотворче «звільнення (відвоювання) і впізнавання нових реальностей, нових сутностей, нових моделей текстуального і метафізичного освоєння довколишнього та внутрішнього світу окремої людини, її здатності до порозуміння з іншими...» [57, с. 4].

Гудзева «реконкіста» передбачала також вивільнення українського простору від російського культурного ярма. Така тематика й проблематика притаманна художнім творам українських письменників з часів нової до новітньої літератури. Ю. Гудзь переймався долею України, тому засуджував московський тиск та русифікацію українців. У клопотах впорядкування ритуально-радикального збірника «Українська реконкіста» (філософська публіцистика, ритуальна проза й поезія) письменник у листах П. Сороці осмислював відчуття гострої необхідності «шукати якісь нові шляхи, бо відчуття задухи в існуючій укр. літ стає все відчутнішим» [205, с. 193]. Це мало бути відвоювання українського літературного, культурного, духовного та мовного простору від проросійського впливу.

Зразком «української реконкісти» є книга Ю. Гудзя «Барикади на Хресті», що видана вже після смерті автора. Структурно вона упорядкована в три частини: романи «Не-Ми», «Ісихія» та власне однойменна поема «Барикади на Хресті».

«Не-Ми. Книга видінь і щезень» – це роман у романі, «роман з романом», тіло як текст і текст як тіло, «один нерозірваний текст», «спроба антироману» та ще безліч авторських визначень, переплетених у канві всього тексту. Письменник поставив собі за мету створити текст саме в жанрі антироману, в якому «йдеться про «способи» написання твору [...], що складається з міркувань автора, як він пише чи як його слід

було б писати, щось середнє між есе і романом» [135, с. 47]. У «Літературознавчій енциклопедії» зазначається, що в такому жанрі «відсутні міметичні принципи класичної літератури, сюжетні колізії, зав'язка чи розв'язка, немає героя, його вмотивованих вчинків, порушена часова послідовність подій, відбуваються експерименти з мовою, граматиною, пунктуацією. Засновники даного жанру поділяли філософсько-естетичні засади екзистенціалізму, відтворювали розірвану свідомість цивілізаційної людини, стан її дискомфортних відчуттів і вражень» [133, с. 74].

Важливою рисою постмодерністської творчості є діалогічний характер відносин автора й тексту: автор зображує процес творення. Такий тип «спілкування» автора й тексту можна означити терміном «генотекст» (Юлія Крістева), адже симулюється ситуація безпосереднього написання твору, ніби в присутності читача. Ця ознака яскраво виявляється в романі Ю. Гудзя. На початку тексту з'являється головний герой – сорокалітній Оксентій Вава, який пише роман «Ходіння замерзлими водами», далі зображується Лук'ян Зазимко із заміжною жінкою Йолею (Марією) та їхня драматична історія, потім автором стає сам ліричний герой, але з тим з'являються спогади, кіносценарій, особисті рефлексії, щоденникові записи, листи Ю. Гудзя, який, по суті, і є головним героєм роману, – це все разом утворює «не тільки анамнез, історію хвороби літературного тексту, який поглинає в собі автора... це й спостереження за перебігом зміни типів культур...» [60, с. 87].

Щодо декодування назви твору «Не-Ми», то вона має два семантичних значення: по-перше, це похідне слово від рідного села Ю. Гудзя Немильня, по-друге, це «бути іншими», тобто місце та люди, де й біля яких автор має змогу бути іншим: «вдома – це значить там, де навіть чужі люди звертаються до тебе «сину»...» [60, с. 69]. Автор зображує свою родину, своє село як одні з мільйонів селянських родин і

селищ, в яких у душі селянина відбувається процес визрівання усвідомлення власної національної ідентичності. «Тут тільки умовна назва сімейної саги про українське село – на очах зникаючої метафори – й міфу Великої Культури, яку пожерла брутальна й примітивна імперська цивілізація...» [60, с. 94].

Згодом протагоніст твору (він же Ю. Гудзь), живучи (розриваючись) між столицею, містом і селом (Києвом, Житомиром, Немильнею), починає все глибше усвідомлювати свою національну, «селянську», а особливо «родинну» приналежність. «Найбільше я вдячний містові за місце, де зміг усвідомити повною мірою – я житель села, тобто українець, відкраєнець, окремішність, майже нелегальний стан серед міського люду – поруч з майже щоденними іспитами на виживання...» [60, с. 110]. Рай для героя – це дім: «Лиш вдома починаєш розуміти, що рай – це часопростір, де можеш бути поруч і поряд з найближчими, найріднішими людьми, – живими й померлими...» [60, с. 116].

Слід погодитись з В. Даниленком, який у статті «Романи «Не-ми» та «Ісихія» в літературній спадщині Юрка Гудзя» вирізняє у творчості письменника такі чотири лейтмотиви: «любов як сила, що виправдовує людське існування; мова як субстанція, з якої створено реальний і позареальний світи; антиімперський і антитоталітарний лейтмотиви; село як жертва міста в умовах колоніального та постколоніального часу» [82, с. 50].

Так, «любов» у художньому світі твору Ю. Гудзя змодельована багатоаспектно (за В. Даниленком – любов чоловіка й жінки, матері й дитини, особистості й родини [82]), але в ракурсі «реконкїсти» Любов простежується як визвольний чинник, заради якої автор закликає повстати на Хресті (Хрещатику): «Повстаньте, мешканці штанів! Повстаньте, жителі змертвілих Воскресенок! Повстаньте, поки ще живі!

Хоч раз отут, усі разом, / на цім затоптанім Хресті, / упоперек всієї Курваштрассе, / у цій задовбаній столиці / спорудимо / весняну / барикаду! / – з громів, димів, / миттєвих спалахів принизливого щастя, / коли навиліт куля б'є / крізь дощ простягнуту / долоню... / Не бійтеся загинуть / молодими! / Страшніше – прижиттєво вмерти / У місті, де володар Вій / Вже сотню літ не опускає / вії...» [60, с. 236].

Свого часу Ю. Гудзь на конференції «Шістдесятництво як явище, його суспільно-естетична природа, витоки і наслідки» виступив із доповіддю «Наприпочатку ста літ самотності» [67], де, аналізуючи явище постмодерних «дев'яностників», акцентував на тому, що сучасні письменники прагнуть подолати «свою агресивну спустошеність», використовуючи «специфічну техніку письма, за якої у читальника руйнуються вже оформлені пізнавальні спромоги, втрачається контроль раціональних чинників, набутих безпосереднім досвідом, і починає стихійно діяти сфера підсвідомого» [67, с. 62].

Одним з таких стилістичних засобів організації тексту він називав «рефреймінг» – явище, взяте із сучасної психіатрії. Під час застосування цього прийому відбувається встановлення певного зв'язку між досвідом людини (психічним, культурним, вродженим і набутих) та її мовною діяльністю. «Автор (скриптор) свідомо організовує свій текст як суцільний потік, позбавлений логіки, мотивації, сюжетності, як потік зруйнованого синтаксису, в якому лексеми втрачають свій сенс, свідомо гіпертрофується синонімічний і омонімічний ряди, читач гіпнотизується всілякими переліками, реєстрами, нескінченними складнопідрядними словосполученнями, використанням всіляких арготизмів, ненормативної і архаїчної лексики, з модельованими на цій основі всілякими патологічними екстремумами» [67, с. 63].

Зокрема, яскравою реалізацією «рефреймінгу» є романи «Не-Ми» та «Ісихія», де письменник у формі потоку свідомості експериментує зі

словами, приміром «відчай і чай», «починають-нають-ають», «похоло/-по-коло-/дання» [60, с. 42], «звали-валили-на змієві вали» [60, с. 44]. Так, до мови (слова) у автора «Барикад на Хресті» особлива «ігрова» настанова. На перший погляд здається, що він грається зі словами, літерами, словосполученнями, але це лише «спроба хоча б ненадовго позбутися відчуження між власне літературною мовою і повсякденним живим промовлянням» [60, с. 45].

Скажімо, коли людина досягає стану «ісихії» (стан безмовності як відчуття щастя), промовляючи «в собі» багаторазово молитви до Господа – це є вищою формою внутрішнього мовлення, а відтак і вищим рівнем духовності. Так, у Ю. Гудзя читаємо: «коли написане – фальш, а мовчання – підлість, то поза словами, понад всього мовчання повинен бути ще якийсь вихід?» [60, с. 47].

Ж.-Ф. Ліотар зазначав, що в сучасній літературі зникає довіра до тотальних способів мовлення і людина усвідомлює неможливість існування такої універсальної мови [130, с. 15]. З огляду на вищезазначене, очевидно, що Ю. Гудзь намагався у своїх творах різноманітними прийомами створити, власну, оригінальну мову мислення та втілити її художньо. Адже мова – це спосіб осягнення світу, відтворення його у свідомості людини й передачі духовного досвіду народу наступним поколінням, а тому пізнання і пояснення світу в сучасній літературі неможливе однією мовою. У мовній грі постмодерної літератури відчувається певна втома від пошуку глибинного контекстуального значення кожного слова, що своєю семантичною багатовимірністю обтяжує свідомість. На думку М. Епштейна: «Жодна мономова, жодний метод уже не можуть претендувати на повне оволодіння реальністю, на витіснення інших методів, що їм передували. Усі мови й усі коди [...], усі філософські школи й художні напрямки

стають знаками культурної метамови, своєрідними клавішами, на яких розігруються нові поліфонічні твори людського духу» [224, с. 385].

Відтак у романі «Не-Ми» Ю. Гудзя постає прагнення до очищення смислу, укрупнення праелементів художньої мови аж до стремління невербальної текстуальної комунікації: «не хочеться переносити на папір задалегідь підібрані слова [...] є в тому від почуття зради» [60, с. 24], «[...]нанести перший удар відкритій рані білої сторінки» [60, с. 46].

Особливості індивідуального стилю Ю. Гудзя значною мірою позначаються специфічними рисами його світогляду. На те, що «...стиль для письменника, так само як і для художника, не є проблемою техніки, а проблемою бачення [...]», вказував ще М. Пруст [23, с. 32]. Індивідуальний стиль автора означають як «такий спосіб організації словесного матеріалу, який, відображаючи художнє бачення автора, створює інший, новий, тільки йому властивий образ світу» [24, с. 32].

Художні твори Ю. Гудзя важко однозначно зараховувати до постколоніального напрямку, постмодерної чи трансавангардної практики. Хоч обидва явища належать до культурної сфери, проте постколоніалізм є, скоріш, явищем ідеологічним, і зумовленим актуальними завданнями відновлення національної української ідентичності. За умов постмодерністського ставлення до культури будь-яка національна ідентичність чи національна культура починає сприйматися як один із можливих текстів серед багатьох інших.

Епоху постмодернізму, справді, можна розглядати як широке, інтегруюче явище, готове увібрати в себе будь-який дискурс, – постколоніальний, регіональний, гендерний, тоді як вищою метою постколоніального відображення є необхідність стерти з національно-культурної пам'яті сліди колоніальної залежності й повернутися до автентичної національної сутності. Ю. Гудзь намагався «...продовжувати свою самотню реконкісту, хай навіть на тлі загальної апатії це може

видатися комусь божевіллям... Та вберегти в собі бодай частку живої душі можна лиш так – через відвоювання, утвердження втраченого простору, через опритомнення і впізнавання своєї приналежності до спільного тіла роду, своєї сьогосвітньої спромоги почути крізь пошуми хворої крові, крізь всі безпам'ятні десятиліття поклик гордих і непідлеглих будь-якому зневоленню предків» [71, с. 178].

«Українська реконкіста» для Ю. Гудзя оприявнювалася в таких лейтмотивах, як звільнення від постколоніального існування, збереження родинних першооснов, своєї ідентичності шляхом всенародного повстання на Хресті в ім'я Любові та відродження села «як осердя національної душі» [60, с. 94]. Загалом тема українського «визволення» осмислювалася письменником як новий шлях національного відродження в культурі, літературі й глибинному самоусвідомленні. Читач, «проникаючи» у твір, розкодує багаторівневу та багатозначну авторську концепцію; наближається до освоєння текстуального, навколишнього й внутрішнього світу людини. Варто підкреслити, що неодноразово письменники й літературознавці зверталися до теми українського відродження (реконкісти). З огляду на політичний, культурний, духовний стан людини та української літератури в цілому, ця тема залишається актуальною і донині.

2.2. Авторська інтерпретація ісихазму в прозі та поезії

Серед безлічі оригінальних ідей християнського учення Ю. Гудзь обрав для художнього втілення та переосмислення духовну практику афонських монахів – ісихазм. В основі цієї філософії лежить уявлення про те, що можна споглядати й відчувати непізнане (Бога) за допомогою Божественних енергій. Зрозуміло, не йдеться про буквальне, фізичне споглядання, а про духовне – «внутрішнє». Ісихазм – це «розумне» діяння (тобто в розумі), яке полягає в постійнім читанні про себе спокутуючої

Ісусової молитви: «Господи Ісусе Христе, Сине Божий, помилуй мя грішного». Із особистих записів письменника, відомо, що він цікавився релігійними теоріями, пов'язаними з духовною наповненістю і можливістю долучення людини до «божественного» у зосередженій в розумі молитві.

Теоретично оформлюючи вчення ісихазму Г. Палама вказував на «конечну незбагненність Бога для людського розуму і неможливість виразити його в слові» [173, с. 218]. Ісихастична «безмовність» асоціюється із усвідомленням особливої сили слова і необхідності точного вираження в слові суті явища та із ученням про творчу здатність слова. Прикметно, що сам Г. Палама порівнював світ із літературним твором [173, с. 219].

Духовними інтенціями містичного досвіду особистості в прозі письменника стала ідея християнського аскетичного вчення – ісихазм (з грецької «ісихія» – мир, мовчання, спокій). Звідси й основоположне для східнохристиянської містики розумне діяння, неперерване внутрішнє вимовляння молитви, яка приводить розум у стан повної безмовності. Містико-аскетична традиція ісихазму (буквально означає «безмовність»), яка виникла серед афонських монахів у 14 ст. – це, по суті, і є вимовлення такого внутрішнього молитвенного Слова, яке є буттям і яке виключає дію мови. Слово, через яке «все почало бути», очевидно, саме є буттям. Воно не сповіщає про щось, що знаходиться поза словом, є не інформативним, а нормативним [224, с. 181–182]. Мовчанню і тиші відводиться особлива роль. Істинна радість починається тоді, коли людина чує Бога. Проте це можливо лише в стані внутрішньої тиші, коли слова зникають.

«Ісихія» в перекладі з грецької означає «тиша, спокій, самота». Ю. Гудзь, пояснюючи в інтерв'ю, про яку саме тишу йдеться в романі, зазначав, що це «тиша нашої любові» й «тиша живої душі» [72, с. 3].

Відтак можна стверджувати, що письменник подав художню версію вчення ісихазму, творчо переосмисленого та втіленого в небуденних образах-персонажах.

О. Потебня переконливо довів, що «метою художнього твору є видозміна внутрішнього світу людини, і оскільки ця мета стосовно до самого творця досягається одночасно зі створенням, то можна сказати, що художній твір в один і той же час є стільки ж мета, скільки й засіб, або що в ньому категорії мети й засобу, збігаючись у всіх своїх ознаках, не можуть бути розрізнені» [182, с. 106]. Творча практика Ю. Гудзя-письменника – особливий різновид художніх пошуків істини про людину, а індивідуальний стиль прозаїка є, як слушно зауважила Ніла Зборовська, «індивідуальним кодом до їх тлумачення» [60, с. 8].

У текстах Ю. Гудзя герої розкриваються не тільки в діях, а насамперед у філософських міркуваннях. Зокрема, ліричний герой роману «Ісихія» вірить, що: «... діалог людини й Бога – то завше таїна любові; люблячий потребує Його любові, як і Він потребує людського найглибшого почуття. Я вперше зрозумів: треба повністю відмовитися від раціональної (й безбожної за своєю суттю) ідеї, що правителем цього світу є Бог. Так, він об'являється в нашому світі, але ж ніяк не править ним. У світі необхідності, розбрату й поневолення панує не Бог, а князь цього світу. [...] І Божий Суд – то завжди суд любові, що залишає людині можливість свободи й благодаті. [...] Та поміж усіх слів невимовним залишається ціле життя» [60, с. 215–216].

Поезія – це те невимовне, про що поет говорить словами. Саме тому доцільним, на нашу думку, є дослідження поняття поетики мовчання в творчості Ю. Гудзя. Смісловий простір метафор та інших художніх засобів, які передають невисловлене ліричним героєм, його мовчазний стан, невимовні почуття тощо, у поезії ХХ ст. втілюється за допомогою новаторських художніх засобів. Крім того, на межі ХХ – ХХІ

століть у літературі та інших видах мистецтва зростає інтерес до різних способів втілення «невимовного», адже поряд зі словом існує низка невербальних шляхів передачі інформації. Це й зумовлює актуальність вивчення феномену мовчання в художній структурі тексту.

Окремі аспекти феномену «мовчання» та його художнього втілення на рівні як змісту, так і форми досліджувалися в працях Тетяни Бовсунівської, К. Богданова, Д. Наливайка, Неллі Небоги, М. Мамардашвілі, В. Моренця, К. Москальця, Т. Пастуха, Ольги Різниченко, О. Сидора-Гібелінди, О. Сливинського, М. Епштейна та ін. Особливість даного феномену зумовлена шляхами моделювання цього особливого художнього простору та специфікою авторського світосприйняття. У літературі для позначення мовчання використовується ціла низка стилістичних прийомів та тропів, зокрема епітет, метафора, метонімія, порівняння, тавтологія, синекдоха, персоніфікація, повтор, еліптичні та номінативні конструкції, замовчування тощо.

Історія інтелектуальних та художньо-стильових ідей знає чимало випадків повторення в різних модусах і різних форматах однієї й тієї самої філософської константи, що значною мірою зумовлюється тією духовною традицією, до якої належить письменник.

Приєм замовчування так чи інакше наявний у всіх мистецтвах. У музиці це музична пауза, у кінематографі й театрі – «мовчазна» мізансцена. «Тенденція до мовчання» стала головною особливістю постмодерного часу. Відтак постмодерністська «відкритість» твору стає абсолютною, проголошена Р. Бартом «смерть автора», а в цьому разі «мовчання» автора (присутня у творчості Ю. Гудзя. – М. Я.), дозволяє реципієнту вповні долучитися до процесу художнього творення. Ключовими складниками поетики «відкритого твору» (У. Еко) та естетики постмодернізму є «інтертекстуальність» і «текст-палімпсест»

(текст, написаний поверх інших текстів, які виявляються крізь його семантику).

Брак слова спричиняє інтерес до мовчання, тому, без сумніву, мовчання – це апофатичне явище. Воно може існувати в різних іпостасях, наприклад, у вигляді «ситуації безмовлення» (М. Мамардашвілі), коли «виникають якісь стани, що потребують вирішення в мові і не можуть його знайти» [142, с. 227].

Якісно новим художньо-естетичним явищем для української літератури став творчий доробок Ю. Гудзя. За його спостереженнями, «завжди слова відстають від досвіду невимовного» [70, с. 8]. Слова – це лише натяки на невисловлене. «Мовчання» автора стало однією з своєрідностей авторської поетики.

Ю. Гудзь дав своїм поетичним текстам оригінальні визначення, у трансавангардному ключі: «тексти-тихотворіння», або ж «сіленціографія». Формалістичним новаторським експериментом у них було графічне відтворення текстів на друкарській машинці, де оригіналом ставав лише другий екземпляр машинопису, причому обов'язково без «копірки». Таким чином, отримувалися лише білі знаки, що поставали внаслідок відтиснення крізь першу сторінку з чорними знаками [77, с. 10].

Можна припустити, що ідею сіленціографії було взято із рельєфно-крапкового шрифту Л. Брайля для незрячих людей. У Ю. Гудзя читаємо:

«лиш пальці зберігають Брайля текст
але без дотику хиріє пам'ять» [77, с. 53].

Саме такі поетичні вправи Ю. Гудзя ще в 1994 році було відзначено премією Міжнародного поетичного конкурсу в м. Тріуджо (Італія). Хома Брус (псевдонім Ю. Гудзя) у передмові до збірки «Боротьба

з хворим янголом» зазначає, що «поряд зі словом не меншу роль відіграють паузи між словами, зони мовчання в самому слові, його ритмопорухи, організовані в певний хронотоп (часопростір), в якому засобом вислову стають знаки мовчання, мовні маргіналії; крапки, коми, апострофи, титли, дво- і трикрапки ets...» [77, с. 10].

Як стверджує дослідник К. Богданов, «зміст тексту ставиться в залежність від сенсу мовчання, що входить у цей текст. Чим багатозначнішим визнається цей сенс, тим більша роль може відводитися «виправданому» цією багатозначністю мовчання» [19, с. 78]. Так, у вірші «...зима» [77, с. 19] крапками візуалізуються образ снігу та слів на відстані як білих, так і чорних крапок.

.....

.....

з и м а — с и м ф о р а д л я х р и с т о ф о р а
 м и м о в і л ь н о ї с м е р т і н а п и с а н и х с л і в
 с т о р о ж е м к о л у м б а р і ю
 н е д о с л у х а н і с в і д ч е н н я

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

... с н і г — ц е б а г а т о к р а п о к
 п о м і ж с л і в п е р е т в о р е н и х в п о п і л

.....
.....
зима – метафора існування амебного
приручення слів невимовного
тут живих ненадовго

.....
.....
Симфора Ю. Гудзя – це троп, який є вищою формою близькою до метафори. Якщо у звичайній метафорі наявний збіг образного уявлення про предмет, то у симфорі замість ознак схожості дається подібність, тобто повне уособлення, ототожнення без порівняння (у порівнянні це співпадіння часткове). Саме процес називання апелює до відомих семантичних правил словесної комбінації, які є наслідком «відгадування безкінечних комбінацій природи» (А. Лезін) [134, с. 395]. Цікаві приклади симфори трапляються і в Ю. Гудзя, де реципієнт, читаючи вірш, з головою занурюється в образ.

Д и в и с ь : йде сніг

.....
.....
[77, с. 19].

Л. Вітгенштайн виголосив у «Логіко-філософському трактаті» [33] сакраментальні слова про те, що кожен елементарний факт життя виражається елементарним реченням, а кожне складне речення – це не що інше як сума елементарних. Це механічне світовідчуття виключає народження в кожному органічному з'єднанні нової якості, яке по-новому виявляє безкінечну складність дійсності. Цілісну картину органічно пов'язаних явищ світу, яка складала природу класичного мистецтва, сучасні

авангардисти намагаються підмінити довільним способом поєднання різних «елементарних речень», оригінальними композиціями, механічною грою в роз'єднані слова та роз'єднані частини речень.

Ось, приміром, як реалізує Ю. Гудзь свій «монтаж зі снігом». Очевидно, тут втілена згадана вітгенштайнівська теза: сумою елементарних висловлювань і за допомогою розділових знаків, чистої сторінки автор намагається досягти вичерпної характеристики поняття снігу.

До того ж ознайомленість Ю. Гудзя з «Логіко-філософським трактатом» і близькість до його ідей засвідчують згадки про нього в романі «Не-Ми». Він уподібнює трактат до Євангелії і цитує його, щоб «не знетямитися», не випасти з ритму життя: «Трактат...» допомагає комусь (мені?) відновити в собі здатність німої мови...» [60, с. 97–98].

Хаотичність і випадковість – також одна з основних форм реалізації принципів «естетики мовчання» постмодерної доби. Відмовляючись від порядку, порядку нав'язливого або відкритого, цей вид літератури відмовляється від мети (І. Гасан). Таким чином відбувається досягнення стану первісної невинності, оскільки помилка та виправлення, як недоречні, виганяються назавжди [41]. Саме зруйнований, непорядкований часопростір є однією з основних принципів будування прозового тексту «Не-ми», де автор закликає читача не шукати будь-якої логіки та класичних канонів стрункої організації твору: «Не шукай, бо не знайдеш в цих записах якогось поміркованого викладу тих невимовних речей» [60, с. 71].

Письменник не мав ілюзій, щодо того, що поезія (література) здатна сповна втілити його філософію мовчання, адже в такому разі це було б «ознакою репресивного мислення – стосовно інших (позалітературних) буттєвих проявів» [Додаток 21]. Його завдання було лише наблизитися до невимовності на всіх рівнях тексту, від візуальної форми до змісту. Сіленціографічна поетична збірка «Боротьба з хворим янголом» графічно побудована наступним чином: вірші надруковані праворуч, а ліворуч –

чисті, окрім парної нумерації внизу, назви розділів та імені автора згори. На чистих сторінках за задумом автора читач мав принагідно записувати свої рефлексії. На думку митця, «найважливіше і найсуттєвіше в житті залишається невимовним. Та все ж, в креативному просторі мови і пам'яті ще залишається чиста й гарно освітлена місцина: можливість наприпочатку білої сторінки вивести перших три слова: неділя, Немильня, зима...» [Додаток 21].

Не лише поетичне, а й прозове слово було площиною експериментальних пошуків Ю. Гудзя, що свідчить про екстраполяцію поезії в прозу й навпаки. Приміром, у збірці «Маленький концерт для самотнього хронопа» в першому ж верлібрі звучать головні ідеї романів «Не-Ми. Книга видінь і щезнень» («...жах / перевтілень для мовчазної розмови поза / межами тіла поза межами щастя межами / щастя» [69, с. 3]) та «Ісихія. Книга щастя» («коли був з вами на відстані німого дотику» [69, с. 3]), що може істотно допомогти читачеві зрозуміти метафізичні прозріння автора.

Жанрові різновиди прози письменника дозволяють побачити систему, в якій зображується людина, її психіка й поведінка в певних ситуаціях та у світі в цілому. Важливим для дослідження є проблема співіснування художніх прийомів, утілених у прозі Ю. Гудзя. Оригінальність трактування екзистенційної проблематики у творчій практиці письменника особливо чітко простежується в повісті «Змовники», яка, між іншим, також є однією з частин, з яких складається фрагментарний текст роману «Ісихія».

Література ХХ – ХХІ ст. в основному присвячена проблемам духовного становлення особистості й відображає людину в ситуації духовного розлому. Ці питання найкраще висвітлені філософами-екзистенціалістами – К. Ясперсом, Г. Марселем, М. Бердяєвим, М. Гайдеггером, Ж. П. Сартром, А. Камю та ін. Письменники-

екзистенціалісти серед найістотніших причин трагічної невлаштованості людського життя на перше місце висували категорії абсурду буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті. «Для них трагічне начало – ірраціональне, всеохопне ставлення людини до життя, універсальний спосіб буття людини в суспільстві, бо світ – абсурдний – ніщо, а існування, екзистенція людини – це «буття для смерті» як єдиної мети й підсумку існування» [135, с. 219–220].

Ситуація перебування на межі між життям і смертю, між вічністю і минулим, між реальним буттям і абсурдним вимагає від особистості надзвичайних душевних зусиль та глибокого духовного життя. «Межовий стан» як важливий екзистенціал людського буття інтегрує всі інші, бо фіксує проблематичність, невмотивованість, але водночас і рухливість, динамізм та діалогізм людського існування.

З точки зору екзистенціалістів свобода втілюється, по-перше, через розширення і навіть універсалізацію особистої відповідальності й, по-друге, через інтерпретацію своєї діяльності в контексті загального взаємозв'язку та долі людської духовності. Такі філософські принципи екзистенціалізму чітко відтіняють важливу ідею вдосконалення особистості, що сприяє розвитку вільного й гідного суспільного життя.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. в українській літературі тональність екзистенційної проблематики видозмінюються, скажімо, у творчості Ю. Гудзя з'являються ідеї релігійного екзистенціалізму, який також розглядає питання існування людини в моменти психологічного вибору. Герої новели «Змовники» висловлюють свої думки у формі монологів, в яких вони розмірковують про стосунки між Богом і людиною, про несправедливе ставлення до близьких їм людей, про проблеми усвідомлення власної смертності.

Протагоніст, пройшовши армійську службу і зазнавши там усієї жорстокості й насильства влади над людиною, вирішує знайти відповіді на

свої питання в духовній семінарії, де вже його потім звинувачують у вільнодумстві й звідки ледь не виганяють. І, як не парадоксально, саме тоді він усвідомлює: «У справжньому духовному спілкуванні не буває стосунків на рівні хазяїна-правителя і його рабів... Бо що є основою моєї духовної автономії, як не моя відкритість любові Божій?» [69, с. 133].

Адже сприйняття Бога робить людину істотою незалежною, бо ставлення до Бога визначається не як залежність, а як істинна свобода. Перед Богом, у зверненні до нього, – підкреслює прихильник релігійного екзистенціалізму М. Бердяєв, – людина піднімається і перемагає цей світ. Стосунки між Богом і людиною – таємниця любові, потреби люблячого в любленому. До чого й приходить герой новели: «...діалог людини і Бога – то завжди таїна любові; люблячий потребує Його любові, яко і Він потребує найглибшого людського почуття» [65, с. 134]. Герой вважає, що треба відмовитися «від раціональної (й безбожної за своєю суттю) ідеї, що правителем цього світу є Бог» [65, с. 134]. Це взаємний процес, який дає найвищий сенс існування людини. Таким чином, М. Бердяєв відстоює не тільки божественність людини, але й «людяність» Бога. Бог народжується в людині – і людина піднімається та збагачується, але й людина народжується у Богові – і цим збагачується Божественне життя. Саме тому образ Христа тут є символом, народженням Бога в людині та народженням людини у Богові.

Прихильник релігійного екзистенціалізму К. Ясперс вважає, що людське існування розкривається в «межових ситуаціях» – у станах страждання, боротьби, жорстокості й ворожості світу, в яких живе людина. Смерть близьких людей героїні Йолі з новели «Змовники» й стала для неї кризою, що призвела до переосмислення сутності її буття: «Згадаю, як помирала баба Якилина, й самій жити не хочеться» [65, с. 129].

Під впливом міркувань безіменного головного персонажа твору Йоля втрачає свої сумніви щодо Бога й починає розуміти істину. Фінал

новели дуже символічний: герої перетворюються на метеликів: «Чути шурхіт і шелест: зі згортків, долаючи опір казенного сукна, випрочуються тіла і крила двох метеликів, – великих, неймовірно красивих. Скриплять прочинені двері в палату, але нікого за ними нема. Торкнувшись на мить крильми одне одного, метелики вилітають у лікарняний коридор і щезають, ховаються в теплій темряві...» [65, с. 135].

М. Бердяєв та інші прихильники релігійного екзистенціалізму наголошували, що Бог є Дух і зустріч з ним можлива лише в духовному досвіді, у свободі, в екзистенціальному спілкуванні, але аж ніяк не у світі об'єктивації, де мають місце відчуженість об'єкта від суб'єкта, поглинання неповторного індивідуального універсальним безособовим і усередненим, детермінація ззовні, закриття свободи й знищення будь-якої оригінальності в думках. Єдиний спосіб розірвати світ об'єктивації – це звільнитися від рабства, прорватися у вічність, здійснити перемогу над буттям.

Саме у творчому процесі, яким є екстаз, трансцендування (вихід за межі суцього, власного Я, заглиблення у сферу духовного), за М. Бердяєвим, і відбувається звільнення людини від тяжкості світу об'єктивації, оскільки, власне, у творчому акті розривається замкнутість людського існування. Такий процес трансцендування можна спостерегти й на прикладі головних героїв, які, будучи гусінню і шукаючи істину, знаходять її та перетворюються на «великих, неймовірно красивих» метеликів, які «намагаються (чи відмовляються) заново жити...» [65, с. 135]. Відчувши один одного – споріднену душу, герої твору під час розмови знаходять спільні точки дотику та стають «змовниками».

Людська особистість – це свобода й незалежність по відношенню до природи, суспільства, держави, оскільки вона не детермінована нічим, навіть Богом. «Якщо Його нема, то людина перетворюється на істоту, цілком залежну від суспільства й держави, від природи й світу, – коли немає Його... І мої відносини з Ним визначаються не рабською залежністю, а

моєю і Його свободою» [65, с. 133–134] – до такого ж висновку приходять і головний герой твору Ю. Гудзя.

Ідеї релігійного екзистенціалізму свідчать про те, що людська особистість не є частиною світу, вона співвідносна зі світом й Богом і, детермінує себе стосовно Бога. У цьому внутрішньому ставленні до Бога, зустрічі й спілкуванні з ним особистість черпає сили для вільного ставлення до світу. Саме Бог є гарантом свободи проти поневолення людини владою природи та суспільства. А це означає, що людська особистість – це абсолютний екзистенційний центр, оскільки тільки вона має чуттєвість до страждань та радощів. Ніщо інше в об'єктивному світі цим не володіє. Тобто й для релігійного екзистенціалізму особистість – теж щось унікальне, неповторне, абсолютно незалежне.

Таким чином, для філософії екзистенціалізму немає абстрактної людської природи, сутності людини, незалежної або тої, яка передує існуванню. Саме життєвий досвід кожної людини, її конкретне існування є первинним для цієї філософії. Теорія екзистенціалізму не робить з людини об'єкт, вона завжди виходить з особистості людини як суб'єкта дії. Тим самим філософія екзистенціалізму підкреслює гідність і значимість кожної людської особистості, абсолютної цінності особистості, її справжньої величі й невід'ємних прав на духовну свободу та гідні умови життя.

Очевидно, проза кін. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. зазвичай має нелінійний сюжет, звичне читацьке сприйняття руйнується, головний герой відсутній, і вже частіше в його ролі виступає сам автор. Репрезентантом такої прози є також Ю. Гудзь, у чийх творах стирається межа між героєм і автором, реальністю і вимислом. Часто автор послуговується своїм життєвим досвідом, відтворює події та близьких йому людей.

У новелі «Змовники» він згадує своїх рідних бабусю Якилину та діда Рибака, навіть не змінюючи їхніх справжніх імен. Тут на перший план виходить не подія, а її психологічне підґрунтя, відтворення того, як зовнішні

чинники позначаються на почуттях персонажів, на плинності й зміні їхніх настроїв, переживань. Оповідь новели ведеться від імені чоловіка та дівчини Йолі (гомодієгетичні наратори), а на завершення третім персонажем стає сам автор (гетеродієгетичний), чий голос відчуваємо начебто за лаштунками твору: «За віконними шибками темно, але в палаті поволі світлішає: щось сіється з невидимого джерела» [65, с. 135] і кожен герой сповнюється благодаттю Божою, коли Дух Святий торкається серця. «Торкнувшись на мить крильми одне одного, метелики вилітають...» [65, с. 135]. Адже коли з'являється благодать, тоді серце наповнюється любов'ю.

Зокрема, характеризуючи новелу «Змовники» Ю. Гудзь зазначав, що в ній актуалізується «своєрідна діалектика німоти, й щонічні щосторінкові, щоденникові спроби її здолаття несподівано переростають, перевтілюються в збування потаємних сенсів, збережених (себто, позбавлених берегів і оберегів?) у Слові...» [Додаток 10]. Лексико-семантичний простір новели комплікує авторську стратегію, де слова виходять за межі однозначності, яку читач повинен розгадати.

Психологічно-настрове письмо новели – коли вчинок героя виникає і формується після або в процесі роздумів над своїми діями й дійсністю. Це монологічний тип письма, а не динамічно сюжетний, характери героїв подано Ю. Гудзем у процесі становлення.

Отже, текст, в якому відчутне переважання сповідальності як специфічної модальності, має більше можливостей ідентифікації у світлі мовчання, оскільки занурює читача у сферу традицій релігійної практики. Містична аксіологія мовчання у творчості Ю. Гудзя є тлом його поетичної та прозової образності. Мовчання часто тотожне тиші, інтенціонально звернене на Щось, тому структурно воно набагато глибше за мову. Слід зазначити, що більшість текстів письменника належать до літератури сповідального типу. Сповідальність робить їх унікальними в сенсі

вираження індивідуальності філософа-письменника. Це містично-символічна сповідальність, що вплетена в канву самого тексту.

2.3. Художньо-естетичні концепти східного мислення у творчості письменника

Як відомо, географічне та культурне розташування України надзвичайно сприятливе. Віковічне перехрещення на її території східних і західних культурних потоків живило та розвивало власне національну культуру. Перебуваючи на своєрідному перетині Сходу й Заходу, Україна стала осередком цікавих і далекосяжних взаємовпливів: релігійних, мовних, мистецьких, філософських. Усе це не лише закарбовувалося у світогляді, світовідчутті, психології, звичаях і традиціях українського народу, але й об'єктивувалося, вкоренилося в літературно-мистецьких образах. Літературознавцями, культурологами слушно зазначено, що твори українського письменства зазвичай мають синкретичний характер: в одному цілому поряд виступають, а ще частіше взаємодіють і виявляють себе у змішаному, згущеному, інколи парадоксальному вигляді пласти (елементи) різних культур – східної і західної.

Японському мисленню не притаманні, на відміну від європейського, чіткі метафізичні поняття. Категорії японської філософії ніколи не орієнтувались на сприйняття розумом, зазвичай вони описували феномени, які розкриваються лише в інтуїтивному осягненні. Поняття «істинність» («макото») є водночас найбільш шанованою і в той же час ледь не єдиною етичною категорією, яку можна віднести до чисто японських або тих, які сформувалися в Японії.

Макото – правда, щирість, істина, те, що вище всього, закладене в природу речей, справжня сутність речей, що дозволяє кожному бути самим собою. Завдання художника – віднайти цю істину. Японські філософи стверджують, що макото відображає закон не тільки мистецтва, але й життя:

природа речей співвідноситься з феноменальним світом як «незмінне» й «мінливе». Має рацію Тетяна Григор'єва, коли стверджує, що «макото позначає дійсність буття, «межу щирості» у людині, досягнення якого дозволяє уникнути неправильної об'єктивації навколишнього світу. Відступити від макото – означає порушити Дао, зайти в суперечність зі світовим ритмом» [47, с. 217].

Художня творчість Ю. Гудзя пронизана орієнтальними мотивами, образами, настроями та ідеями. Східне філософське осмислення (макото) цього автора – ознаки енергетично потужного слова, в якому внутрішня енергія значення впливає на зовнішню стрункість форми та звучання і сприяє створенню унікального метафоричного глибокого образу.

Ознайомленість Ю. Гудзя із філософією макото очевидна та виразно помітна. У своїй критичній статті про творчість Надії Миколайчук та Людмили Бигич, виокремлюючи цей феномен, він описує власний естетичний принцип творення слова: «В системі японського класичного мистецтва є один естетичний термін: «макото». Він означає самовиявлення на рівні максимально можливої щирості, коли душа і тіло дістають змогу хоча б частково засвідчити в зримих образах про мить пережитої єдності. [...] Переступивши за межу співпоглядання (коли не тільки ми, але й картина нас споглядає), глядач отримує звістку про можливість подолання своєї власної розділеності, розірваності (постійно пам'ятаючи про біль того роздвоєного існування)» [211, с. 13].

«Моменти істини» Ю. Гудзя свідчать про непереборне бажання автора витворити правдиву історію про рідних людей, які не залишили належні свідчення про себе та свій час. Таким чином герой роману «Не-Ми» відчуває єдність із цими людьми, але не забуває все ж про те, що їх уже немає поруч (стан межисвіття): «...Можливо, то я вперше так зримо відчув себе як вмістилище (сховище) для невидимих пращурів» [...] «(померлих, але не щезлих назавше)» [60, с. 78]. Характерною ознакою романної оповіді

у творах «Не-Ми» та «Ісихія» є уміння автора скомпонувати події на такому рівні, щоб читач переконався, що таке цілком могло бути, тобто повністю відповідає критерію макото (істинності).

Відомо, що ще за давніх історико-міфологічних літописів «Кодзікі» (712 р.) і «Ніхон» (720 р.) японська література тяжіла до правдивості й дотримувалася принципу макото, цінність якого «поєднувалася в японській словесності з особливою спрямованістю на виявлення прекрасного, що втілювалося в різні періоди в різноманітні форми і виявилось у спектрі естетичних категорій» [192, с. 211]. Так, здавалося б, не тотожні між собою поняття «істина», «відвертість», «прямодушність», «щирість», «правдивість» та «вірність» по-японськи означається одним і тим же словом – макото. Ця багатогранність японської істини, не дивлячись на свою єдність, постає в різноманітних образах роману «Не-ми»: «В цьому часі, в цій історії ідей замість питання «що?» (що є істина?) постає питання «хто?» (хто говорить до мене? Хто поруч нас, поза нами знає, хто є Віта, хто є ця мова, цей часопростір болю, в якому і за допомогою якого можемо бути іншими, можемо жити в Неми... Я дуже вдячний Тобі за цю можливість...)» [60, с. 59].

У своєму дослідженні японського розуміння істини В. Матвеєнко, аналізуючи звукоформу слова макото, вирізнив форми ієрогліфічних написань, які співвідносяться з чотирма різними відношеннями співпричетності до світу: (макото, син) – істина, яка розкривається достовірністю; (макото, дзицу) – істина, яка розкривається правдивістю; (макото, син) – істина, яка розкривається вірністю; (макото, сей) – істина, яка розкривається щирістю [147, с. 145]. У такий спосіб дослідник доводить, що поняття істини – макото мало в чому подібне до нашого слова – істини, або до англійського truth [147, с. 145–150]. Перш за все, варто зазначити, що істинна суть речей знаходиться і в їхній емпіричній даності.

У культурній традиції істина-макото – це те, що ми бачимо й відчуваємо. Це певна даність, образ буття, який не варто порушувати. Тобто макото – це справжня природа речей; «видиме й чутне» – це форма їх прояву; вони співвідносяться як «незмінне» та «мінливе», але між ними немає дистанції. Ю. Гудзь у романі «Не-Ми» згадує термін «макото», експліцитно пояснюючи свій художній принцип: «раз побачене і пережите (на рівні «макото») вже не обернеться в хаос – навіть, якщо ніхто ніколи не зможе розкодувати те мовчання...» [60, с. 29].

На думку І. Бондаренка, принцип макото повністю відповідав морально-філософській концепції синтоїзму [21, с. 153]. В синто, як і в інших общинних релігіях, «моральний кодекс» не розвинений, де немає чітких заповідей, заборон та настанов, він замінюється загальними побажаннями людині: щоб вона жила «по совісті», тобто була відкритою, чесною, щирою, справедливою. Все це входить у поняття «макото», яке в такій якості може вважатися моральною квінтесенцією синто» [158, с. 180].

Дослідник синтоїзму А. Накорчевський стверджував, що «категорія правдивості/правильності справді в синто є єдиним еквівалентом понять чистоти, світлості та прямоти, який можна було би віднести без особливих застережень до категорії морально-етичних уявлень, які необтяжені «матеріальними» асоціаціями» [158, с. 179]. Як впливає із синтоїстської віри, слова й події мають душу; слово так само реально існує, як і подія. В Японії існувала віра в душу слів. Японський народ вірив, що в словах живе дух, який здатний виробляти усілякі дивовижні, таємничі речі. Слова вимовлялися як заклинання. Навіть існував спеціальний обряд під час свят: чоловіки та жінки, водячи молодіжні хороводи, повторювали хором славослів'я божеству. Як відомо, саме таємнича енергія та сила слова (молитви, замовляння) – найпотужніше з духовних засобів. Вона виходить зі свідомості до найвищого «Я» і наділена силою лише в тому випадку, якщо почуття повністю очищені та енергетично зорієнтовані на свідомість. За

допомогою молитви письменник прояснює як істину, те, що підтверджує реальність добра, якого прагне.

У текстах романів «Не-Ми» та «Ісихія» Ю. Гудзь часто вкладає в уста своїх героїв чи то замовляння, чи молитву. Так, герой Муса із сусіднього села з роману «Не-Ми» (Немильня) згадує пісню-молитву до святого Кунта-Хаджі, якою «замовляв нічні страхіття притишеним молитовним співом» [60, с. 158], вірячи в «таємничу силу його молитви» [60, с. 159]. У сні з ним спілкується Святий, який розповідає Мусі про силу заклинання, яким може знищити «одним махом» Санкт-Петербург і «столицю болотяного царства – Мокву...», однак цього всього, каже, він не буде, адже на все воля Божа, усе має мати свій природній хід речей: «наша власна свобода залежить од сили й дієвості нашої віри» [60, с. 160].

В іншій сюжетній лінії героїня твору Марта «пошепки молиться до всіх святих угодників, до янголів і архангелів, про яких чула колись від баби Якилини, згадувала бабині замовляння і заклинання від нечистої і ворогів агарянських» [60, с. 164]. Ю. Гудзь не надає домінуючого значення тій чи іншій силі або ж формі молитви. Важливо, щоб сакральне слово було звернене до вищих сил і виходило з глибини серця та «прохаючий» мав розуміння істинності того, що він просить або промовляє.

Подібне розуміння правди та істини не могло не позначитися на характері живопису: «Деякі китайські зображення птахів і квітів, або навіть рання індійська скульптура, – пише Б. Роуланд, – здаються реалістичними, насправді лежать в площині традиції, бо художник, прагнучи передати внутрішнє життя або натхненність свого об'єкта, користувався природною формою, щоб зобразити внутрішній дух, чи, перефразовуючи один з канонів китайської естетики, «він пише ідею, а не просто зовнішній вигляд» [186, с. 10]. Це можна легко зрозуміти, виходячи з традиційного світовідчуття японців: між Небуттям і Буттям немає межі – одне постійно переходить в інше. Якщо художник зображує те, що є, як є, він порушує правду, відступає

від макото, бо те, що є, в наступний момент тим вже не буде. Так само і художник слова зобов'язаний вловити серединний стан речей, які завжди знаходяться в дорозі між Небуттям і Буттям. Ю.Гудзь вважав, що «найпотаємніше – залишається поміж споминами і забуттям» [60, с. 88].

Таким чином, можна вважати, що Ю.Гудзь засвідчує існування архетипу міжсвіття. Цей стан між сьогосвіттям і потойбіччям подібний до вірування в переселення душ. Віра в переселення душ являє собою давній феномен. В основі світобачення деяких народів лежить вірування, що після смерті людина покидає своє тіло й переселяється в інші тіла – відбувається реінкарнація. Вважалося, що в дитину входить душа діда чи іншого представника тієї ж родової групи. Автор романів «Не-Ми» та «Ісихія» не відокремлював опозиції потойбічного і сьогосвітнього, для нього стан дитинства був «межою власної незахищености». Світ дитинства письменник вважав часопростором в який неможливо повернутися, пережити вдруге ті ж ситуації, шукав свій вихід: «може тривіальність виразу – «впасти в дитинство» має більш глибокий і страшніший сенс? – то і є остаточне повернення» [Додаток 11].

Герої Ю.Гудзя часто проживають деякі відрізки свого буття опосередковано, зі сторони, ніби це сон: «Таке відчуття, ніби я вмер нещодавно... перейшов невидимий бар'єр, який заважав, не дозволяв з'єднатися в одне ціле шматкам і частинам розколошканого життя... Про той незаконний, заборонений перехід неможливо бодай кому-небудь, хоча б самому собі, розповісти... АЛЕ душа тут якимось незбагненим чином дістає змогу пригадати все, що діялося колись з моїм і н а ш и м тілом... що відбувається з ним на всіх поцейбічних гонах, відокремлених, як і годиться, від потойбіччя рятівним щонічним забуттям... Відчуття, що тут, зі мною звичні й непорушні закони несподівано зрушилися, зламалися, й відкрилась можливість безпосереднього споглядання і свідчення...» [60, с. 63].

Після смерті душі можуть відвідувати свій дім, обходять рідні місця, з'являються біля могил. Вважається, що це відбувається в особливі дні: на Масляну, Коляду, Різдво, Зелені Святки, Великдень, поминальні дні і т.д. Приміром, у романі «Не-Ми» Ю. Гудзь згадує подібний випадок за кілька днів до Яблучного Спасу: «Й саме тут, вдома в Немильні... відкривається невидима небесна брама... й навкісними стежками (парусами густого світла з-за хмар) на землю вертаються мої давно померлі, мої найближчі люди... То не є тільки гра художньої уяви, стилістичний обертон... я й справді в ці дні майже на фізичному рівні відчував поруч себе присутність моїх рідних людей, біля яких колись і я був н е ч у ж и м, і вони, мабуть, відчули там мою поцейбічну здичавілість й прийшли, щоб хоч якось чимось допомогти...» [60, с. 61]. Справді, мало відомо про життя після смерті, за винятком свідчень тих людей, що пережили клінічну смерть. Фактично наукою доведено, що душа людини може виходити з тіла, при цьому вона бачить своє ж тіло чує й про що говорять інші люди, душа може проходити крізь стіни, а потім може повертатися знову у своє тіло.

В особистих щоденникових записах Ю. Гудзя було знайдено свідчення, що він свого часу захоплено прочитав книгу-бестселлер «Життя після життя» (1975 р.) лікаря-реанімолога Р. Моуді [Додаток 7]. Це цікаве дослідження «поблизусмертних» переживань американського психотерапевта, який займався дослідженнями реінкарнацій і записав свідчення приблизно 150 людей, які пережили клінічну смерть. Усі вони після цього почали зовсім по-іншому ставитись до життя, у них з'явився якийсь стимул, і всі вони перестали боятись смерті. Помітно, що ця тема турбувала письменника впродовж життя, адже в його творах знаходимо багато думок про життя і смерть.

Дуальна модель світу, що сприймалася як взаємопроникнення та взаємодія «інь-ян» (темне і світле начало), «архетип мислення» японців, не могла не вплинути на художні принципи, покладені в основу японської

літератури. У творчості Ю. Гудзя теж протиставляються світи сьогосвіття/потойбіччя, життя/текст, жіноче/чоловіче, тіло/душа тощо. Ота гранична щирість естетично актуалізується на межовому рівні невід'ємності життя від творчості й навпаки. На думку Ю. Гудзя, «поряд з цією щирістю єдиними рівноцінними відповідниками можуть бути тільки любов і смерть, два наймогутніших рушії земного життя, спонукальники усвідомлення й відтворення його краси, два білих крила людської долі...» [211, с. 12].

І. Бондаренко в дослідженнях синтоїстських мотивів японської класичної поезії зазначає, що «японська поезія у її первісних фольклорних формах взагалі зародилася задовго до проникнення в Японію буддизму і тривалий час розвивалася під безпосереднім впливом синтоїзму» [21, с. 151]. Синтоїзм – це традиційна релігія Японії, яка базується на анімістичних (віра в існування душі та духовності, віра в одухотворення усієї природи) віруваннях древніх японців, об'єктами поклоніння постають божества та духи померлих. Літературознавець вирізняє риси синтоїзму, які впливають на витворення національного характеру японської культури: колективізм (як складова синтоїзму про родинну єдність нації та общинний характер господарської діяльності); шанобливе ставлення до пам'яті предків («шанування пращурів»); повага до батьків; доброчесність («богоподібна чистота людської душі»); патріотизм («любов до країни») тощо [21, с. 151].

Увесь прозовий доробок Ю. Гудзя фактично є родинним життєписом, книгою спогадів про живих та померлих рідних людей, яких автор згадує з повагою, ніжністю і ностальгією. Він робить усе для того, щоб пам'ять про рідних людей не стерлася, тому він закарбовує їхні імена хоч би на сторінках книги, але усвідомлює, що передати словами спогади, які існують у його свідомості, фактично неможливо. Очевидно, письменник має негативне ставлення до фантастичної форми нарації, оскільки в ній немає макото.

На сторінках романів Ю. Гудзь розповідає про нелегку долю людей, які виростили на землі та все життя пропрацювали на ній. Письменник захоплюється дідом Костем та батьком, які фактично стали «останнім поколінням людей, що вмiли інтимно (ритуально!) спілкуватися із землею – покоління селян українських... Власне, на мені й обривається рід Гудзів – оріїв – тисячолітня культура сакрального спілкування людини й землі...» [60, с. 104]. Своїх пращурів, які з споконвіків працювали на землі, письменник відносив до «вищезлої тисячолітньої раси (культури) українського села – людей, що мали землю не лише як простір виробництва харчу, а як живу, священно-терплячу Матір...» [Додаток 13].

Переїмання долею жителів села та рідної землі займає доволі значне місце в його думках, серці й сторінках прози: «продовжується безжалісне винищення все тієї ж селянської культури, з її непідлеглістю будь-якій владі, окрім землі й Бога, триває все той же багатолітній геноцид, який вела заюшена, смердотна від власної блювотини Московія проти його землеробської України» [60, с. 222]. Вихід із цієї ситуації він бачив лише у відвоюванні свого простору, у реконкiстi. У слові Ю. Гудзя щирі почуття героїв та самого автора звучать як непідробна істина.

Філософія макото втілюється у творах Ю. Гудзя на позначення найвищого вияву щирості, котрий, на думку автора, має бути обов'язково присутнім у творчості будь-якого письменника, та й власне людини. Філософський принцип макото яскраво втілений в оповіданні «Скажи нам про любов...», в якому автор веде мову про знайомого. У сюжеті твору письменник задля відтворення реальності, очевидно, описує правдивий хід подій власного життя. Творча криза фактично спровокувала реальну смерть живої людини: «... моє небажання примиритися з буденним фіналом всієї історії викликали справжні події. Страшні і безповоротні, вони перевершили всі мої домисли. Надто пізно я зрозумів, що не можна

втручатися своїми недоречними фантазіями в долю живих людей» [60, с. 50].

У романі «Ісихія» автор також упевнюється в думці, що зовсім непотрібно живих людей перевіряти літературою: «Не можна живих людей ще за життя перетворювати в жертвний матеріал, навіть для ідеального тексту, й тим паче – на глину й пісок для будівництва державних споруд» [60, с. 223]. Тому Ю. Гудзь обрав героями своїх текстів рідних «щезлих» людей, які збереглися в пам'яті, а формою розповіді – переважно щоденникові записи, або, як він визначає «щонічники», котрі «відкривають чистий простір (крізь зруйнований і знеямлений час) для жертвних ритуалів нашого Спільного тіла, – чоловічого й жіночого, людського й Божого...» [60, с. 223].

У збірці «Postscriptum до мовчання» в одній із поезій ліричний герой пояснює обов'язкову неминучість проживання автором свого тексту:

Коли з'явилися рядки
я ще не знав –
щоби вони вирости, треба
з'єднати їх з власною долею.

А коли зрозумів,
було вже пізно:
віршовані рядки
переплелися
з жилами моїми,
крізь тіло й душу
проросли...

Як би й хотів –
не розірвати те сплетіння... [59, с. 22].

Справді, твори Ю. Гудзя мають автобіографічний характер. Він часто згадує про своїх рідних, передає переживання, моделює місця,

людей, події, які відбувалися в той чи інший період з ним. Романи «Не-Ми» та «Ісихія» позначені елементами епістолярного жанру – уривками з листів до сестри, що і є прикладом художнього втілення концепції макото.

Ю. Гудзь не відступає від свого філософського мислення і в східних формах віршування, де вдало поєднує українську народну філософію з орієнталістською філософією Сходу. Слід зазначити, що письменник експериментує зі словом та жанрами. Японські вірші традиційно писались і часто пишуться та друкуються нині вертикальними рядками: зверху-вниз, справа-наліво. Одним із зразків твору кшталту зорової поезії є вірш «Одного разу...» [69, с. 13], де перші слова написані вертикально великими літерами, а далі вже горизонтально, проте із застосуванням різних шрифтів і ритміки, представлена решта частина тексту:

«одного разу

П

О

С

Е

Р

Е

Д

З

Е

Л

Е

Н

О

Ї

В

У

Л

И

Ц

І

ти доторкнулася –

Осьоосьо!

Отутото!

Огого!

НЕСПОДІВАНО!!!

До сих пір

не залишає мене

твоє здивування» [69, с. 13].

Відтак для написання фігурних віршів немає чіткої вимоги структури – суть у приблизному збереженні пропорції між рядками. Тут потрібна майстерність у вправності розташування літер імен чи понять, що змусить читача сприймати твір виключно на зоровому рівні.

Уже назвою ліро-епічної структури «Діалог з Фараоном (За папірусом Сальє IV)» [69, с. 15] Ю. Гудзь відсилає нас до єгипетської міфології. У більшості випадків назви місяців у Стародавньому Єгипті присвячені тим чи іншим богам: Тот – однойменному богу Місяця, «владиці істини», Атір – богині Хатор і т. д. Місяць Пайні присвячений «святу долини», а Месорі – «народженню Сонця». І в залежності від того, що сталося з богами в цей чи інший день місяця, день міг бути «щасливим», або ж, навпаки, «поганим». Перелік (календар) щасливих і

нешасливих днів був складений у роки правління фараона Рамзеса II (XIX династія: 1314 – 1200 рр. до н. е.). У своєму діалозі поет через пряму мову говорить з Фараоном про п'ятий день місяця Фаофі (20 липня – 19 серпня). Фараон наче попереджає, що має статися якогось дня місяця, а ліричний герой йому дає свої відповіді та аргументи. Остання відповідь Фараонові « – Твої занедбані слова, мої снопи, розірвані вітрами...» [69, с. 15] ніби свідчить, про те, що записане на папірусі може здійснитися, а може й ні: адже людина – не іграшка сліпої долі, а сама собі володар. І взагалі, хоч тексти папірусів продиктовані самими богами, але записали їх все ж таки жреці-люди. А земне слово не має такої сили, яку має слово Небесне.

На додаток до японських та єгипетських настроїв, Ю. Гудзь експериментує з індуїстським і буддистським священним гімном – «Мантра першого зимового тижня» [69, с. 16]. Такий вид письма вимагає точного відтворення звуків, його складових. «Манн» у перекладі із санскриту – розум, а «Тра» – підняти, відводити від тимчасового до вічного. Тобто мантра – це звук, який вивищує розум до трансцендентного. Мантра може складатися як з одного слова, так і з поєднання слів. Ю. Гудзь як автор художньо-естетичного втілення такої мантри вживає односкладні називні речення: «Дорога. Дерева. Небо.» [69, с. 16]. Індуїсти вважають, що мантра – це певна форма мови, що робить істотний вплив на розум, емоції і навіть на зовнішні предмети.

Мантри – це звуки мови Всесвіту. Існує безліч мантр, кожна з яких має власні якості, ритм і дію. Звуки, що їх виголошує людина, змушують її фізичне та енергетичне тіло налаштовуватися, резонувати й синхронізуватися із своєю енергією і частотою. Поєднання звуків, резонансу й ритму мантри призводить до зміненого стану свідомості, яка встановлює образ для потоку думок. Багато що із створеного людиною проводиться її підсвідомим автоматичним програмуванням, через

вимовлення або промовляння слів і звуків. Відомо, що при практикуванні читання мантр досягається стан «досконалості». Подібно до музиканта, що майстерно володіє своїм інструментом, з мантри можна видобувати радість, зцілення, співчуття чи будь-який інший стан. У «Мантрі першого зимового тижня» автор передає невеселий настрій та кольори «чорно-білої» зимової імперії, де ліричний герой, знаючи про «відтінки кольорового тіла» зими, не може дотягти до весни. Зрозуміла річ, що такого роду поезії мають експериментальний характер і відкривають нові горизонти в пізнанні людиною висот своєї душі. Східне мислення значною мірою вплинуло на творчість письменника.

Втілюючи основні принципи дуальної моделі світу, письменник намагається подолати відчуття серединного стану речей (архетип міжсвіття): сьогосвітнє/потустороннє, життя/текст, жіноче/чоловіче, тіло/душа, любов/смерть, спомини/забуття тощо. З огляду на близькість ідей принципу макото із морально-філософською концепцією синтоїзму, у творчості письменника оприявнюються його риси, які вплинули на витворення національного характеру – родинна єдність, шанування пращурів, повага до батьків, добродесність, патріотизм тощо.

Творчий доробок Ю. Гудзя характеризується складною мовою в широкому розумінні цього слова, вона виходить поза межі складності й навіть поза межі мови, впливає з молитовного ставлення до життя, а відтак – художнього слова. Складна система образності, метафорика та багат шарове плетиво асоціацій складають основу його художніх творів. Використовуючи в архітектоніці творів слова молитов, замовлянь, мантр, письменник прояснює істину, яка виходить з глибини серця. Відповідно до макото – завданням письменника є віднаходження широти, істинності в образах та сюжетах. Про правдивість зображуваного у творах свідчать елементи автобіографічності.

2.4. Метафора тілесності в романах «Не-Ми» та «Ісихія»

Сучасна література ввела у свій художній та літературознавчий обіг нове значення поняття тексту. Наразі художній текст вже немає впорядкованої структури, текст постає вже як «будь-яка послідовність слів (у семіотиці – знаків), зведена за правилами даної системи мови» [135, с. 677–678]. Завдяки постструктуралістам, зокрема Ж. Дериді та Р. Барту, розширилося поняття «текст» і «набуло радше метафоричної та описової, аніж пояснювальної цінності» [89, с. 417]. Згідно з їхньою теорією все навколо – текст, зокрема й тіло, яке має безліч значень, прочитань та інтерпретацій.

Очевидно, що при введенні розуміння тілесності постає потреба у впровадженні дихотомії тілесне-духовне. Така дихотомія дає можливість трактувати текст як унікальний вияв людської свободи та мислення. «Перетворення тіла в текст і несподівана зворотна метаморфоза: написане повільно, але неухильно набуває ознак тіла: сторінки набухають вологою, поміж друкованих слів, окремих літер, складених з них рядків з'являються чийсь очі, вуста, чийсь нашорошені вуха...» [60, с. 87] – так озвучує одну зі спроб втілення концепції тілесності героя Оксентій Вава з роману «Не-Ми». У такий спосіб Ю. Гудзь образно «отілеснює» свій текст і «текстологізує» своє «тіло».

Найзнаковіші прозові тексти Ю. Гудзя – романи «Не-Ми» та «Ісихія» з книги «Барикади на Хресті», які контамінують у своєму текстовому масиві провідні ідеї, образи, мотиви та стилістики творчого мислення автора. Книга містить ці два романи, які, за нашим спостереженням, складаються із раніше опублікованих новел, уривків з новел, поезій, згадок про попередні твори та збірки автора. У текстах романів «Не-Ми» та «Ісихія» виявлено раніше опубліковані вставні новели та оповідання зі збірки «Замовляння невидимих крил»: «Йоля», «Афганець», «Змовники», «Сорочка без тіла – біла», «Звягельський

потяг», «Замовляння невидимих крил», «Ab ovo» та згадки, уривки новел «Навпроти снігу», «Прогулянки вглиб саундшафту», «Віта Поштова».

Таким чином, це спостереження дає підстави стверджувати, що Ю. Гудзь протягом усього життя фактично писав один єдиний текст. За М. Бланшо, письменник протягом усього життя пише свою одну єдину книгу, подекуди перемежуючи фрагменти новими заголовками, і вривається ця книга разом із життям того, хто пише [16, с. 272]. З огляду на це Ю. Гудзя можна було б схарактеризувати як письменника, котрий перетворив своє життя у тексти, а тексти в життя. З роками приходила зрілість, досвід, зростала письменницька майстерність, підсилювалось трагічне світосприйняття. У межах тексту, письменник зображує найважливіші моменти в житті кожної людини, майстерно експериментуючи зі словом, застосовуючи наскрізні мотиви: буття і смерті, відчуття дитинства та дорослішання, влади й свободи, душі й тіла, пам'яті й забування, мовчання і промовляння, живих і померлих, земного й потойбічного тощо.

Художня специфіка літературних експериментів прозаїка, здійснених у романах «Не-Ми» та «Ісихія», позначена формальними та наративними пошуками, які мають постструктуралістський характер. Близькість автора до ідей постструктуралізму та «теорії тексту» Р. Барта й обізнаність із цими працями цілком очевидна, адже, як вже згадувалося в першому розділі, Ю. Гудзю свого часу довелося виступити в ролі перекладача статті Р. Барта «Від твору до тексту» в Антології світової літературно-критичної думки ХХ ст. [7, с. 297–318]. Порівнюючи «текст» і «твір», Р. Барт проводить чітку межу, ототожнюючи їх з двома різними поняттями, що були введені в літературознавство. Р. Барт пропонує свою теорію «тексту»: «текст» – мереживо культурних кодів, які підсвідомо застосовуються автором. У свою чергу культурний код – це безліч цитатій, інтертекстів, контекстів, які й складають цей код. Ю. Гудзь у

романі «Не-Ми» так і пише, що «роман «Не-Ми» – це не тільки анамнез, історія хвороби літературного тексту, який поглинає в собі свого автора... це й спостереження за перебігом зміни типів культур...» [60, с. 87].

За Р. Бартом, текст, написаний автором, за своєю структурою плюралістичний, читач повинен прочитати текст по-своєму, виробити свій власний варіант. Бартова теорія мовних норм – твору й тексту нагадує поняття «генотексту» й «фенотексту» Юлії Крістєвої. Генотекст – своєрідна семіотично не організована культурна розмова, кристалізується тільки у фенотексті. Цей розчин і є текст. Фенотекст – готовий, твердий, ієрархічно організований, осмислений продукт, наділений відповідним сенсом (твір). Ідеї та концепції Р. Барта багато в чому співпадають з ідеєю письма Ж.Дерріди, ідеєю текстуальності й інтертекстуальності Юлії Крістєвої та М. Ріффатера.

Тому, опираючись на настанови постструктуралістів, доцільно говорити про романи «Не-Ми» та «Ісихія» Ю. Гудзя як тексти, котрі є продуктом авторського синтезу різнорідних жанрів та стилів. Непевність єдиного жанрового визначення його творів породжує непевність структури текстів. Визначальним також є авторське означення своїх текстів Ю. Гудзем, яке є ключем до розуміння його прозового доробку: «Я не пишу ніяких шедеврів, це лише тексти, навіть не твори (у ролан-бартівському розумінні) з безліччю недоліків, навіть не доведених до рівня певної професійної досконалості» [205, с. 223–224].

В особистих нотатках Ю. Гудзя віднайдено важливий запис спостережень письменника щодо деяких положень Р. Барта про відкритість тексту, якої він намагався дотримуватися у своїх романах: «Незахищений текст дає змогу читальнику звільнитись від директивного письма і разом з автором, бодай на час прочитання, вийти з-під тотального контролю і згідно традицій відкритого письма – ставить будь-яку владу над людиною (окрім Божої) під сумнів – в цьому контексті

влада заперечується як принцип, як мотив – доцільний контроль переростає в тотальне маніпулювання людською психікою» [Додаток 9].

Романи «Не-Ми» та «Ісихія» постали перед літературознавцем та читачем як своєрідний полігон, на котрому автор випробовує можливості антироманного та новаторського трансавангардного жанру в умовах переживання українською літературою постмодерної доби. Їхній текстовий масив охоплює трансформативність, апокаліптичність, цитатність, документальність, метатекстуальність, інтертекстуальність, реєстри та інші особливості з арсеналу сучасних художніх прийомів.

Романи «Не-Ми» та «Ісихія» – це спроба свідомого пошуку романної форми, відправний пункт фрагментарної поетики, яка характеризує весь творчий почерк Ю. Гудзя. Його наративна стратегія протягом дії твору передбачає сам процес віднайдення відповідної форми для реалізації художнього задуму, що призводить до виникнення нових жанрових модифікацій і створення широкого поля для формальних експериментів. Романи, в яких випробувані наративні стратегії і зроблено спробу встановити власний коефіцієнт відмінності, являють собою вартий пильного вивчення авторський пошук у царині жанру.

Для романів Ю. Гудзя характерна деструкція часопросторової картини. Реальність справжнього світу змішана в його прозі з думками героїв, сновидіннями, листами, щоденником й особистими спогадами самого автора. М. Бланшо стверджував, що минуле впливає на теперішнє, про що свідчить «спогад, який позбавляє від того, що в інакшому разі нагадувало б про себе, звільняє, надаючи змогу вільно звернутися до нього в думках, розпоряджатися ним на теперішній розсуд. Спогад – це свобода від минулого» [16, с. 17–18]. Герої Ю. Гудзя живуть в історичному, власному суб'єктивному часі, у листах та спогадах. Час невловимий, простір також постійно змінюється. Це відбувається в межах романної дії, де письменник так і попереджає читача про непотрібність

пошуку цілісності тексту: «Не шукай, бо не знайдеш в цих записах якогось поміркованого викладу тих невимовних речей. [...] Живий світ не піддається тотальній фіксації... Мені лиш хочеться вберегти від щоденного руйнування, від забування щонічного бодай його контури, – розмиті зимовим присмерком абриси часопростору, де ми всі, старі й малі, залишаємось разом, зостаємося так, як це було і буде, а не тільки, як є, звільнені від примусового сумління і виживання в чужих містах і місцях – зберегти, щоб хоч зрідка можна було вертатися, наздоганяти, озиватися на чийсь голос, зустрічатися вдома з самим собою, з людьми, що пам'ятають нас зовсім іншими...» [60, с. 71].

Метафоричне авторське тлумачення антироманного хронотопу якнайкраще характеризує зміст і структуру текстів. У свій час Ю. Гудзь в інтерв'ю висловлював негативне ставлення до жанрових обмежень: «Часто-густо написане, прожите не вкладається в чітко визначені жанрові рамки. Іноді весь об'єм з'явленої книги – то тільки клітка, із якої автор, вкупі з читальниками, випускають на волю птахів своєї уяви. Інколи – навпаки: сам текст є невидимим птахом, якого ще належить почути, побачити й спільними зусиллями називання вберегти від небуття. Й саме в цьому просторі відбувається найважливіше» [72].

Романи «Не-Ми» та «Ісихія» – дзеркало інтенцій письменника, вони є своєрідним обрамленням поезики Ю. Гудзя, оскільки в ній накреслені головні художні прийоми та формально-нарративні стратегії прозаїка. Таке фрагментарне світосприйняття артикулює нову проблему в межах спільного смислового «тіла» твору. Композиційна розірваність – поєднання різних за стилістикою і фактурою уривків – новел, листів, віршів, спогадів і т. д. – відображає «новороманні» та трансавангардні естетичні переконання про неможливість систематичного осягнення дійсності, адже із цих розрізнених текстових елементів можна конструювати-складати щоразу нову цілісність, прочитуючи твір щоразу

в іншому напрямку в залежності від світогляду чи польоту думки того чи іншого читача. Ця стратегія є визначальною для антироманного тексту: відсутність фокусу «знання» для традиційного автора зумовлює можливість багатовекторного читання і осягнення змісту. Пригнічення потоком інформації, розірваність та еkleктичність світогляду людини – все це має значення. Причини в тому, щоб естетично й етично виправдати фрагментарність як художній прийом, що нібито найкраще відповідає психології сучасної людини.

Перш ніж визначити жанровий код тексту «Не-Ми» Ю. Гудзя, відстеживши контамінацію жанрів у межах макроформи романів, варто звернути увагу на ще одне з авторських жанрових означень тексту всередині самого твору: «Спроба антироману: прощання з обраними колись (давно і недавно) героями, дійовими особами, статистами третього плану – мовчальниками і самогубцями» [60, с. 46]. Антироман – це один із орієнтирів для встановлення жанрового коду. Так автор підкреслює закладену в його творі фрагментарність і можливість нелінійного прочитання, а також постульовану цим жанром здатність входження в людську свідомість через слово.

В. Даниленко свого часу зауважив, що Ю. Гудзь «простудіював публікації про «новий роман» і досить буквально, як естетичну настанову, сприйняв думку А. Роб-Грійєра, що роман не виражає, а шукає не щось, а самого себе» [82, с. 51]. На підтвердження цієї думки літературознавець подає наступний уривок з роману «Не-Ми»: «Вава розповідає про свій роман... Не з жінкою, не з коханими кактусами, а роман з романом: зі ще не з'явленими уповні, але вже звільненими з небуття окремими сторінками». В. Даниленко вважає, що Ю. Гудзь сприйняв буквально термін «шозизм» А. Роб-Грійє, під яким зачинатель цього терміну мав на увазі «речизм» (від французького «chose» – річ), а український письменник – «шизоїдність», «божевілля» і начебто, на

думку дослідника, це спотворює розуміння естетики А. Роб-Грійє і диктує тему божевілля.

Гудзеве визначення власного роману звучить як «роман з ампутованою фабулістикою, занудливими реєстрами «надвечірніх свідчень», з відмороженими персонажами-крейзюками». Утім, за проведеними спостереженнями, варто підкреслити, що буквально розуміння естетики антироману та його термінів було застосоване письменником навмисне. З огляду на високу інтелектуальність його творів, обізнаність автора з набутками світового та українського літературознавства можна стверджувати, що він, базуючись на існуючих художніх практиках і творах, намагався дати на їх основі власний оригінальний та самобутній роман.

Аналізуючи романи «Не-Ми» та «Ісихія», В. Даниленко уподібнює «новороманний» стиль Ю. Гудзя до манери письма Мішеля Бютора, який «допускав у романі внутрішні монологи, спогади, есе» [82, с. 51]. Натомість Ю. Гудзь конструював свої романи з «мозаїки листів, щоденників і спогадів» [82, с. 51], чим, на його думку, зміг «вибудувати міфологему сучасного українського світу» [82, с. 51]. Дослідник пояснює звернення Ю. Гудзя до «новороманної» естетики тим, що він згадує в романах письменників «поточку свідомості» (М. Пруста, Дж. Джойса), чия естетика фактично тією чи іншою мірою стала основою для французького «нового роману» [82, с. 51]. Це логічно, адже в обох художніх традиціях до межі загострена увага до суб'єктивного, потаємного в психіці людини; присутнє порушення традиційної оповідної структури та зсув тимчасових планів, які набувають характеру формального експерименту.

Задля того, щоб скласти уявлення про особливості визрівання нової поетологічної стратегії в романній прозі Ю. Гудзя, варто уважно проаналізувати прийоми суб'єктивізації художньої реальності у творах «Не-Ми» та «Ісихія», особливості розмивання романного цілого на

фабульний і сюжетний пласти, які мають різний темпоральний вимір, експресивні техніки, увага до проблеми часу, простору, буття тощо.

Знакові прийоми авторської манери Ю. Гудзя – «потік свідомості», неоекспресіонізм, неосимволізм, еклектичність, метаповідь, що зумовили вичерпаність класичної моделі оповіді, принципи гри, суб'єктивізація, інтертекстуальність, цитатність, сповідальність, дискретність, фрагментарність фабульного ряду, словотворчість тощо. Трансавангардні настанови Ю. Гудзя позначаються на жанровому малюнку романів «Не-Ми» та «Ісихія».

Ключові теми естетичної рефлексії Ю. Гудзя висвітлені в цих романах. При засвоєнні різнорідної прози письменника слід враховувати динаміку наростання трансавангардних інтенцій та поетапне дистанціювання від традиційних прийомів нарації. «Потік свідомості» Ю. Гудзя – відтворення і передача передмовної суб'єктивної дійсності: невисловлених відчуттів, прихованих переживань і думок, нецензурованих асоціацій. Його експериментальне новаторство в сучасній українській літературі є незаперечним явищем, це розуміє як будь-який письменник з його оточення, так і його читач.

Свого часу П. Сорока намагався закинути Ю. Гудзеві «геніальність» його творів, на що той експресивно заперечив: «не обзивай мене більше генієм, не знущайся. Це слово зовсім не підходить для означення будь-якої живої людини й того, що вона робить: співає, малює, грає... Геній – це завше трупна приставка, яка знеживлює того, хто приймає її, й того, хто грається нею. Прозаїк – це скоріше гній, вичавлений з останніх залишків високої (дописемної) традиційної культури, нарив, болячка на здоровому тілі не літературного життя. Ось таке означення без літери «е», мені більше пасує. Хоча і його ще треба заслужити. Не в сенсі – ось, мовляв, я вдобрюю ґрунт для прийдешніх поколінь, для майбутніх зростань. Не варто себе дурити. Сюди вже ніхто

не прийде і тут вже нічого не виросте, – маю на увазі якусь нову літературу. Залишиться те, що встигнемо ще зробити. Все гінше поглине цивілізація конвеєрного їдла. Коли щось і з'явиться нове, то лиш з відчуття протесту й несприйняття існуючого стану речей» [205, с. 223].

Особливість поетики прозописьма Ю. Гудзя в тому, що вона є синтезом стилів та еkleктики жанрових форм. Грайлива, експериментальна, інтертекстуальна проза, виразно орієнтована на тих, хто сприймає літературу не як зібрання повчальних випадків з життя, а як простір чуття, гри, асоціацій та напівтонів.

У романах «Не-Ми» та «Ісихія» репрезентовано розмаїття літературних практик: трансавангард, епістолярії, мемуаристику, гіпертексти й різноманітні дискурси – й усе це з відображенням пошуків і прямувань сучасної літератури. У першому розділі вже згадувалося про журнальні публікації уривків романів «Не-Ми» та «Ісихія» (Кур'єр Кривбасу, 1998. – № 6, 7, 2000. – № 8, 12; 2001. – № 6), які стали основою для посмертного видання книги «Барикади на Хресті». Дане видання на сьогоднішній день є найповнішим, хоча в архівах і журнальних версіях є певні видозміни та правки, зроблені свого часу рукою автора.

У назві «Не-Ми» крім рідного села «Немильня» та односельців на полісемантичному рівні закодовані «не ті», тобто ті немильнянці, рідні люди, які збереглися лише в пам'яті письменника. Наратор шкодує, що відтворити їх повноцінно на папері неможливо, усвідомлюючи себе часткою минулого та теперішнього, говорить все в назві твору «Не-Ми» – тобто це не ті, які насправді існували чи існують у його реальності. У романі так і пояснюється: «Частка «не» – як тонка перегородка між існуванням і потойбіччям, котра не витримала жахливого крику здичавілого Т-ка (тут мається на увазі рідний брат Ю. Гудзя – Анатолій, який свого часу служив в Афганістані – М. Я.), – впала, зламалася... Тепер заново мусиш приручати власну здатність опиратися темряві... Не

вистачило якогось незначного поруку – щоб захистити найріднішу людину... Зостається лиш мить уподібнення, кругова порука безсмертя...» [60, с. 96].

Крім того, В. Даниленко припускає, що назва роману «Не-Ми» асоціативно споріднена із словом «німі», посилаючись на більш влучну та «органічну для міста» форму слова в російському варіанті – «неми». Дослідник вважає таке тлумачення найближчим до «Гудзевої концепції про мовчання (ісихію) як вищу форму внутрішнього мовлення» [82, с. 52].

В архівних записах Ю. Гудзя нами було віднайдено різні версії пошуку автором підназв романів. Підзаголовок роману «Не-Ми» мав декілька робочих назв: книга для щезлих (закреслено автором); книга видінь і повернень; видінь і щезнень (остаточна авторська підназва). Очевидно, перший варіант найповніше допоміг би читачеві розкодувати задум автора, у слові «щезлі» зашифровані рідні люди, яких уже немає поруч («померлих, але не щезлих назавше» [82, с. 78]), і письменник своїми текстами-«видіннями» намагається повернути їх хоча б у спогадах.

Ю. Гудзь називає роман «Не-Ми» лише відчайдушною спробою «щось комусь розповісти» та присвячує твір літерам з українського алфавіту, прописуючи всю українську абетку в епіграфі. Хоча в самому тексті згадуються лише літери (А, Б, В, Іі, Її, Єє, Жж), які є певними розподілами (підзаголовками) «Частини першої». Також роман складається із «Частини другої» – «ОБІРВАНІ ГУДЗИКИ». Така назва має неоднозначний характер, очевидно, у слові «ГУДЗИКИ» закодоване прізвище автора, а відповідно, у множині та ще й з означенням «ОБІРВАНІ» – закодовані члени його родини, яких уже немає в живих, їх життя «обірвалося».

В епіграфі до підрозділу Ю. Гудзь пише: «В просторі одночасовости всіх подій триває звільнення і впізнавання – не спіть, побудьте зі мною, і я не покину вас...» [82, с. 67] – можна припустити, що письменник таким чином звертається до своїх рідних, щоб у рамках тексту побути разом з ними (загадати їх). Композиційно ця частина складається із 31 підрозділу. Відомо, що духовна нумерологія число 31 трактує як активне начало в коханні. В абсолютному сенсі будь-яка жива істота на планеті, включаючи людину, живе тільки завдяки Божественній Любові та черпає сили виключно в ній. Оскільки у Божественній Любові, як і у звичайній людській, присутнє чоловіче та жіноче начало, то на мові чисел основою життя кожної істоти на планеті є число 31 (символ чоловіка) та число 30 (символ жінки). Відтак число 31 – активна любов. Потрібно зазначити, що справжнє значення Любові – не лише любов у звичайному сенсі слова, але й терплячість по відношенню до оточуючих, добрі вчинки, здатність прощати, пам'ятати рідних і багато інших «богоугодних» якостей. Саме почуття всеохопної любові до близьких та рідних людей і складає сутність цього підрозділу.

Кожен розділ, підрозділ складається із листів, уривків, спогадів, фрагментів із щоденників тощо. Це все форми вербального змалювання світу, внаслідок якого виникає твір багатовимірної структури. Фрагментарність романної картини відповідає письменницькому уявленню про хаотичність сучасного світу. У кожному слові, мовній конструкції немає випадковостей, все має свій задум, або ж читач може знайти найбільш прийнятний для себе сенс у момент читання. Поміж тим, письменник намагається висловити щось більше, ніж це оприявлене в самих словах. Часто в текстах романів письменник згадує про «загублені», «знищені записи», про «стерті слова зі шкільної дошки» тощо. Ю. Гудзь вважає письменника тим, хто знищує таїну, промовляючи (пишучи) слова на папері, адже вони нівелюють увесь істинний їхній

сенс. Автор навіть згадує про комплекс Юди, натякаючи на себе. У сюжеті ліричний герой сидить за весільним столом з дванадцятьма друзями, де він, споглядаючи майже євхаристичне таїнство містичного ритуалу, запитує в себе: «А хто ж тоді був там за Юду? Ним і був саме ти... той, хто намагається втиснути живе життя, споконвічну його невимовність і невідповідність поміж знеживлених слів і мертвих літер...» [82, с. 109].

Щоденникові нотатки Ю. Гудзя, що подаються в романі від першої особи однини, на текстовому рівні формують основу ризоматичної оповіді, стаючи запорукою та своєрідним об'єднуючим фактором твору. Таким чином, роман виражає індивідуальну суб'єктивність, втілює авторський сюжет, що стає основою концептуальної організації різномірних фрагментів тексту. Спогади головного героя насичені історіями його роду, що зближує ці наративні практики з жанром історично-сімейної хроніки. Тексти Ю. Гудзя стали тлом для споминів про рідних людей – бабу Софію, діда Костя, матір Віру Костянтинівну (вчительку історії та географії), батька Петра Филімоновича, бабу Якилину, тітку та хрещену Ольку, брата Анатолія, сестру Раю та ін.

В. Грабовський у рецензії на першу збірку Ю. Гудзя свого часу описав трепетне ставлення письменника до рідних людей та місць: «Проникливо й гірко згадує Юрій бур'яни, лободу і кропиву, завдяки яким його мати зуміла пережити страшний голодомор 1933 року, завдяки чому йому пощастило вродитися на світ» [45, с. 2]. В архівних записах було знайдено ще одне авторське окреслення твору «Не-Ми»: «історія родичів про родовід, напівщезлий у його глибинах, – на тлі загального щезнення селянської країни У, то могло б залишитись рідкісними свідченнями про цей час і його безчасся» [Додаток 6].

У романі «Не-Ми» йдеться про сам процес написання Ю. Гудзем роману «Не-Ми» та персонажем твору – мовчазним сорокалітнім

приятелем зі станції Віта Поштова Оксентієм Вавою – роману «Ходіння замерзлими водами». Тут мимоволі спливає в пам'яті читача, який знайомий з текстами Ю. Гудзя, його новела «Станція Віта Поштова» зі збірки «Замовляння невидимих крил». У новелі є подібні до романних (якщо не ті самі) герої: наратор (який очевидно і є хлопчик), батько, дід Костя (Рибак), чиїми вустами Ю. Гудзь висловлює свій художній принцип творення.

Автор означає свій «текст – розсипана, розвіяна абетка, літери, що пригадали автохтонність власного існування...» [60, с. 99]. Це слова, які зринають у письменника на рівні підсвідомості задля істинності. Письменник не сприймає класичну форму літератури, в якій усе «розжовано» для читача, її Ю. Гудзь, іронізуючи, так і називає – «путівником-самовчителем», для якої ігрова конструктивна література сприймається як «знущання над нашою солов'їною мовою» [60, с. 99]. Проте саме такий підсвідомий світ «перевтілений в текст, має здатність хоч зрідка щось говорити, щось промовляти до потенційного співрозмовника, може дозволити собі єдину розкіш забуття всіх своїх значень, розкіш звільнення і впізнавання літер-комах...» [60, с. 101], оскільки саме головні складники творчого процесу (дозрівання й прозріння) не піддаються свідомому-вольовому контролю. Вирішальна роль у творчості письменника – це саме підсвідомі й ірраціональні фактори: «...Ось так написане тобою переростає непомітно в незупинне підсвідоме освідчення і з'явлення любові до іншого, чужого тексту, написаного Тим, Хто Прийшов...» [60, с. 100].

Окрім того, одним з провідних стратегічних методів письменника, є постмодерний принцип – логомахія, що базується на «десакралізації логосу в ігровому контексті, на його утинанні (змістовий процес) та відмові від нього (оцінювальний процес), що розмиває засади класичного раціоцентризму» [133, с. 585]. Іншими словами, логомахія (від грец.

logos – слово і тахе – суперечка) дослівно означає «суперечка про слова», це така суперечка, в якій обидві сторони вживають недостатньо визначені або взагалі невизначені поняття. До частини другої «ОБІРВАНІ ГУДЗИКИ» роману «Не-Ми» Ю. Гудзь під псевдонімом Хома Брус подає епіграф під назвою «Логомахія», в якому підводить читача до розділу, складеного зі «жмутку своїх давніх нотаток: вражіння від побаченого, щонічники щоденних розмов і зустрічей, уривки невідправлених листів» [60, с. 67].

Письменник запрошує реципієнта до ігрового простору, де «світ не завершено, в ньому ще все можливо. В просторі одночасовости всіх подій триває звільнення і впізнавання – не спіть, побудьте зі мною, і я не покину вас...» [60, с. 67]. У тканині текстів Ю. Гудзя час від часу виникають слова, які кожен читач може трактувати по-різному. Для наочного прикладу наведемо наступні мотиви, які доволі часто багатозначно зустрічаються в канві образного мислення письменника: 1) тіло (організм людини; тканина тексту; людське життя; Тіло Ісуса Христа у вигляді хліба з таїнства Пресвятої Євхаристії); 2) роман (літературний жанр; любовні стосунки між чоловіком і жінкою); 3) літо / літа (пора року; велика кількість прожитих людиною років (старість) – «наприкінці літа і тіла» [60, с. 124]; 4) зима (пора року; печаль в образному значенні; смерть; те, що міститься усередині; те, що скуто чимось; те, що заточене всередині чогось; відлік нового часу; точка перетину життя і смерті) тощо.

Подібним прийомом письменник пропонує читачеві віднаходити свій власний код прочитання твору в залежності від настрою та контексту тексту. Усі образи виводяться на поверхню, позбавляючись глибини, існуючи як артефакти в просторі текстуального лабіринту; вони лише слова. Позбавлені всього, що стоїть за ними, вони спроможні набувати глибинності (тобто тілесності) тільки в межах тексту; лише тут можлива

зворотня процедура: наповнення «плоттю і кров'ю», «оживлення», створення «нео-тілесності» за допомогою нової практики читання – візуальної та чуттєвої. Прокладати свій шлях повинен не лише герой, але й читач тексту. Він може слідувати по візуальному лабіринту вслід за героєм або вибудовувати своє бачення-читання. Таким чином, у романі «Не-Ми» існує тип тексту, в якому реципієнт віднаходить додаткові виміри (тілесні). У романі «Не-Ми» вже закладена комунікативна форма події читання; це текст, який залучає читача у своє поле, змушуючи його «відгукуватися», слідувати своїм формам існування.

Тексти романів «Не-Ми» та «Ісихія» Ю. Гудзя – це плюралізм дискурсів, інтертекстів, мовних практик, тобто це своєрідне «застосування пастишу, який дискредитує поняття «лінгвістична норма». Ю. Ковалів описуючи поняття «пастиш», зазначає: «При переоцінюванні практики логосу, істини, раціональності, мови логоцентризм узаконює ігрову настанову, узагальнює мовну гру, визнає її єдиною формою мовного процесу, формує ідею гри істини, що має відносне значення» [133, с. 585].

До того ж саме поняття «пастишу» є домінуючим у сучасну епоху. Літературознавець вважає, що це явище сприймається нинішніми письменниками «актуальним способом точного наслідування текстів за відсутності семантичних або оцінкових переваг та методом організації тексту – еkleктичної конструкції значеннєвих, жанрово-стильових складників, позбавлених внутрішніх відношень» [134, с. 190]. Цілком логічно, що це явище співвідноситься із теорією інтертекстуальності, що подеколи призводить до пародійного, іронічного, творчого продукту автора, який так чи інакше відсилає читача до першоджерела. На думку І. Гасана: «пастиш застосовують як знаряддя викриття оманливості мови» [134, с. 191].

Пастиш Ю. Гудзя – це наслідування жанрово-стильової манери письменників французького «нового роману», творчих принципів літератури «поточку свідомості», представників української авангардної літератури (Емми Андієвської, Ю. Тарнавського), дотримання філософії мислення М. Гайдеггера, Й. Бродського та ін. Проте, незважаючи на всі імітації, він виробив свій неповторний стиль, який дозволяє говорити про витворення власної авторської концептуальної ідеї та стилю із застосуванням усіх набутоків літератури.

У романі «Не-Ми» письменник говорить про все, що виринає в спогадах, сновидіннях, на рівні підсвідомості. Приміром, протагоніст у такому ж ключі і творить свої роздуми в романі: «Чому іноді так нестерпно не хочеться переносити на папір задалегідь підібрані слова? Щось є в тому від почуття зради...» [60, с. 24]. Ю. Гудзь вважає, що посправжньому вартісний текст не потребує звичних фабул та сюжетів: «Записаний текст – захований вбивця... не тому, що сам текст вбиває – він просто не потребує, щоб в ньому хтось жив... хтось непідвладний змертвілим означенням... хтось поза межами державних ритуалів трупощанування...» [60, с. 43].

В. Даниленко вказував на те, що роман «Не-Ми» потрібно аналізувати «в контексті еволюції наративних технік та уявлень про роман в українській літературі» [82, с. 51]. З огляду на категорично висловлене твердження Ю. Гудзя про сюжет, який є для нього, по суті, виявом «насильницької послідовності й фальшивої хронографічності подій» [60, с. 46], не видається можливим розглядати цей твір в руслі традиційних жанрів. Роман «Не-Ми» тяжіє до жанру філософського метароману, оскільки в ньому безпосередньо викладається світоглядна позиція автора. За філософську основу цей метароман має пізнання сутнісних онтологічних та екзистенційних проблем світу та людини, проблем самовизначення і часопростору.

Між тим цікаво розглянути зреалізовану в романі гру з іншими текстами та інтертекстами. Приміром, у підрозділі літери «Іі...» Ю. Гудзь дублює і подекуди розширює кінцівку раніше опублікованої повісті «Йоля» зі збірки «Замовляння невидимих крил». Ймення героїні Йоля походить від Іоланти. Письменник пише, що батьки дівчини дуже любили музику П. Чайковського, тому так її назвали. Відомо, що «Іоланта» – це лірична опера в одній дії П. Чайковського на лібрето М. Чайковського за драмою данського поета й драматурга Генріха Герца «Донька короля Рене» (1845), яка заснована на стародавній легенді: сліпа від народження дочка короля Провансу не знає про своє нещастя, але молодий лицар відкриває їй страшну правду. Бажання Іоланти побачити світ, посилене погрозою короля стратити лицаря, якщо спроба лікаря відновити її зір залишиться невдалою, приводить до щасливої розв'язки – Іоланта прозирає. Образ головної героїні, навіть серед інших жіночих образів, створених композитором, виділяється своєю ліричністю і тендітністю. Опера вирішена в камерному плані. Вся дія зосереджена на розкритті внутрішнього світу героїв і почутті всепоглинаючої любові, що охоплює Іоланту й Водемона (у п'єсі – Тристана). Така ж любов була у Гудзевої героїні – Іоланти. Вона також була «сліпа» до зустрічі з Лук'яном Зазимком, який відкрив їй відчуття кохання. У романі героям погрожує вже не король, а законний чоловік Йолі Атасян, він шантажував її розлукою із сином.

Цікаво, що герой твору Люка (так себе іноді називав Лук'ян Зазимко) вперто кликав Йолю іншим іменем – Марія. Коли Люка був змушений розійтися із нею, він збайдужів до навколишнього світу, почав писати листи, адресуючи їх до Йолі, але вони так і залишалися невідправленими. Люка у своїх записах роздумує: «Чому ж Марію? Звідки ця впевненість, що то є твоє справжнє наймення, що так тебе звали колись давно, до нашого знайомства?» [60, с. 37]. Одного разу,

зустрівшись, вони усвідомили свою нероздільність, і весь час намагалися «повернути втрачену нероздільність, віднайти зруйновану єдність душі й тіла» [60, с. 34]. Тут, очевидно, йдеться про ідею «андрогіну» як ідею абсолютної первісної цілісності або, за М. Еліаде, міфічну формулу первісної цілісності, що охоплює «всі сили, а отже, і всі пари протилежностей: хаос і форми, темряву і світло, віртуальне і проявлене, чоловіче і жіноче начало і т.д.» [87, с. 383]. Підтвердженням думки Люки присутнє в листі до Йоїлі: «Бо в темряві – там відбувалося те, що не збулося при світлі, – ми там удвох – обвінчані, ми там – одна істота, що має дві спини, і діти – лиш виправдання для голого і нероз'єданого тіла» [60, с. 35]. Протягом усієї новели в межах роману закохані Люка та Марія намагалися весь час долати свою нерозділеність. Вони не змогли бути окремо. Марія намагалася покінчити життя самогубством, її привезли до лікарні міста Чортолїс (очевидно, це посилання на Чорнобиль), де було оголошено евакуацію лікарям. Вона назвала адресу та ім'я Лук'яна Зазимка лікарям, куди її згодом і доправили. Вони знову досягли своєї цілісності: «Поруч і вглиб зруйнованого тьмою простору, мимоволі торкаючись щогою її теплого волосся, поволі вертаючись до самого себе...» [60, с. 42]. Момент їхньої кінцевої зустрічі має ефект обрамлення та повторів певних частин твору.

У тексті існує ще одне інтертекстуальне пояснення ймення Марії, точніше любові до неї: «єдине виправдання для всього життя: він любив Марію... виправдання для життя – любив Марію... Я – Люка, я любив Марію...» [60, с. 37]. У православ'ї існує культ Найсвятішої Діви Марії з Гваделупе, яку вшановують як Царицю Мексики, Покровительку Латинської Америки та всього континенту. Побожність до Марії завжди зближує з Ісусом і приводить до наслідування чеснот Діви Марії. Папа Бенедикт XVI казав: «Любити Її – означає зобов'язатися слухати Її Сина». Вшановувати Діву Марію означає жити згідно зі словами

благословенного Плоду Її лона. Вона є Матір'ю істинного Бога, Який запрошує нас з вірою і любов'ю перебувати під Його захистом, щоб таким чином подолати всяке зло, творячи більш справедливе та солідарне суспільство. У снах Лук'яну Йоля (Марія) снилася вагітною [60, с. 35].

Окрім андрогінного прояву тілесної ідентичності, у тексті «Не-ми» існує «текстуальна тілесність»: «Так, душа встигне ще усе. Вона застерегла собі цілу вічність, усі свої повернення і перевтілення. Але що мені робити, як мені бути з моїм тілом! Що робити мені з найважливішим і найостаннішим складником мого тіла – моїм текстом?» [60, с. 31]. У Ю. Гудзя книжне й тілесне переплітаються неймовірним чином. Для нього характерна як визначальна стратегія не досягнення біографічної істини, а створення книги-життя. Гудзева автографія письма. У наданні тілесного виміру в нього є безсумнівний особистісний елемент. Герой занурюється в спогади, що є відновленням свого власного тіла, яке в майбутньому стане Книгою. Тілесне змінюється книжним, щоби потім, у процесі чийогось читання книжне знову зробилося тілесним.

До творів Ю. Гудзя неможливо підходити з мірками класичного твору, вони вимагають особливої читацької практики. Класична нарація для нього застаріла. У його творах порушуються класичні оповідні структури, автор створює новий тип тексту й нову стратегію читання. Ю. Гудзь тотально багаторівнево візуалізує, інтертекстуалізує та наділяє художній текст багатозначністю образів, мотивів, ідей тощо.

Серія повторюваних описів в романах Ю. Гудзя утворює мозаїку. Фрагменти (тобто сцени, які повторюються навмисне в тексті) не повністю ідентичні: з'являється мінімальна варіативність, додаткова деталь; вкупі вони утворюють вибудовуваний зі співставлення або накладання цих деталей, спогадів, галюцинацій новий образ, який проступає крізь текст відповідно до правил оптичного ефекту. Смысл тексту стає тілесним ритмом читача: «перетворення тіла в текст і

несподівана зворотна метаморфоза: написане повільно, але неухильно набуває ознак тіла: сторінки набухають вологою, поміж друкованих слів, окремих літер, складених з них рядків з'являються чийсь очі, вуста, чийсь нашорошені вуха...» [60, с. 87].

Прозові персонажі Ю. Гудзя часто переосмислюють минуле, яке подекуди має травматичний характер. Я. Поліщук відзначив, що «це проектує відкритий простір творчої самоідентифікації, який можемо означити, за влучним висловом Юрка Гудзя, як континуум «між пригадуванням і передчуттям» [180, с. 174]. Також він помітив, що в таких пригадуваннях минулого людина обов'язково відчуває ностальгію. На перший план у людській уяві попри тотальний стан несвободи у всіх сферах комуністичного та посткомуністичного існування впливають лише найкращі моменти життя – щастя, кохання і т.д. [180, с. 174]. Людська пам'ять має здатність зафіксувати в собі лише певні кадри дійсності. Проте з часом за іронією долі виявляється, що лише випадкові, перехідні моменти стають знаковими.

Я. Поліщук фіксує в новелі «Віта Поштова», яка частково оприявлена в тексті «Не-Ми», «делікатно-змінний стан екзистенції» [180, с. 175]: «ось так і запишемо, так і залишимо – поміж народженням і смертю, між пригадуванням і передчуттям, поміж сином і батьком – станція Віта Поштова, пора транзиту вглиб раннього літа, пізньої осені, нескінченно чорно-білої зими, так і залишимо, так і забудемо кілька рядків з часу початку нашої подорожі, давноминулого – Vita Nova, станція Віта Поштова, dolce vita всіх наших зустрічей і прощань...» [65, с. 104].

М. Р. Стех також вважає, що мотив шукання «себе» поза межами власного «я» є одним з провідних у романі «Не-Ми». Автор/герої, не відчуваючи присутності, впливу найближчих людей та родичів, на мить стає/стають ними, й переживає/переживають ті спільні хвилини, прожиті

разом. Саме такі співпереживання та проживання життя померлих призводять до «смерті», до стану «душі без тіла»: «Таке відчуття, ніби я вмер нещодавно... перейшов невидимий бар'єр, який заважав, не дозволяв з'єднатися в одне ціле шматкам і частинам розколошканого життя...» [60, с. 63]. Ліричний герой протягом тексту намагається знову відновити себе через Слово, думки, спогади, враження («від витончених екзистенційних рефлексій до плакатних роздумів про долю українського народу»), побудувати «нове тіло», новий зміст свого «я». За словами М. Р. Стеха: «ця «смерть», без сумніву, пов'язана з будованням усвідомленням ідентичності ширшої від «я» [207, с. 21]: «Відчуття, що тут, зі мною звичні й непорушні закони несподівано зрушилися, зламалися, й відкрилась можливість безпосереднього споглядання і свідчення... Але, знову ж таки, для того, щоб я [...] зміг пригадати, зібрати не лише самого себе, – мізерну частку, в якій відлунює, відбивається величезне життя людського мовчання...» [60, с. 63–64].

Свій художній принцип словотворення Ю. Гудзь означував власно вигаданим терміном «сіленціографія» (від *silencio* – мовчання, тиша, *γράφω* – писати). Мовчання присутнє не лише у слові, а на усіх рівнях тексту, тобто в паузах, ритмах, крапках, що разом утворює хронотоп, який повинен наблизити читача до відчуття «невимовного». Це все викликає думки про те, чи слово справді здатне передати спогади та загоїти рани утрат рідних людей. Адже в людській свідомості існує те, що дуже важко зафіксувати у слові, це застається на рівні пам'яті й почуттів: «головне – це вести діалог з померлими, з живими, не замовчувати власний відчай, спробувати діалогами тими перетворювати минуле й майбутнє, досягати їхнього преображення, – бо ж сутнісний (справжній). Світ – він, єдиний, без розподілу на мертвих і живих... Тоді, можливо, влада Толікової фрази: «Програли життя на своїй землі... життя програли», не матиме такої програмущої сили...» [Додаток 2].

У багатьох місцях роману Ю. Гудзя голоси автора, героїв зливаються в один, і їх неможливо відокремити. Оповіді зливаються в одну, вони невіддільні. Немає межі між життям письменника й літературою, яку він створює. Роман «пишеться» на очах у читачів, герой безпосередньо говорить про текст, який пише, а цим текстом є роман. Ю. Гудзь використовує прийом авторефлексивної нарації, яка сама себе обдумує. Роман у процесі написання, є, по суті, романом у процесі зникнення.

Відтак роман «Не-Ми» – це роман про неможливість написання роману, відчайдушні намагання домогтися внутрішньої цілісності. Це роман, в якому йдеться про втрачений часопростір найрідніших людей та потребу кожної людини повертатися в точку відліку (дім). Такі безцінні миті й істини неможливо відтворити за допомогою звичайних слів, і навіть література неспроможна передати це жодними прийомами чи засобами. Це людські цінності, які повинна пам'ятати, цінувати та не забувати кожна людина, адже повернутися в той тлінний час вдруге вже неможливо, і повноцінно переповісти його будь-якими словами тим паче.

Тексти романів «Не-Ми» та «Ісихія» чітко не розмежовані, вони переплітаються, так само як переплітається біографія автора та його персонажів. Між романним і реальним «я» автора відбувається процес поєднання та роздвоєння. До того ж, з огляду на структурну та ідейно-стильову екстраполяцію, автоінтертекстуальність і взаємодоповнення текстів, можна стверджувати, що автор писав взаємодоповнюючі твори. Читаючи романні тексти «Не-Ми» та «Ісихія», впадає в око їхня незавершеність (що, очевидно, було авторською концепцією), перетікання тем, ідей та героїв.

Розділи роману «Не-Ми», як уже згадувалося, композиційно діляться на три частини, перша без назви, друга – «ОБІРВАНІ ГУДЗИКИ», а частина третя – «ПРОГУЛЯНКИ В ГЛИБ САУНДШАФТУ

(Сценарій для чотирьох сновидінь)» очевидно перетекла в текст роману «Ісихія», через таке нелогічно структуроване непорозуміння читач щоразу змушений шукати текстуальне пояснення цього наративного маневру. В. Даниленко, аналізуючи ці твори, простежив, що роман «Ісихія» «пов'язаний із філософськими та стильовими пошуками, означеними в романі «Не-Ми» [82, с. 50], дослідник пояснює це тим, що в «Не-Ми» Ю. Гудзь хотів показати можливості текстового та ідейного втілення концепту мовчання, а в романі «Ісихія» письменник начебто мав за мету «через мовчання й молитви пізнати в собі царство Боже».

Зокрема саме роман «Ісихія» В. Даниленко неодноразово, до того ж у межах однієї статті називає «найбільш зрілим прозовим твором автора» [82, с. 52]. До такого висновку дослідник дійшов, виходячи із застосованої в романі «сюжетної напруги й виразного антиколоніального пафосу». Ця сюжетна напруга досягається завдяки вставним новелам та оповіданням, які справді мають певний сюжет, але тим не менше сповна не позбавлені улюблених для Ю. Гудзя фрагментарних, оніристичних та формалістичних прийомів. Подібне твердження В. Даниленка суперечливе, оскільки роман вміщує у своїй текстовій основі більшість раніше написаних новел та оповідань, як це вже вище зазначалося. На нашу думку, доречнішим було би говорити про «Ісихію» як про найзнаковіший та найтиповіший витвір Ю. Гудзя.

Отож цей роман структурно фрагментарний, так само як і роман «Не-Ми». Проте він подекуди звучить агресивніше, має більшу кількість сюжетів та героїв. Перш за все чисельність героїв і сюжетів досягається інтенсивнішим використанням автором раніше опублікованих новел та оповідань. У романі фактично переписано шість новел та оповідань – «Афганець», «Змовники», «Сорочка без тіла – біла», «Звягельський потяг», «Замовляння невидимих крил», «Ab ovo».

Незадовго до смерті Ю. Гудзь в інтерв'ю означував свій роман наступним чином: «Ісихія, або книга щастя про найостаннішу смерть і найпершу любов чоловіка й жінки з країни Тео-Доро, про душу, тишу їхнього спільного тіла, щезлих тут на землі, але збережених у пам'яті неба» [72, с. 3]. Так, вищезгадані новели та оповідання, додані сновидіння, відступи-роздуми автора, зображені на тлі розірваної історії про Лілю Коровкіну, її ненароджену дитину та її чоловіка Муси, який прагне здійснити кровну помсту за вбивство наймолодшого брата Сафара чеченцями. Ліля сидить у кімнаті на сьомому поверсі (прикметно, що про це сказано в розділі **VII**) та розмовляє зі своєю дитиною, розповідає їй про світ, в якому доведеться жити. Наратор у відступах розмірковує про жінок/матерів, які приводять у світ дітей – «завдяки їхній показній любові ми живемо вічно, тільки надто швидко забуваємо це й все гінше, що вони встигли відкрити нам...» [60, с. 133]. Далі він вислуховує розповіді свого брата Анатолія, який побував в Афганістані (повість «Афганець»), поміж реплік мимоволі впадає в сні та марення, в яких з'являються символи тоталітарної насильницької влади – День Ритуальної Смерти Великого Грободара Чучмеску, Ради Старійшин та врешті решт Великий Кондукатор, якому оповідач вже другий місяць готується передати свій проект Імперії Досконалого Тексту» [60, с. 137].

У своїх видіннях автор знову намагається знайти «частку нероз'єданого, колись спільного тіла» [60, с. 138]. Після розповіді про Афганістан з'являється в канві тексту старий жебрак – вояк (колишній) батальйону «Нахтігаль» зі своїми моторошними оповідями про пережите. Опісля долає наратора нова дрімота, надсвідомі спогади замовлянь, заклинань баби Софії, баби Рибачихи (так звали справжніх бабусь Ю. Гудзя) для їхнього трирічного внука сюрреалістично переплітаються із колисковими-співами Лілі Коровкіної: «і я (ще теж – не народжений, не чужий, не смертельний) намагаюся зберегти й сховати в глиб

надсвідомого бодай відлуння тих давніх промовлянь, жіночих голосів і голосінь» [60, с. 151]. Ліля за допомогою колискової «поволі переходить межу її спільного з майбутнім дитям сновидіння...» [60, с. 151].

Онїристичні марення Ю. Гудзя в романі «Ісихія» піддаються дешифруванню за допомогою основ психоаналізу, зокрема дослідження американського вченого С. Грофа «Сфери людського несвідомого» [49], яке ґрунтується на незвичайних станах свідомості й духовному зростанні. У своїй практиці доктор медицини застосовував метод психотерапії, самопізнання та особистого зростання – техніки холотропного дихання. Науковець сформував власну концепцію розуміння космосу, свідомості й духу. Створивши нову картографію свідомості, він виявив новий рівень психіки, пов'язаний із спектром відповідних образів навколо народження людини, смерті, сексу й насилля, назвавши його перинатальним. За С. Грофом, рівень свідомості, основна характеристика якого пов'язана з переживаннями виходу за межі звичних для людини тіла та Еґо, називається трансперсональним. Визначальною його характеристикою є не просто вихід за межі біографічного досвіду, але подолання просторово-часових обмежень. Очевидно, виходу за межі свідомості (на рівні текстової структури та змісту) Ю. Гудзю сприяла практика ісихазму. До безлічі засобів зміни свідомості (холотропні стани) відносять також християнський ісихазм, або промовляння «Ісусової молитви» [48].

У підрозділі «Томус перший. ЗАМОВЛЯННЯ НЕВИДИМИХ КРИЛ» роману «Ісихія» автор описує фактично досвід перебування в українській місцях, які є Меккою для практикуючих монахів-ісихастів – Ахтіяр (давня назва Севастополя), гора Чембало та Мангуп (Мангуп-Кале), який був колись фортецею, столицею князівства Феодоро (неподалік села Ходжа Сала Бахчисарайського р-ну). За сюжетом роману, письменник згадує випадок, коли він разом із сином Богданом та ще одним неназваним автором споглядальником піднялися на Чембало, де

вони відчули «стан мимовільних свідків невідповідного Преображення» [60, с. 152]. Малий Богдан означив той стан дитячим істинним вигуком: «...сила краси невмирущої» [60, с. 153]. У цій сюжетній лінії вгадується біблійна легенда про Преображення Ісуса Христа, в якій говориться про те, що Ісус узяв Петра, Якова та Івана, його брата, повів їх окремо на високу гору й преобразився перед ними: обличчя Його сяяло, наче сонце, а одяг став біло-яскравим, наче світло – таким, що ніякий білильник на землі так не вибілів би її. Озававсь Петро й каже до Ісуса: Господи, добре нам тут бути! Не знав бо, що сказати. Обидві легенди вказують на те, що людина, будучи втіленою божественною сутністю, має дві природи – божественну й земну. Вони тяжіють одна до одної, але для їх поєднання треба докласти чимало зусиль. Відновлення зв'язку приводить до преображення тіла, яке набуває нових якостей. Саме це й продемонстрували Ісус трьом апостолам на горі та син Богдан своєму батькові Ю. Гудзю на горі Чембало.

Другий стан божественно-земного «преображення» героїв роману «Ісихія» відбувся в Мангупі, де автор описав, як стан «ісихії» допоміг йому придумати сюжет роману: «я, знову ж таки уперше, відчув цю землю як продовження власного тіла, як середохрестя наших свідомих і над свідомих почувань, і тіло моє – своєрідний пуп цієї теплої і майже голої під покривалом неба кам'янистої поверхні. Раптом відкрилася вся дивовижна й незбагненна ритуальність нашого спільного часопростору... Й тоді, в мовчазній столиці православного князівства Тео-Доро, щезлого в навалі знетямлених століть, до мене прийшли Він і Вона, чоловік і жінка, ще безіменні й незахищені перед світом...» [60, с. 153]. Роман «Ісихія» для Ю. Гудзя фактично є місцем для схованки від жорстокості цього світу, влади, ідеології, законів, це простір для мовчання, адже «все написане – то неправда» [60, с. 169]. Простір тексту – це порятунок чесних, рідних, високодуховних людей «від переслідувань імператорів –

іконоборців» [Додаток 3], які намагаються контролювати людське життя і навіть художній простір.

Багаторівнева структура роману «Ісихія» та людської свідомості загалом зображують феномени травми народження, смерті та відродження, що занурені як у перинатальну, так і в трансперсональну області. Розуміння природи реальності, що впливає з холотропних станів, знаходиться в різкому конфлікті з матеріалістичним, упорядкованим світом і текстом. Згадана вище тематика й проблематика зумовлює жанрове визначення цього роману як психологічного, де конфлікт виявляється у самовизначенні особистості.

Звертаючи увагу на певне текстове «тіло» у межах розуміння жанру, що функціонує за більш-менш усталеними законами, Людмила Бербенець констатує, що «тіло» жанру постмодерністського твору вже не буде таким, як раніше» [225, с. 631]. Тим самим, йдеться про те, що у сучасній літературі жанрові межі чітко не окреслені.

Дослідження роману «Ісихія» доводить, що кожна людина потенційно є згустком міфів, історій та переказів. Ю. Гудзь і його твір – це ніби точка, в якій неначе в одному сходяться початок і кінець всього. Письмо Ю. Гудзя прагне висловити завжди дещо більше, ніж те, що дозволяє мова та читацьке очікування. Його завданням є відкрити читачеві доступ до ритмічного переживання тексту, адже «смісл – це тілесний ритм» [177, с. 44].

2.5. Блюз та джаз як інтермедіальна стратегія роману «Не-Ми» Ю. Гудзя

Художні техніки авторського письма з кожною епохою стають все більш винахідливими та синкретичними. У літературознавстві неодноразово досліджували взаємодію та взаємовпливи художньої творчості з кіномистецтвом [215], живописом [29], музикою,

архітектурою тощо. Література запозичує засоби зображення дійсності відповідно до своєрідності певного виду мистецтва: у кіно – прийом монтажу, живопису – колористичну техніку, в архітектурі – композиційну побудову, музики – ритміку тощо. Такий інтердисциплінарний аналіз видів мистецтв базується на чуттєвій сфері сприйняття, що дозволяє виокремити паралелі між технікою творення того чи іншого виду мистецтва. Вербальне вираження цих засобів відображається в певних композиційно-структурних, наративно-експресивних та лексико-стилістичних особливостях художнього тексту.

В історії літератури застосування естетики джазу не є новим. Письменники застосовують її щоразу на свій лад і не завжди це вдається розкодувати. Естетика джазу найяскравіше знайшла своє художнє втілення в модерних творах зарубіжних письменників, таких як Х. Кортасар, А. Гінзберг, Дж. Керуак. Блюзова ностальгія простежується у творчості Ж.-П. Сартра, А. Камю, у романах Г. Маркеса «Сто років самотності» й Е. Доктороу «Регтайм» тощо.

На відміну від української словесності в афроамериканській культурі та літературі, блюзова/джазова стратегія стала всеохопним явищем, і це природно, адже тут її коріння. М. Сорока знаходить «прикмети впливу нових музичних форм» у творах молодшого покоління української еміграції, а саме в О. Ольжича, який, приміром, дав жанрове означення своєму віршу «Нічний напад» (1935) як «джаз» [201]. Експериментальна авангардна українська література 20–30-х рр. проголошувала свою нову техніку синтезу мистецтв – «кіно, грамофон, механічне піаніно, сенсаційний роман, джаз».

Сьогодні естетика джазу стала модною стратегією творення текстів. У джазовому авторському ключі видалося чимало сучасних поетичних та прозових збірок: Ю. Покальчук «Таксі-блюз: Повісті та оповідання» (2003), Мар'яна Савка «Бостон-джаз: візії та вірші» (2008),

В. Махно «Я хочу бути джазом і рок-н-ролом» (2013) та ін. Свого часу К. Москалець дослідив блюзову інтерпретаційну стратегію в книгах Світлани Поваляєвої «Орігамі-блюз» (2005), Т. Прохаська «З цього можна зробити кілька оповідань» (2005), Ю. Іздрика «АМк» (2005), Тетяни Малярчук «Ендшпіль Адольфо або Троянда для Лізи» (2005) [154]. Надрукована навіть книжка есеїстики й літературної критики в стилі джаз І. Лучука «Літературний джаз» (2011) [138], яка сприймається одночасно як метафоричне вираження та як сформований літературознавчий термін. Поєднуючи саме ці значення, у цьому підрозділі розглядатимемо літературний джаз як оригінальну наративну та експресивну стратегію, спосіб самовираження, що поєднує африкансько-американську музикальну культуру й традиції європейської літератури.

Світовідчуття художнього слова, трансавангардна естетика Ю. Гудзя складається із двох основоположних принципів – традиція та авангард. Оригінальність його творчого методу представляє нову літературну традицію в романі «Не-Ми», яка по праву може вважатися синкретичним джазовим письмом.

Невід’ємна якість джазу – ритуальність, яка передбачає сильний психологічний вплив, стала особливо актуальною для сучасної України. Це пов’язано з усвідомленням глибоких змін у суспільному та культурному житті. Ритуал – є видом соціальної динаміки, який пропонує свій шлях виходу із ситуації. Позаяк основна функція ритуалу – це усунення хаосу та відродження цілісності, гармонії.

У Ю. Гудзя таким ідейним ритуалом був заклик до українського народу, літератури до відродження та реконквісти, а структурною домінантою він обрав для себе блюз, який допоміг йому втілити цю ідею. Блюз дав письменнику потужну силу думки, організацію текстової свободи – ритм, внутрішню енергію, безмежність поза текстового втілення слова. Одна з провідних домінант творчості Ю. Гудзя співзвучна

з головною джазовою естетикою – обов'язкова настанова на Гру. У традиціях джазової естетики письменник прагнув подолати жанрові та мовні обмеження, що призвело до колажності його романів. Головні герої текстів прозаїка ексцентричні й цілком вписуються в джазову естетику – божевільні, діти, поети і т.д., які намагаються подолати абсурдність цього великого неорганізованого, незалежного від них світу. Природно, що це все співзвучно одній з головних установок джазової естетики – гра це спосіб відгородитися від реальності, можливість прикрасити сіру повсякденність, спроба підкорити тим самим реальність, подолати її. Гра – це універсальна категорія, яка грається із відчуттями, смислами, значеннями, структурами, словами, літерами тощо. Література, а разом з нею і читач стомилися від буденності й одноманітності й уже з початку ХХ ст. і до сьогодні вимагають від письменника вправності у всіх спектрах людських відчуттів та вражень. У цьому плані стилістика саме джазового напрямку зі своєю «структурованою» свободою, непередбаченістю, «ігровими» проявами, імпровізаційністю дозволяє письменнику вдосталь самовиразитися на папері.

З постулатів філософії блюзу відомо, що «блюзмен» (у нашому випадку письменник) грає (пише) лише те, що відчуває, а просто хороший музикант – те, що відчував чи хотів би відчувати. Оксентій Вава пояснює свій «блюзовий» текст: «Тут варто мати на увазі: блюз, як правило, виконувався на розладнаних, напівзруйнованих інструментах, а захриплі голоси його виконавців (занікотинені й проспиртовані) були далекими від філармонійної чистоти. Той певний звуковий бруд перебував у цілковитій відповідності з почуттями спотвореного життя, й тугою за недосяжною на землі красою... Так і в тій ненаписаній книжці... Спроба хоча б ненадовго позбутися відчуження між власне літературною мовою і повсякденним живим промовлянням» [60, с. 45].

Музикант проводить репетицію, письменник перероблює композицію (текст), а «блюзмену» рідко коли вдається повторити блюз хоча би двічі. Зі сторони блюз може виглядати як суміш недоліків, неясностей, але його неможливо звинуватити у фальші. Блюз – це пісня про свободу (у всіх розуміннях) і про те, яку ціну доводиться за неї платити. Блюз – це не просто музика, а прояв найвищої свободи для творчої людини.

Ю. Гудзь передає блюзову композицію багаторівнево: на рівні слів, тканини тексту, змісту й ідей. Тканина роману «Не-Ми» пошматована, «зшита» з епізодів, які відбуваються в тексті роману, листах, щоденниках і думках письменника тощо. Головні герої – це чоловічі та жіночі голоси. Щодо блюзівської імпровізації на рівні стилістики, то це яскраве втілення плину думок Ю. Гудзя, подібного до джойсівського потоку свідомості.

Справжній «джазовий» роман – це, безумовно, імпровізація, джазовий настрій і присмак. Технічні прийоми тут відіграють другорядну роль. Блюз – це неодмінно туга, дивні наголошення та обов'язково повтори фігур і пасажів. Схематично це можна зобразити наступним чином: (повтор – текст – поворот – повтор). Схожі прийоми зустрічаються в тексті «Не-Ми», а саме в підрозділі «Іі...» [60, с. 26, 42], як вже згадувалося, це текст новели «Йоля» зі збірки «Замовляння невидимих крил». На початку приносять чоловіки та лікар жіноче тіло Йолі (Марії) до кімнати Лук'яна Зазимка. Лікар пояснив, що відбувається евакуація лікарні й вона назвала його адресу. Люці її обличчя видається спочатку незнайомим. Він гасить світло свічки й лягає поруч неї.

Далі за текстом розповідається трагічна історія закоханих, які не можуть бути разом. Проте невдала спроба самогубства Йолі фактично знову об'єднує їх. Пасажі їхньої кінцевої зустрічі повторюються з невеликою видозміною деяких акцентів, що довершує авторський прийом обрамлення тексту. Прийом інтегрований у зміст дуже майстерно, читач

навіть не відразу може його помітити. Це свідчить не про зайву манірність авторського мислення, а про певну необхідність, зумовлену квінтесенцією всезагальної ідеї тексту про нерозірваність, шукання та впізнавання двох половинок: «і тільки у відтворених синкопах зберігається пам'ять про спізану нероздільність; тут немає головних і підлеглих тем, перших і другорядних площин, – єдиний звуковий потік переливається, розгойдується від одного ритмічного центру до іншого, надовго не затримуючись в жодному з них, і, потрапляючи йому в такт, розхитується свідомість випадкового слухача-чатувальника, хитається крізь сміх і сльози, від народження – до смерти, від темряви непам'яті, забуття – до спалаху всезберігаючої любові...» [60, с. 45]. Одним із символів свободи є дорога, яка дозволяє йти, приходити, розставатися та зустрічатися, відповідно дорога – це символ життя.

У тексті роману «Не-Ми» експліцитно іноді навіть імпліцитно присутній співрозмовник, автор та його герої часто звертаються до читача на «Ти». У листах ми неабияк відчуваємо співучасть, коли, приміром, Лук'ян Зазимко звертається: «Послухай, учора мені приснився вірш...» [60, с. 35], Оксентій Вава адресує свої невідправлені листи: «...Вибач, будь ласка, що так переінакшив Твоє ім'я, – просто сьогодні знайшов Твій лист...» [60, с. 57]. Або ж коли ми читаємо: «...Сьогодні я розповім тобі про «Ходіння замерзлими водами», про книжку, яку я вже ніколи не відважусь написати...» [60, с. 44] тощо. Розповіді, листи вміщують звернення не лише до читача, але й до своїх родичів, друзів та інших дійових осіб.

Так чи інакше в романі «Не-Ми» присутній співрозмовник, якому розповідають будь-яку історію, але до якого звертаються і який вплетений у тканину оповіді. Наявність діалогу із співрозмовником може бути певною імітацією «перегуку» та своєрідного «відгуку» інструментів, що сягає ще до афроамериканських коренів блюзу. Підтвердження цього

ми знаходимо в роздумах Оксентія Вави про його ненаписаний роман «Ходіння замерзлими водами», який він кваліфікує наступним чином: «то не мав бути роман а чи повість, новела чи оповідання, – скорше, один нерозірваний текст, складений із обірваних і відновлених діалогів найчастіше двох голосів – чоловічого та жіночого, побудований не за вертикально звичною фабулістикою, а горизонтальним розірваним потоком, схожим на класичний блюз: ритмічно незалежні поміж собою голоси рухаються майже поряд, майже торкаючись, але зберігаючи власну окремішність, свою особисту в і д ч у ж е н і с т ь там, де в миттєвий контрапункт їхніх тем долучається мідь духових інструментів, оклик породжує відповідь, обережне проникнення переходить в бурхливе злиття, в стогін тілесного впізнавання, розчинення себе в іншому – тільки на мить, й знову чуттєву радість змінює туск неминучої самоти, голоси знову розходяться, звучать тихіше, окремо...» [60, с. 44–45].

Підкреслена присутність у прозовому тексті читача/слухача є джазовим елементом, що сходить як у джазі, так і в літературі до архаїчних форм свідомості. На архаїчність наштовхують наступні роздуми: у пісні (як у народній, так і певного автора) форма «ти» зустрічається відносно часто, причому «ти» виступає і як адресат, з яким безпосередньо пов'язана дія, і як співрозмовник, якому розповідають про щось. У подібному ключі згадується перегукування в стилі «питання-відповідь» між напівхорами, що стало основою античної драми.

Можна також згадати про духовні пісні (spirituals) негритянських народних хорів. Вони зазвичай багатоголосі й виконуються хором, часто без всякого акомпанементу, причому співаки вільно гармонізують мелодію під час виконання. Іноді серед співаючих виділяється соліст, і тоді спірічуелз приймають форму «перегуку» та «відгуку» (call and response), переклику соліста й хору. Подібне виконання «спірічуелз», а також те, що зазвичай відсутній канонічний нотний запис твору, дає

широку можливість для різноманітних варіацій і колективного імпровізування. Різні потоки мелодії гармонійно зливаються в один потужний потік, кожен із співаючих вільно імпровізує, підкоряючись загальному ритму, і тому кожне нове виконання «спірічуелз» є, по суті, новою редакцією твору. Історично народна пісня та перегук стародавніх, тому й можна говорити про те, що в їх основі лежать архаїчні форми свідомості.

Тут одразу пригадуються діалогічні стосунки «Я-Ти» ієрусалимського філософа М. Бубера, який стверджував, що вони конститууються в трьох напрямках (площинах) – як ставлення до природи, до іншої людини й до духовних сутностей. Центральне місце посідає ставлення Я-Ти до Абсолютного Ти – Бога. У тексті Ю. Гудзя ця дихотомія виявляється як зустріч людини із співрозмовником як із особистістю, вплетена в тканину оповіді. Оскільки одним з коренів джазу є «спірічуелз», то образ «Ти» може бути і релігійним (приміром, де письменник звертається шанобливо з великої літери «Ти»), і світським.

Джазова ієрархічність руйнує традиційність оповіді в романі «Не-Ми». Використовуючи принцип наративної децентралізації та деієрархізації, текст «розповідає» свою історію, переплітаючи з героями, автором, людьми зі спогадів та самим читачем (минуле й теперішнє взаємодіють). Кожен голос, герой має свою партію і лише поєднуючись, вони утворюють повну картину. Вищезгадана модель «запитання-відповідь» типова для джазу і певним чином поєднує лакуни, які утворені «клаптиковістю» роману, розривами часу та простору. Лакуни в оповіді тісно пов'язані з внутрішньою пусткою та втратами автора й героїв.

Герой роману «Не-Ми» Лук'ян Зазимко, потрапивши до лікарні, писав листи до своєї коханої Йолі (з якою він змушений розлучитися), таким чином «немов прислухаючись до чогось у собі та поза собою, він

тепер, здавалося, шукав якийсь спільне звучання для розірваної синкопами теми колись нероздільного тіла...» [60, с. 32].

Синкопування – невід’ємний ритмічний елемент блюзу та джазу, який полягає в зміщенні акценту з сильної долі акту на слабку. Суть синкопи – створення суперечності між реальними акцентами й метричною нормою, а також дисонансу, який вимагає «розв’язання», тобто повернення до звичного акцентування. Синкопи – тут уособлюють розлуку закоханих, несподівану зміну акцентів у їхньому житті (творі), що перебила логічний смисловий духовно-тілесний зв’язок двох людей.

Ще одні прогалини оповіді, якими пронизана структура тексту, простору та часу, змушують читача самого заповнювати їх таким чином, щоб приєднатися до поліфонічного джазового наративу. Ю. Гудзь, притримуючись теорії Р. Барта, наполягав на терміні «текст», який передбачає можливість гри з текстом (множинність сенсів, текстів, значень тексту, невимовне/недомовлене). Читач – це співавтор «партитури тексту», де автор і читач поєднуються [210]. Текст Ю. Гудзя є задоволенням, авторським закликком до самотворчості читача – «висока енергетична напруга такого тексту породжує бажання, відчуття (близького до еротичної насолоди): хочеться ввійти в тіло тексту, в його структуру, злитися з ним. Хоча б через процес переписування, де зникають окремо взяті письменник та читач, а виникає нова практика письма» [210].

Крім того, елементи джазової стратегії виявляються в обігруванні настрою в стилі блюз – «шалена туга». Існує крилатий вислів з відомого американського кінофільму «Перехрестя» (Crossroads, 1986): «Блюз – це коли хорошому чоловіку погано, тому що він думає про жінку, з якою колись був» («Blues ain't nothing but a good man feeling bad, thinking about the woman he once was with»). У романі «Не-Ми» один з головних героїв Лук’ян страшенно сумує за своєю жінкою Йолею, ліричний герой

постійно згадує своїх померлих рідних, за якими тужить, ностальгує за моментами дитинства. Туга відчутна в кожному слові, настрої.

Отже, музичні образи та мотиви відіграють важливу роль у розкритті ідейного задуму роману «Не-Ми». Паралелі з джазовою музикою допомагають розкодувати імпліцитну інформацію, втілення символічних паралелей і психологізації зображення. Значною мірою на мовленнєву організацію твору вплинув один з ключових прийомів джазових композицій – «call and response», який художньо відтворюється в структурній будові твору та поліфонічному характері оповіді. Таким чином, літературний джаз стає тією мовою та стратегією Ю. Гудзя, які спроможні передати «невимовне» й без викривлення закарбувати унікальний досвід автора та часу, в якому він жив.

РОЗДІЛ III.
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЕКСПЕРИМЕНТИ В ЛІРО-
ЕПІЧНИХ ТВОРАХ Ю. ГУДЗЯ

**3.1. Інтертекстуальна основа драматично-апокрифічної поеми
«Мандри Мандрагори»**

Сучасна українська драматургія активно входить у вітчизняне науково-інформаційне поле. Долучилися до процесу осмислення тенденцій розвитку драми межі ХХ – ХХІ століть Олена Бондарева, Тетяна Вірченко, Лариса Залеська-Онишкевич, Оксана Когут, Неллі Корнієнко, Мар'яна Шаповал та ін. побіжно (але актуально) наголошується в новітньому літературознавстві на поліфонізмі й дифузії родів, жанрів як продуктивній тенденції розвитку сучасної літератури. Не дивно, що в сучасній українській драматургії «постмодерністська стилістика не стала єдиною або панівною, а продовжує, оформлюючись, подеколи навіть вже синхронно руйнуючись, співіснувати з іншими світоглядно-стилістичними домінантами» [20, с. 317]. У нинішню добу дається ознаки панування «постструктуралістсько-деконструктивістсько-постмодерністського комплексу» (І. Ільїн), на думку Олени Бондаревої, в усіх напрямках розвитку сучасної драми в Україні [20, с. 317].

Центральне місце серед стильових ознак художнього трансавангардного наративного письма Ю. Гудзя займає інтертекстуальність. Задля розшифрування закодованого інтертекстуального поля та прослідкування його проявів обрано драматичну поему «Мандри Мандрагори». Творчий доробок митця багатогранний, контамінує в собі різні роди й жанри – від поезії поетичних, прозових, драматичних творів, публіцистичних та літературознавчих, мистецтвознавчих статей до художніх полотен. Свої

твори Ю. Гудзь залежно від жанру підписував псевдонімами: Юрій Тетянич, Хома Брут, Хома Брус та ін. Однією з особливостей художнього творення митця є взаємодія, екстраполяція тем, мотивів, ідей, образів тощо з листів у романи, із романів у поеми, поезії й навпаки і т.д., що зумовлено його власним сприйняттям творчості й життя загалом.

Художній дискурс Ю. Гудзя маркований багатоаспектним синтезом нашої сучасності, органічним сплавом її найактуальніших проблем. Так, у драматичній поемі «Мандри Мандрагори» наратор порушує питання морального обличчя, помислів і порухів сучасника, пошуків свободи творчої особистості й часопростору. Для художнього втілення такого дискурсу поет вдається до умовних форм моделювання світу й людини, широко застосовує новітню поетику, зокрема інтертексти.

Свого часу М. Бахтін відзначав: «Діалогічність «чужого слова» і всього тексту – дозволяє думати і про принципи «поведінки» одного тексту в іншому, саме про принципи, оскільки найдетальніші списки «чужого слова» в тексті завжди будуть неповними» [8, с. 146]. Ю. Гудзь, спираючись на традиції як вітчизняних, так і західних письменників, філософів, музикантів (У. Самчука «Нарід чи чернь», В. Розанова «Сахарна», Хуліо Кортасара «Життя хронопів та фамів», британського рок-гурту «Бітлз» та ін.), посилює естетичні функції умовності, деформує часові та просторові параметри, зосереджує увагу на асоціативних зв'язках.

Сюжет драматичної поеми розгортається як ланцюг змальованих подій, персонажів, кадрів з фільмів, уривків з творів, історії, пісень у часово-просторовому форматі, як розвиток характерів, конфліктів, духовних шукань героїв. Особливу поетику твору складає сплав піднесеного й повсякденного, вимріяного й приземленого начал

особистості. Із цією метою Ю. Гудзь застосовує оптику то зовнішньої, то внутрішньої, то змінної фокалізації. Людські долі поет-драматург зображує у своєрідному психологічному вимірі, висвітлюючи болісні рефлексії над смыслом життя героїв, їхні пошуки істини, краси, гармонії.

Поєма відображає тиск влади на особистість/письменника, якій диктуються умови для існування, творчості. В окремих сюжетних вузлах моделюється намагання ліричного героя врятуватися від навколишньої абсурдності буття в умовах панування комуністичної ідеології.

Образи персонажів – це емоційні репліки та рефлексії, тексти та інтертексти, кожен з яких має свою життєву місію і водночас химерно переплітаються та взаємодіють. Все це поглиблює художню візію і семантику, творить складний комплекс проблем, порушених у творі.

І все ж таки драматична поєма будується за законами драми, однак дія відбувається не лише внаслідок конфлікту окремих дійових осіб, а й завдяки внутрішньому, моральному конфлікту, що виникає у свідомості героїв. Реципієнт стає свідком боротьби, що відбувається в душі персонажа, та одночасно співтворцем твору.

У драматичній поємі Ю. Гудзя інтертекстуальність є одним із засобів реалізації авторської настанови на гру з читачем/глядачем. Так виявляється новітнє ставлення до тексту: розпізнавання інтертекстуальних зв'язків наближує читача до повнішого сприйняття смислів, що містяться у творі, а нерозпізнавання – віддаляє. Попереднім культурним текстам українські драматурги кін. ХХ – поч. ХХІ ст. надають статусу літературних міфів, які «практично не інтерпретовані в іншолітературних традиціях: автори прагнуть довести, що великі твори мистецтва будь-якої доби наділені функціями продуктивних міфів» [20, с. 263]. У поємі «Мандри Мандрагори» трансформуються не лише окремі ключові образи того чи іншого твору світової класики, а й біографічні, пов'язані з іменами, героями та назвами цих претекстів.

Своєрідність інтертекстуальності поеми вбачається вже в тому, що Ю. Гудзь свідомо підписав твір псевдонімом Хома Брут. Відомо, що Хома Брут – це герой-філософ з повісті «Вій» М. Гоголя. Він жив на два світи, то в одному світі, реальному, то в іншому – фантастичному. Ця роздвоєність буття героя повісті відображала роздвоєність людського сприйняття, яке формулювалося в умовах невлаштованості й трагізму тогочасної дійсності. Хома Брут і його друзі жили в оточенні злих, бездушних людей, зіштовхуючись із жорстокими силами, що зумовило характерне трагічне світосприйняття. У боротьбі з жорстокістю формується людина, її воля, її душа. У цій боротьбі виживають лише мужні та сміливі. Такі характеристики персонажа М. Гоголя суголосні із світовідчуттям Ю. Гудзя та його героїв.

Звертаючись до назви «Мандри Мандрагори» та авторського визначення «драматично-апокрифічна поема», можна помітити приховану конотацію. Апокрифи, як відомо, це твори легендарно-релігійної літератури, заборонені церквою. У дохристиянську епоху апокрифами називали рід літератури з таємним змістом, доступним лише для обраних, посвячених. Апокрифічна література вміщувала в собі домішки мотивів мандрівних сюжетів, народних вірувань та уявлень. Тому стає зрозумілим, що Ю. Гудзь у назві та сюжеті твору застосував сакральні коди, мотив мандрів і пов'язаний з ним образ героя-правдошукача. Ці образи беруть початок ще у фольклорі, М. В. Попович зазначає: «Процес ініціації, супроводжуваний стражданнями – випробуваннями, осмислювався як мандри через «простір смерті» і перемога над силами зла» [181, с. 19].

Мандри персонажів поеми пов'язані з пошуками не тільки кращої долі, а й сенсу життя, духовних засад суспільства. Тому мандри героїв відбуваються передусім у просторі психологічному та формальному, стаючи мандрами духу людини й лабіринтом канви тексту. Мотив

мандрів втілює особливості світосприймання та текстотворення Ю. Гудзя, для якого рух завжди асоціювався із життям, а зупинка означала припинення розвитку (смерть).

З приводу семантики другої частини назви «мандрагора», то, відомо, що ця рослина входила в число магічних символів ще з незапам'ятних часів. Вважалося, що вона володіє особливою чарівною силою. Її корінь має злегка розгалужену форму, яка нагадує фігуру людини. З давніх часів цей корінь символізував божественний знак «цілісної людини» й мав універсальні цілющі властивості. Приміром, в алхімії мандрагора – рослина, що приносить щастя. Образ «мандрів мандрагори» інтертекстуально розширює семантичне поле поеми. Автор переосмислює давні мотиви образу – символу пошуку відчуття цілісності, свободи людини.

Композиція поеми фрагментарна, вона складається із ремарок автора, реплік героїв і тексту першого (уривків з твору «Сахарна» Василя Васильовича Розанова), тексту другого (вірша «Маленький концерт для самотнього хронопа»), третього тексту (вірша «День воскресіння дзигарів (медитації божевільного рокера)»).

У центрі твору – образи Поета Саламандри (П. С.), Слави Каперес (С. К.), Невідомого (Н.) та сам автор твору Хома Брут зі своїми ремарками. Поет Саламандра (П. С.) – це герой, з якого починається дія всієї поеми. Автор описує, як він повільно виходить до мікрофону в стані помітного хвилювання/нервування: «заплющує очі, зітхає, розплющує очі, нервово переступає з ноги на ногу, і, пожувавши верхніми зубами нижню губу, зрідка заглядаючи в пожовклий жмуток, починає читати» [59, с. 73]. У своїх промовах поет жаліється, що «мало часу для життя», при виголошенні комуністичного гасла «Хай живе радянський народ – вічний будівник комунізму!» лякається, хреститься і задумується, чи варто писати замість «народу» – «нарід», що є вже

очевидним посиланням на головні питання, які свого часу ставив У. Самчук у статті «Нарід чи чернь?» [187] (проблеми національної самосвідомості народу, його власного ставлення до цього, митець намагається знайти причини та шляхи подолання культурної, історичної, національної «амнезії» своїх співвітчизників). П. С. сумовито виголошує, що прославить «галушки», «шаровари», рідне містечко Звягель і т.д., але він затинається і йому раптом стає «недобре». Тоді на сцену виходить друга дійова особа – Слава Каперес (С. К.): «незважаючи на його військову витримку, все ж помітно, що Славко перебуває [...] під мухою» – так характеризує його автор. С. К. начебто помилково починає виголошувати промову про те, що криниці, обличчя, Україна, душі «окреслені попелом, – прахом та попелом, прахом та попелом, хамом та опером...» [59, с. 77].

Такий вид навмисного переплутування текстів – це помилки, що йдуть з глибин підсвідомості. Обмовка може статися, коли людина промовляє те, у що не вірить, коли говорить щось важливе й намагається контролювати весь процес мовлення. Це має загальновідому назву «обмовка за Фройдом» – назовні проявляється глибинна істина. Потім персонаж Слава Каперес бере ще один листок, пише на ньому слова й, штурхонувши для початку поета Саламандру, змушує читати його написане: «Хай живе Редистрибукатор!» Поетові важко читати ці слова, він затинається, не розуміє їх, але згодом Слава пояснює: «Редистрибуція – це централізований перерозподіл суспільного продукту у відповідності з ієрархією статусів...» [59, с. 78]. Вони вигукують гасла, та С. К. у захваті починає кричати інше, обмовляючись: «Хай живе все неживе!», а поет, у свою чергу, продовжує від себе: «А живе – не доживе!» [59, с. 78], що є, по суті, квінтесенцією трагічної долі митця в тоталітарній державі.

Щодо імені поета – Саламандра, то це також не випадковий задум автора, адже в середньовічних віруваннях саламандра була створінням у подібні людини, яке жило у вогні (грецьке «саламабеандер» – людина у вогнищі). Древні описували її як ту, хто народжується в полум'ї та живе у вогні, елементі, який неминуче виявляється для життя руйнівним. Прикладів таких доль, які змушені були «існувати в пеклі» тоталітарної ідеології, у літературі можна назвати безліч (скажімо, письменники Розстріляного Відродження, шістдесятники і т. д.). Митцям у ту бурхливу епоху, коли люди забували, що таке воля, часто доводилося вибирати між вільною творчістю й життям. Зрозуміло, що в імені Слава Каперес (С. К.) криється класично-радянське гасло, а в його образі – тоталітарна влада, яка диктувала таким письменникам теми і сюжети, їхніх творів.

Надалі автор вводить ще одного персонажа, означуючи його йменням Невідомий (Н.), прозоро натякаючи на себе самого – Юрка Гудзя. Адже в устами героя цитується вже раніше написаний автором вірш «Ніч – то величезний чорний метелик...», уміщений у його листі до художниці Надії Миколайчук від 30.XI.90 року [70], де він, частково пояснюючи своє ставлення до творчості, зауважує: «Дорога творчості – шлях постійних утрат, нечастих здобутків. [...] Але саме на ньому бувають зустрічі, хвилини єдності зі світом і світлом, хвилини дотику до інших світів, заради яких можна витримати весь тягар того шляху».

Збірка «Postscriptum до мовчання» Ю. Гудзя, в якій вміщений повний текст поеми «Мандри Мандрагори», видана у м. Торонто (Канада) 1990 року. У збірці «Боротьба з хворим янголом», де вміщений уривок із цієї поеми «День воскресіння дзигарів», вказано час написання: травень-грудень 1980 р. [77, с. 41]. Тому можна припустити, що Ю. Гудзь працював над поемою ще зі студентських років і в

тоталітарні 80-ті роки мав сміливість в іронічній формі висловлювати своє негативне ставлення до радянської системи.

Далі, за сюжетом драми, уривком з листа до поета Саламандри Невідомий згадує, що той працює над поемою, «яка зможе врятувати тебе від навколишнього абсурду, від порожнечі викоханих екзистенцій» [69, с. 80], що є дуже подібною до роману «Не-Ми», а кадри фільму, який він просить умістити в романі поета Саламандри, нагадують сюжет вже пізніше опублікованої поеми «Барикади на Хресті» [60].

У першому епіграфі свого твору «Мандри Мандрагори» поет Саламандра представляє читачеві свою однойменну поему. Відбувається наче певне *déjà vu* у драматичній поемі – прийом обрамлення подій твору ситуацією його написання, який у сучасній літературі частіше називають «псевдоавторерефлексією». Головний герой у такому випадку виступає в ролі рефлексуючого автора «твору у творі».

Зазначений вище прийом є своєрідним різновидом літературного щоденника, але якщо щоденник покликаний підсилювати довіру читача до тексту, то авторська рефлексія, навпаки, дистанціює читача й текст, окреслює штучність і умовність оповіданого, акцентуючи натомість на ситуації творення та внутрішньому світі творця. Хома Брут входить у певну інтертекстуальну гру з читачем. По суті, усю поему можна розкласти довільно на частини, вони можуть бути незалежними одна від одної, або ж, навпаки, мати послідовність, яку задумав автор, Хома Брут лише «залишає за собою право тільки на те, щоб по закінченню [...] прозвучала одна з трьох пісень квартету «Бітлз»: а) Вчора... / б) Мішель... / в) Я повернусь...» [59, с. 81].

Кожний епіграф має свою провідну думку та відповідник одному з трьох запропонованих у кінці текстів. Приміром, першим епіграфом до твору поета Саламандри є рядки з відомого за радянських часів хіта – «Хафанана» («Однакові»), автором і виконавцем якого є Афік Сімон.

Вважають, що пісня написана на мові шангаан народу тсонга під час боротьби проти апартеїду в ПАР. Також побутує думка, що «Хафанана» – це пісня про людську нерівність. Приблизний переклад: «Я – чорний, ти – білий, я – бідний, ти – багатий, але перед Богом ми всі рівні»... На нашу думку, із цим епіграфом стане суголосний текст другий з «Маленьким концертом для самотнього хронопа», де яскраво відчутне звуконаслідування вищезгаданої пісні. Потрібно також зазначити, що «хроноп» – це явний інтертекст з книги «Історія хронопів і фамів» (1962) Х. Кортасара [127], де хроноп – це таке дивне створіння, яке письменник так і не наділив чіткими ознаками, – чи то зелена комаха, чи то зелений вологий мікроб, але щось живе й олюднене. Головне, що «хроноп» драми – це бунтар, збурювач спокою, ворог всього закостенілого, зведеного в давно застарілу систему.

Другим епіграфом є вставка уривку з положення про паспортну систему СРСР – про те, що громадяни, які вибувають в іншу місцевість на тимчасове проживання, «зобов'язані» виписатися перед вибуттям. Очевидно, Хома Брут хоче піддати сумніву всю систему й нав'язані нею «зобов'язання». Чому людина обов'язково повинна виписуватися чи вписуватися в певному місці? Якщо йти за текстом першим (уривками із зібрання творів «Сахарна» В. Розанова – російського релігійного філософа), то в ньому говориться, що потрібно вертїтися навколо своєї осі, адже «один раз ви приходите у світ і повинні все побачити», і Бог все одно запитає на тому світі: «Що ти видів, чоловіче?» У першоджерелі, у книзі В. Розанова «Усамітнене», це звучить так: «Не велика вещь; обернуться на каблучке в пол – оборота, А увидишь все новое: новые звезды, новые миры. Большая Медведица – здесь, там – Южный Крест или что-то подобное. Вращайтесь, люди, около своей оси. Не стойте «на одном градусе» Один раз вы приходите в мир, и должны все увидеть. Вращайтесь! Вращайтесь! (2 сентября 1913 г.)» [185].

Третій же епіграф – це формула Альберта Ейнштейна ($E = mc^2$). Наприклад, у книзі «Вихор» (The Vortex, 1994) Д. Еша та П. Хьюїтта [226] пропонується, крім багато чого іншого, наукове підтвердження матеріалізації. Автори починають із цієї ж формули, яка показує, що енергія (**E**) рівна масі (**m**), помноженої на квадрат швидкості світла (**c**). Вони стверджують, що це пояснює, яким чином матеріалізація і дематеріалізація оперують матерією, котра перетворюється в енергію. В історії людства існує тисячі прикладів, коли якась людина, подібно до Ісуса у Біблії, з'являлася перед натовпом людей, а потім зникала. Матеріалізація узгоджується з твердженням, що життя продовжується після фізичної смерті. Цьому уявленню відповідатиме текст третій «День воскресіння дзигарів (медитації божевільного рокера)», де «таємне слово Свобода / [...] звільняє свідомість від темряви набутого досвіду, / дитячу гойдалку уяви – від перекладини простору – часу. / мить дорівнює вічності» [59, с. 87].

Ліричний герой (від першої особи) пише, що якщо він дочекається, збереться з думками та проб'є вікно в стіні, то крізь нього можна буде побачити небо й мати змогу годувати ластівок. Словник символів подає, що ластівка є символом весни, початку дня, оновлення, нового життя, відродження. Таким чином у кінці твору відбувається воскресіння героя та його власного часопростору, а в реципієнта твору – «тимчасове самозадовільнення», адже він зміг пройти разом з автором лабіринти його інтертексту.

Якщо доповнити кожний епіграф відповідним текстом, то складеться загальна картина (головоломка) та авторська магія чисел. Відповідно вийде: три епіграфи + три тексти й останній сьомий текст = це сім днів створення світу. В останньому, сьомому, тексті Хома Брут лише занотовує «назви для ненаписаних поем». Адже на сьомий день Бог не творив нічого, Він спочив від усіх Своїх справ у цей день.

Сьомий день Він назвав Своїм днем, тому що в цей день Він заспокоївся від усіх справ Своїх.

У творчості Ю. Гудзя помітний вплив аргентинського письменника Х. Кортасара, за яким література – теж вигадка, але не репрезентація реальності, а її частина; і саме тому не можна писати по-старому, необхідно піти «геть від традиційного оповідання до поетичного образу подій». Інакше кажучи, автор повинен перш за все реконструювати свій власний текст, дати такий твір, який міг би бути написаний у співавторстві з читачем. Саме до цього й прагнув Х. Кортасар у своїх романах «Гра в класики» і «62. Модель для збірки», фактично відмовляючись від класичного зразка літературного твору і «створюючи себе» через свій твір. Зрештою, Олена Бондарева слушно зауважила, щодо застосування найширшого дискурсу в сучасних українських драматургічних творах: це «своєрідна міфологічна система, яка придатна для гри та інтерпретації через сформованість власного асоціативного поля, а безліч драматургічних текстів починає орієнтуватися на елітарного реципієнта, здатного декодувати ті чи інші текстові стратегії» [20, с. 273].

Ю. Гудзь свідомо насичує текст численними прихованими та явними цитаціями, алюзіями, ремінісценціями, у результаті чого оповідь втрачає лінеарність розгортання і не підпорядковується класичній структурній схемі. Таким чином, текст, фрагментований і максимально поліфонічний, постає головоломкою для читача. Такого роду література покликана зруйнувати розумові навички читача, який не бажає проблем, а прагне готових рішень і створити свого читача-спільника, співавтора тексту.

Водночас література, у розумінні Ю. Гудзя, не повинна зводитися до формальних прийомів, письмо не завжди тільки вигадка або копіювання, письменник повинен зберегти контакт з тим, що він має

намір висловлювати. Це якась фігура, яку треба прочитати, нерозгадана таємниця або істина, яка застає зненацька. Це не конкретні події життя, навпаки, життя як коментар до чогось іншого, до чого реципієнт не добирається: воно зовсім поруч, варто тільки зробити стрибок, але він не стрибає. У цьому відношенні Ю. Гудзь багато в чому зреалізовує у своїй літературній творчості запровадження нових структурних текстів-сегментів, активізації монтажного принципу з його уривчастістю, жанрових дифузій та інших авторських новацій.

Інтерактивність художніх текстів митця, їхня гіпертекстуальність, (які можна читати у різний спосіб та напрямках), дає змогу реципієнту брати безпосередню участь у творенні їхнього сенсу [225, с. 631]. Автор не пропонує смисли, а ставить читача в умови генерування власних, даючи вихідний матеріал (впізнавані «шматки» текстів).

Подібним чином драматичну поему «Мандри Мандрагори» пронизує експериментаторський та ігровий дух, що відкриває простір для уяви й думки читача, що стає співучасником творення. Письменник грає зі словами, образами, віртуозно використовує пародію, ремінісценцію, інтертекстуальність тощо.

3.2. Ремінісценції біблійних мотивів з профетичним акцентом у поемі «Барикади на Хресті»

Ю. Гудзь – поет з новаторськими стилістичними особливостями та посиленням есхатологічним, профетичним світовідчуттям – посів належне місце в історії української літератури. Його поетичне письмо позначене широким використанням образів/архетипів з міфології, релігії та інтертекстів – переплетенням попередніх творів (ретроспекція) і провидінь (проспекція).

Художній простір у сакральному та національному розумінні широко реалізований Ю. Гудзем у поемі «Барикади на Хресті». Художні

міфопоетичні інтенції поеми, а саме біблійні та національні символи, є основою. Аналіз семантики символів та образів, дослідження основних інтертекстуальних зв'язків, образно-стильових особливостей і жанрово-структурних модифікацій тексту дозволяє схарактеризувати їхню художню реалізацію в поемі. До поеми «Барикади на Хресті» Ю. Гудзя дослідники зверталися лише спорадично, відомі окремі розвідки В. Даниленка [82] та Ніли Зборовської [60, с. 8], але в них драматична поема окреслена лише узагальнено, у контексті романів «Не-Ми» та «Ісихія». Виходячи з актуальності й недостатньої дослідженості поеми, аналіз образів та мотивів дозволить глибше й повніше зрозуміти твір.

Поема «Барикади на Хресті» (Тернопіль: Джура, 2009) стала останнім твором Ю. Гудзя, виданим друзями письменника вже помертвом. 20 лютого 2002 року митця не стало, загинув у Житомирі за нез'ясованих обставин. Над написанням поеми він працював протягом 2001 – 2002 років, про що свідчать спогади його друзів. Зокрема, у передмові до книги «Барикади на Хресті. Поема. НЕ-МИ. Книга видінь і щезень. ІСИХІЯ. Книга щастя» Ніла Зборовська згадувала, що «незадовго до смерті він (Ю. Гудзь – примітка моя – Я. М.) написав поему «Барикади на Хресті» про божевільного поета, який пристрасно закликає Київ на повстання Любові» [60, с. 5]. П. Сорока у своїх «денниках» також згадує про написання цього твору. Листуючись, одного разу Ю. Гудзь зауважив: «Вийшло так, що твої «денники» я дочитував саме тоді, коли дописував свою поему «Барикади на Хресті», себто на Хрещатику, маючи на увазі київський сленг... Писав і мав досить агресивний настрій – дуже хотілося щось розтрошити, розгамселити...» [205, с. 223]. У листах до П. Сороки Ю. Гудзь часто писав про свій настрій і творчі плани.

Поема «Барикади на Хресті» – багатоплановий твір, насичений різними образами, символами та мотивами, що тісно взаємодіють. Скажімо, мотив повстання в українському письменстві не новий. У

літературі романтизму XIX ст. найвідомішим пророком та борцем за справедливість був Тарас Шевченко. У сучасній літературі його шляхом пішов Ю. Гудзь, якому випало застати комуністичний період та перші десятиліття незалежності України. Як громадянина, його турбувала зрусифікованість і байдужість українців, тому він, як поет, за допомогою художнього слова, прагнув надихнути людей на захист прав свободи та гідності. Основна причина для повстання мало змінилася, вона трансформувалася лише в художньо-структурних домінантах, у способах реалізації цих закликів. Епоха Постмодерну контамінувала широке поле використання сучасними авторами засобів інтертекстуальності, ремінісценцій, авторемінісценцій, алюзій, цитатності, автоцитатності тощо, одним словом – схильність до еkleктики формотворчих засобів та стилів.

Розглядаючи творчість Ю. Гудзя А. Шевчук у спогадах зазначав, що «поемою «Барикади на Хресті» Ю. Гудзь передбачив і Хрещатик і Помаранчеву революцію» [222, с. 20]. Щодо передбачення Ю. Гудзя Ніла Зборовська також зазначала: «Юркове пророцтво скероване в синівське майбутнє Української Реконкісти. Тому метафізика жертвовного батьківства тут само собою зрозуміла, вона служить утвердженню нової історичності національного родоводу – після страхітливої і безбожної епохи більшовизму» [60, с. 19].

У поемі «Барикади на Хресті» Ю. Гудзя цікавим є те, що автор не надає імен головним героям, наприклад, ліричний герой пише лист до жінки від першої особи однини, звертаючись до неї на «Ти». Тому окреслимо їх умовно: Жінка, Чоловік і Старий музика (пророк). Такий розподіл сфер викладу видається дуже фрагментарним та оригінальним, письменник переплітає ліричні відступи, діалогічні репліки героїв, автоцитування віршів, ремінісценції, алюзії – komponуючи це все з життям України та з біблійними мотивами.

Як свідчить сам автор, поема «Барикади на Хресті» – «це розмова діалог з глухим і невидимим співрозмовником, потенційно можливим, але все ще відсутнім у цьому реальному, нинішньому часопросторі... Та й по суті своїй, вся сучасна поезія – це, переважно, розмови автора з янголами, а не з людьми, на жаль...» [Додаток 17]. Таким чином, зрозуміло, що для реципієнта розкодування смислу актуалізованого у творі «можливе при задіянні механізмів довільної асоціативності, при негативному тлумаченні самої перспективи диктату мови над свідомістю і переключенні глобальних екзистенціальних питань у реєстр легкої мовної та структурної гри» [20, с. 313].

Текст поеми починається з епіграфу (цитати Ю. Гудзя з розмови про заклик зустрічі на Хресті), далі йдуть вступна частина під назвою «... А... Інтродукція», два розділи: «Б... Зустріч», «В... Свято» та епілог. Останній має подвійну структуру, оскільки він поділений на дві частини – «P. S.» та «P. S. (другий)». Варто зазначити, що другий «P. S.» – це автоцитатування Ю. Гудзем раніше друкованого віршу «Ти запитуєш мене...» у збірках «P. S. до мовчання» (Торонто, 1990) та «Маленький концерт для самотнього хронопа» (Київ, 1991).

У вступній частині «... А... Інтродукція» ліричний герой, звертаючись до героїні на «Ти», згадує про те, що Її пророцтво про «наше тисячоліття» так і не здійснилося. Можна припустити, що передбачення стосувалося придуманої Ю. Гудзем мистецької міфологеми та орієнтиру для майбутнього України – «реконкїсти», яка передбачає «звільнення нашої свідомості від постколоніальної залежності», тобто – націотворче «звільнення (відвоювання) і впізнавання нових реальностей, нових сутностей, нових моделей текстуального і метафізичного освоєння довколишнього та внутрішнього світу окремої людини, її здатності до порозуміння з іншими...» [57, с. 4].

Саме завдячуючи цьому пророцтву, за свідченням ліричного героя, йому вдалося «пережити ту зиму і перейти по замерзлій воді з Лівого берега – на Правий берег, до відчинених Царських Воріт немиленської церкви» [60, с. 231]. По суті, мотив ходіння по воді є канонічним. Ісус ходив, ступаючи морем, про цю подію оповідається в усіх Євангеліях, окрім від Луки (Мт. 14:25; Мк. 6:48; Йо. 16:19). Численні реалізації євангельського образу ходіння по воді маємо також у християнських легендах. По морських хвилях ходили Святі – Марія Єгипетська, Микола Чудотворець, Климент, Гіацинт та ін.

Два протилежні береги – Правий і Лівий – мають символічне значення як для України, так і для письменника, адже об'єднання Києва й Львова у 1990-му році стали символом єднання Сходу і Заходу (День соборності) шляхом утворення живого ланцюга з українців по обидва боки країни. Щодо Ю. Гудзя, то з досліджень його автобіографії відомо, що в останні роки свого життя він часто розривався між Києвом, Житомиром і селом Немильня. «Царські Ворота немиленської церкви» уособлюють собою врата Раю. Традиційно, у таких дверях іконостасу зображені чотири євангелісти й Благовіщення як символ того, що врата Раю знову стали відкриті для людей. Сама назва «Царські врата» (або «Святі врата») походить від того, що через них входить Цар Слави Господь Ісус Христос у Святих Дарах. У православному богослужінні царські ворота мають велике символічне значення. Віруючі, проходячи повз «врата», зазвичай роблять хресне знамення й уклін. «Царські врата» відкриваються тільки для урочистих виходів або інших моментів богослужіння, визначених уставом. Коли під час богослужіння ієрей або диякон відкриває «Царські врата», парафіяни роблять поясний уклін. У «Царські врата» можуть входити тільки священнослужителі.

У поемі ж «Барикади на Хресті» ліричний герой ніби превознісся до Раю, підійшовши до відчинених «Царських Воріт» немиленської

церкви. Потім він згадує про глиняний свищик від якого збереглася лише клітка «схожа на маківку дитячої церкви». Свого щиглика автор називає «розхристаним», що є прямою ремінісценцією Христа, тим паче, що герой купив його до п'ятиріччя сина, саме такого віку був Ісус Христос, якого описує Фома в наведеному нижче уривку з апокрифу. Проте герой згадує, що пташка прожила недовго, адже її з'їв кіт на ймення Мордехай. Очевидно, що Ю. Гудзь навмисне застосовує алюзію, адже саме ім'я Мордехай Леві було справжнім ім'ям Карла Маркса (1818 – 1883) – теоретика марксизму та засновника Комуністичного інтернаціоналу. Утім, далі автор все ж сумнівається, хто з'їв пташку: кіт чи господар kota, який вправно прикидався людиною. Господарем виявляється В і л е н, якого назвали на честь «найбільшого у світі Людожера» [60, с. 231]. У посиланні вкінці сторінки так і розшифровується: «В-і-лен: Владімір Ілліч Ленін». Глиняна птаха схожа за образом на Україну, яка вкинена в клітку тоталітарної ідеології комунізму, а кіт – це уособлення влади в образі ідеолога та диктатора – Карла Маркса й В. Леніна.

Надалі автор пригадує уривок з апокрифічної Євангелії від Фоми (у поемі «Євангеліє від Томи»). Нагадаємо, що Фома – це один з апостолів (учнів) Ісуса Христа. За переказами, він походив з галілейського міста Пансади, займався риболовлюю, доки не почув проповідь Ісуса Христа. Ця проповідь пробудила в ньому важливі християнські чесноти, які торкалися людської моралі. Залишивши свій дім, Фома пішов за Ісусом Христом і був обраний апостолом серед дванадцяти учнів Христових. Його називали Дідім, що означає «близнюк». Згідно з переказами, за зовнішністю апостол був подібний до Ісуса Христа. Євангеліє від Фоми складається з логій, що починаються словами «Ісус сказав...». Вислови багато в чому збігаються з канонічними Євангеліями, але в них виразно відчувається вплив гностичних писань. В основі сюжету – розповіді про чуда, які робив Ісус у дитинстві (між

п'ятим і дванадцятим роком життя). Євангеліє містить багато легенд про Спасителя та Його дитячий вік.

У вступній частині поеми «Барикади на Хресті» Ю. Гудзь переказує уривок з Євангелії від Фоми про п'ятилітнього Ісуса, який грався біля струмка та зібрав у калюжки джерельну воду й виліпив дванадцять горобців. Дванадцять – священне число в іудейській та християнській теології (Євангеліє від Петра). Коли Ісус це вчинив, була субота. Один іудей це побачив і почав кричати до Йосипа (батька Його): «Дивись, дивись, твоя дитина взяла глину й виліпила птахів, і осквернила день суботи!..» Його батько почав дорікати, що він робив у суботу те, що не потрібно. Але Ісус вдарив у долоні й закричав горобцям: «Летіть! Летіть! Летіть!» і горобці злетіли в небо, радісно щебечучи. За легендою, іудеї здивувались, побачивши це, пішли й розповіли старійшинам, що вони бачили, як Ісус здійснив чудо. У примітках до оригіналу Євангелії від Фоми розкодовується, що вже в дитинстві Ісус виступав проти дотримання суботніх настанов, тобто проти іудейської обрядності.

Моралістичний висновок Ю. Гудзя відрізняється від біблійного, для нього «найважливішим у цьому апокрифі є спів отих із глини зліплених пташок...» [60, с. 232]. Свищики – оригінальний, самобутній витвір українського мистецтва, який прикрашає наш побут, вносить тепло й радість у життя дітей, формує їхні естетичні смаки. Глиняні свищики мають дуже давнє походження. Про релігійний характер світогляду українського народу свідчать повір'я щодо походження різних птахів. Одні з них вважаються Божими (лелека, дятел, зозуля), інші – зловісними або проклятими (крук, сова, пугач). Свищики у вигляді птахів вважали символом родючості, оновлення і відродження природи, а свист використовували як ритуал відганяння злих духів. Апокрифічно-філософський вступ до поеми Ю. Гудзя «Барикади на Хресті» являє собою біблійні інтертексти й образи, авторські роздуми над боротьбою за

духовне та національне визволення України. Таким чином, у вступі поеми автор визначив власні ідейно-естетичні позиції як провидця життя народу та його представника.

«А. Інтродукція» є своєрідною експозицією сюжету поеми, це є лист персонажа Чоловіка до Жінки. Натомість наступна частина поеми «Б. Зустріч» – це зачин постмодерної ідеологічно-міфологічної неодуми. У сюжеті йдеться про зустріч (теперішню чи майбутню – невідомо) на Хресті (Хрещатику) Жінки та Чоловіка, котрі навпроти підземного переходу побачили Старого-сурмача, який подібний до образу янгола, що до неба здіймає мідну трубу. Герой-Чоловік називає його «місцевим божевільним, Парамоном» (в історії православ'я відомий Святий мученик Парамон, який разом з 370 мучениками постраждав за віру в Христа в 250 році при імператорі Декії (249 – 251). Правитель східних областей Аквіан кинув у темницю 370 християн, примушуючи їх відректися від Христа й принести жертву ідолам. До в'язнів застосовували тортури, сподіваючись муками та загрозою смерті змусити їх відректися від Христа і вклонитися язичницьким божествам. Один з місцевих жителів, на ім'я Парамон, бачачи муки християн, відкрито викрив жорстокість правителя і визнав свою віру в Єдиного Істинного Бога, Господа Ісуса Христа.

За поемою Старий музика, який схожий на Святого мученика Парамона, «всіх закликає до повстання» [60, с. 233], цитуючи частину з революційного заклику до повстання із «Заповіту» Т. Шевченка: «І вражою злою кров'ю / Волю окропіте» [60, с. 234]. Звернення героя до ідей розвитку національної та соціальної самосвідомості українського народу пророка-Шевченка, пояснюється тим, що його заповіт досі не виконаний. Проте Старий божевільний передбачає, що таке повстання все ж може відбутися, а відтак український народ «своєю невідомщеною кров'ю / Окропить й освятить / Останній Судний і весняний / День!...» [60, с. 235]. Відомо, що Судний день – день осудження живих і мертвих;

за результатами Божого суду одні будуть направлені до Раю, а інші – у пекло; Рай гарантовано тим, хто за земного життя мужньо й покiрливо переносив усi його негаразди та нестатки.

Провидець пояснює необхідність спорудження «людських барикад» на Хрещатику тим, що вождi засліпленi мiражами влади, влада у свою чергу – мiражами держави, а держава – мiражами вождiв. I вони, всi цим засліпленi, «розпинають людину». Варто пiдкреслити, що Ю. Гудзь у цьому моментi вдається до автоцитування, оскiльки цей уривок є частиною вiрша «Хвороба зору», який було вмищено в раннiй збiрцi «Postscriptum до мовчання» (1990), де є продовження: «нема нiкого, лиш zostались / безпритульний рушник на хрестi / i самотня без тiла сорочка» [59, с. 68].

Символ розп'яття застосовується не вперше в українській лiтературi. Т. Шевченко, порiвнюючи Україну з дiвчиною-покриткою, свого часу писав: «гiрше ляха свої дiти Її розпинають» [221, с. 229]. Вихiд з кризи обидва письменники бачили в об'єднаннi, адже iдеологiя – явище плинне, тимчасове, а нацiя – вiчна. В єднаннi, любовi Чоловiка та Жiнки – сила. За Ю. Гудзем, барикада для дiєвостi має бути створена «з громiв, димiв, / миттєвих спалахiв пронизливого щастя, / коли навилiт куля б'є / крiзь дощ простягнуту / долоню...» [60, с. 236].

Старий спiвець закликає молодь не боятися повставати, адже «страшнiше – прижиттєво вмерти...» [60, с. 236] душею. Письменник називає український народ «мешканцями штанiв» («Повстаньте, мешканцi штанiв!» – вислiв з вiрша поета М. Бiденка [71, с. 178]), «жителлями змертвiлих Воскресенок», натякаючи на «зомбованiсть» iхнiх душ, якi забули свiй рiд та предкiв. Заклики Старого-провiсника автор порiвнює з янголом з Апокаліпсису: «На тлi призахiдного неба / Труба його стає крилом / Обпатраного янгола – з видiнь i одкровень Iвана Богослова...» [60, с. 237]. Вiдомо, що Ангела Iсус Христос послав Iвану

Богослову для об'явлення майбутньої долі всього світу. Старий віщує так само як і в пророчому Апокаліпсисі – Кінець Світу, Друге пришествя Христа й Тисячолітнє царство Боже після Страшного суду. Водночас Г. Палама зауважував, що темою Страшного суду буде те, «як ми здійснили на землі заповіт Божий і чи звершили ми своє творче призначення у земному житті» [172, с. 213].

Топос, де відбуваються події поеми, – Україна, місто Київ, вулиця Хрещатик (частіше в сленговому, символічному варіанті назви – Хрест). Вулиця й місто стають загальним уособленням образу України. Задля підсилення духу людей, яких кличуть на барикади, автор згадує героїчні приклади боротьби за українську незалежність (Бій під Крутами, під Базаром, Берестечко, Холодний Яр). Київ письменник називає містом Вія, співвідносячи його з тоталітарною владою, що пропагує ідеї на кшталт ідеалістичних утопій XVIII ст., які занадто часто й цинічно використовувались задля досягнення цілком конкретних імперських забаганок. Спроби реалізації концепції культурного, мовного та політичного гуртування слов'ян (так званий панславізм), як відомо, на українських теренах перетворювалися на пропагандистський інструмент, за допомогою якого виправдовувалось російське домінування над усією Східною та Центральною Європою.

Старий провидець із відвертою зневагою так і констатує: «Боюсь, це гасло вловить скорше Вій, / Його пикаті генерали, / Вмостивши товстелезні гепи / В комфортних кріслах, / Пошлють моїх дорослих вже / дітей / Заради параноїдних ідей / До прірви «всеслов'янського єдинства»...» [60, с. 238].

Доречно згадати, що Вій – персонаж української демонології, грізний старий з величезними очима та важкими повіками, що здатен убити своїм поглядом. В етнографії висловлюється припущення, що саме з образом Вія пов'язане повір'я про зурочення – про те, що від поганого

погляду все гине або псується. У поемі «Барикади на Хресті» Ю. Гудзя так і говориться: «У місті, де володар Вій / Вже сотню літ не опускає / вії...» [60, с. 236]. У літературі найяскравішою обробкою переказу про Вія стала повість М. Гоголя з однойменною назвою. Гоголівський Вій не вбиває поглядом, а швидше знімає дії всіх оберегів від нечистої сили. Він є ніби провідником, а не самим убивцею. З огляду на семантику топосу поеми зрозуміло, що він служить певним засобом змалювання художніх образів, стає передумовою до розкриття ідейно-художнього задуму твору.

Останній твір, написаний за життя Ю. Гудзем, – це своєрідне звернення до українців, заклик до «Барикад на Хресті». Він не прагне пролиття ворожої крові, адже « – Ворожа кров – то не сукровиця, / не рідина із перерізаного / горла... / Ворожа злая кров – то марево / змертвілої душі... / Ворожа кров – це страх і нехоть / в собі самому боронить / людину... / Ворожа кров – це ж наші / з Тобою ненародженії діти...» [60, с. 239]. Скажімо, Т. Шевченко у вірші-заклику «Заповіт» вимагає пролиття «крові ворожої»: «Як понесе з України / У синєє море / Кров ворожу... отоді я / І лани і гори – / Все покину і долину / До самого бога / Молитися... А до того – / Я не знаю бога» [221, с. 241], а інакше він зрікається Бога. Натомість у повстанців поеми Ю. Гудзя кровопролитної зброї немає, їхня зброя – це етнотрадиції українського народу, збереження історії країни та пам'яті учасників афганської, чеченської війни, які боролися із загарбниками національного та духовного простору: «Не бійтесь! / Зброї в нас / нема: / Лише стара козака гаківниця / Без пороху і жодного ядра, / Дарована паном Яворницьким... (Яворницький Дмитро (1855-1940) – дослідник історії українського козацтва – прим. моя – Я. М.) / А ще – каміння з Кандагару, / Цеглини обгорілі із руїн / чеченської столиці...» [60, с. 241].

Ю. Гудзь завершує повстання на барикадах здійманням кулаків дітей до неба. Образ піднятих рук до неба – це один із найдавніших

жестів, що звернений до Бога, і означає прохання, благання. Це образ Оранти (від лат. *orans* – «той, що молиться»), у такому образі – з піднятими вгору руками – жест адорації (тобто поклоніння) часто зображується Божа Матір. Витоки цього специфічного знаку присутні у Біблії. Під час битви іудеїв з амалекитянами Мойсей молився за свій народ, піднявши обидві руки до неба. До того часу, поки він утримував руки в такому положенні, іудеї перемагали. Коли ж руки опускалися, вороги починали брати гору. Утім, читачу не відома кінцівка цієї битви, автор обриває її появою між обома сторонами Старого й оголошує стоп-кадр (зупинена мить, яка застигла в пам'яті читача). Такий прийом є одним із часто застосовуваних у постмодернізмі засобів, тенденція до мовчання. Поки повстання завмирає, неначе у фільмі, старий пророк записує білою крейдою на чорному хіднику свій білий вірш (дуалістична символіка чорного і білого – світлого і темного / добра і зла).

Швидше за все Старий пророк – це і є Ю. Гудзь, адже в мові цього персонажа автор знову вдається до автоцитації. Вірш «ЯКІ НЕБЕСА ЦЬОГО ЛІТА...» вже був опублікований у збірці «Боротьба з хворим янголом» (1997) [77, с. 225]. Утілений у поезії архетип Небес уособлює нескінченне продовження всесвіту над ліричними героями. Небесами в різних релігіях називають можливе місцеперебування після смерті, мова, звичайно, йде про безсмертну душу. Небеса зазвичай описуються як місце щастя, іноді – вічного щастя, блаженства. У християнстві Рай – місце перебування праведних душ після тілесної смерті або кінця світу; посмертне місце відплати праведників і прабатьківщина людства. У переносному сенсі – досконалий стан блаженства. Традиційне місце розташування раю – Небеса, хоч існує уявлення про Земний Рай (Едем).

Очевидно, ліричні герої Чоловік і Жінка зазнали щастя вже на Небесах. Історія Чоловіка й Жінки в поемі розказана на тлі відвоювання українського духовного, історичного та національного простору. Доля

зіштовхнула цих двох осіб у контексті неба (майбутнього, метафізичних явищ). Вони не виконали місію, покладену небесами, тому вони лиш відгомін, тінь: «Ми тільки відгомін / майбутніх партитур, / німих оркестрів, / німих оркестрів / початкові ноти, – / та треба йти, дорога мусить жити / і після нас... / Відходить день, / і так поволі / навколо чорної тополі / все ходить, ходить / довга тінь...» [60, с. 244]. Ліричний герой не бачить кінця цієї тіні.

Архетип «Тіні» являє собою пригнічену, тіньову й погану сторону особистості, містить соціально неприйнятні сексуальні й агресивні імпульси, аморальні думки та пристрасті. Але в Тіні є і позитивні властивості. К. Юнг розглядав Тінь як джерело життєвої сили, спонтанності, творчого початку в житті людини. Він вважав, що функція свідомості – Его – полягає в тому, щоб направляти в потрібне русло енергію Тіні, приборкувати згубну сторону своєї натури до такого ступеня, щоб жити в гармонії з іншими, але в той же час відкрито виражати свої імпульси та насолоджуватися здоровим і творчим життям.

Отже, квінтесенцією всієї поеми є апатія і збайдужілість українського суспільства. Хоча заклик до повстання, кинутий Ю. Гудзем, і надія на краще не вмирають разом з актуалізуючими їх символами. Уміло об'єднані поетом біблійні сюжети й образи, спрямовані на підняття національного духу, реалізують художній простір поеми. Таким чином, у поемі «Барикади на Хресті» відображено драматизм, протиріччя історичного розвитку України, розкрито різні сторони національного характеру та осмислено окремі біблійні теми.

Основними засобами створення тексту поеми стали найрізноманітніші прийоми інтертекстуальності прийоми: автобіографічність, внутрішній монолог, переробка тем і сюжетів, експліцитна та імпліцитна цитація, гра слів, смислів тощо. Погоджуємося з визначенням сучасного образу митця-драматурга як

такий, що орієнтований на «потужний і поліфункціональний літературоцентризм, схильний до інновацій, які є подальшим розвитком адаптованих і трансформованих культурних традицій, здатного до гри з традицією та вибагливого конструювання образів, мотивів, сюжетів, а також індивідуального літературного дискурсу» [20, с. 293].

Відтак за змістом, це філософська поема, в якій на чільному місці опиняються моральні проблеми в контексті національного життя. Ускладненість існування, психологічний стан, внутрішній сенс, пошук істин – це лише деякі з чинників, які визначають спектр буття людини. Форма, біблійний інтертекст поеми вказують на основні проблеми екзистенції, що дає підставити визначити жанр цього твору як філософсько-есхатологічна поема.

Спираючись на спогади А. Шевчука, який стверджував, що Ю. Гудзь у поемі «Барикади на Хресті» передбачив Хрещатик та Помаранчеву революцію. Несвідомі прояви автора (у вигляді сюжетів) профетичного знання присутні у його творчості. Ніла Зборовська пов'язувала пророцтво письменника з авторською міфологемою «українська реконкіста», яка спрямована на відновлення власної національної ідентичності після більшовицької епохи. Дане явище профетизму постає на синтезі естетичного та релігійного досвідів у творчій практиці митця слова. Для Ю. Гудзя мистецтво було одним із способів нерационального трансцендентного досвіду, який переживають творчі особистості.

ВИСНОВКИ

На основі проведеного в дисертації аналізу можна стверджувати, що в українському літературному процесі перехідний етап кін. ХХ – поч. ХХІ ст. позначився активним засвоєнням та впливом постмодерної і трансавангардної естетик, спрямованих на руйнування пострадянських комплексів і деканонізацію тоталітарного минулого. Принципи трансавангардного художнього мислення яскраво виявляються в сучасній українській літературі, вписуючись тим самим у світовий культурно-мистецький контекст перехідного періоду.

Найбільш поширеними та продуктивними естетичними ознаками трансавангарду є: неоекспресіонізм, еkleктичність, металітературність і суб'єктивізація оповіді. Однією з умов творення вартісного оригінального тексту є збереження традицій, застосування європейського досвіду, експериментування на всіх рівнях тексту, еkleктицизм і синтетизм художніх явищ. Автор-творець вдається до розв'язання таких завдань як самоідентифікація, подолання усталених культурно-ідеологічних стереотипів і власних комплексів, пошук нових мистецьких форм літературної репрезентації та засобів оповіді власного досвіду/переживань, установка на осягнення буття тощо. найбiльш поширеними та продуктивними естетичними ознаками трансавангарду є: неоекспресіонізм, нова образність, вільна фігуративність, еkleктичність, металітературність, суб'єктивізація оповіді.

У межах наукового аналізу на матеріалі творчої спадщини Ю. Гудзя відтворено цілісну картину еволюції художньої свідомості письменника, завдяки чому з'ясовано динаміку та хронологію публікацій його творів, виокремлено їхні найсуттєвіші стильові характеристики та проблемно-тематичні ознаки. Дослідження творчого доробку Ю. Гудзя поза контекстом становлення і розвитку

«житомирської прозової школи» дало змогу ширше розглянути самотній експериментально-новаторський ідіостиль автора. Аналіз критичної рецепції творчості митця показав, що його доробок, хоч і не великий за обсягом, проте своєю неординарністю привернув увагу провідних літературознавців (В. Врублевського, В. Габора, В. Даниленка, Ніли Зборовської, Є. Концевича, О. Сидора-Гібелінди, М. Р. Стеха, М. Шевчука та ін.).

Новаторське художнє слово Ю. Гудзя в українській літературі – це сукупність прийомів, притаманних загальній парадигмі естетики трансавангарду, в яку він укладав своє розуміння. Репрезентація цього мистецького явища у творах письменника наявна в окремих застосовуваних ним методах та прийомах: автобіографічності, есеїстичності, еkleктичності, цитуванні, автоцитуванні, автоінтертекстуальності та «взаємоекстраполяційному» способі творення.

Провідні віхи формування синтетичності творчого методу письменника характеризуються поєднанням понять зі сфери іспанської культури (реконкіста), східної японської естетики (макото), християнської містичної практики та поетики мовчання (ісихазм). Авторська міфологема «українська реконкіста» простежена в ракурсі основних тематичних пластів роману «Не-Ми»: позбавлення від постколоніальної свідомості, збереження родинних цінностей, відродження селянства, відвоювання власної ідентичності, Бог і любов.

На матеріалі романів «Не-Ми», «Ісихія» та віршів зі збірки «Боротьба з хворим янголом» виокремлено різні вияви мовчання і тиші на багатьох художніх рівнях, що засвідчили новаторство, індивідуальність і сповідальність авторської свідомості. Природу східного мислення Ю. Гудзя, зокрема поняття «істинності» (макото) і морально-філософської концепції синтоїзму проаналізовано на матеріалі

вибраних поезій зі збірок «Postscriptum до мовчання», «Маленький концерт для самотнього хронопа» та романів «Не-Ми», «Ісихія». Правдиво зображуючи події та людей, автор використовує елементи автобіографічності, що є прикладом художнього втілення концепції макото. Основоположний філософський принцип осягнення дійсності – буття людини простежено в новелі «Змовники».

Ідейно-естетичний і структурно-стилістичний аналіз знакових прозових текстів «Не-Ми» та «Ісихія» окреслює концепцію тілесності, що полягає в новому розумінні тексту. «Текстуалізація» «тіла» та «отілеснення» тексту свідчить про можливість трактування тексту як унікального вияву людської свободи і мислення. Виявлені в текстовому масиві романів раніше опубліковані новели й оповідання зі збірки «Замовляння невидимих крил» ще раз підтвердили «взаємоекстраполяцію», автоінтертекстуальність усього творчого доробку Ю. Гудзя.

Різноаспектний аналіз новаторського нарративу, авторські метавизначення в межах текстів вказують на еkleктизм провідних прийомів різних художніх стилів, епох, методів у межах двох романів – антироман, потік свідомості, експресіонізм, сюрреалізм, пастиш, логомахія, ігрова настанова, мовна гра тощо. «Тілесність» роману «Ісихія» було дешифровано через психоаналіз, трансперсональний, перинатальний метод та містичну практику ісихазму. Розкрито поняття «тексту» через тілесний і музичний «ритм». Компаративне дослідження роману «Не-Ми» допомагає декодувати стратегічний та експресивний принцип джазу/блюзу, які вмонтовані письменником різноаспектно й багаторівнево у структуру тексту.

Інтерпретація інтертекстуальної основи поеми «Мандри Мандрагори» ілюструє провідні ознаки художнього нарративу письма. У текстовому масиві задіяні численні цитації, алюзії та ремінісценції.

Оповідь не підпорядковується класичній структурній схемі – текст, фрагментований і максимально поліфонічний, що не одразу піддається дешифруванню. Задля розкодування гри слів, образів, ремінісценцій та інтертекстів читачеві потрібно стати співучасником творення тексту. У багатоплановій інтертекстуальній поемі «Барикади на Хресті» автор уміло об'єднав біблійні сюжети й образи, спрямовані на підняття національного духу. Несвідомі профетичні прояви автора (у вигляді сюжетів) постають на синтезі естетичного та релігійного досвідів у творчій практиці митця.

Дисертація репрезентує результати осмислення світоглядної позиції, естетичних уподобань і художніх прийомів, зреалізованих у творчості Ю. Гудзя. Інтерпретація прози та поезії письменника в контексті не тільки філософських, але й мистецький новітніх способів та прийомів тлумачення дійсності дозволила визначити оригінальність стильової, ідейно-тематичної та структурної організації творів письменника. Здійснена перша спроба системного декодування багатозначної образної та текстової структури експериментальної прози і поезії Ю. Гудзя в світлі поетики трансавангарду.

У дисертації представлено концептуальний погляд на тенденції розвитку сучасного літературного процесу – як у творчості українських, так і зарубіжних письменників, філософів, мистецтвознавців. Крім того, розглянута генеза та новаторська інтермедіальна естетика творчості Ю. Гудзя, аналізується взаємозв'язок творів автора із музикою, образотворчим мистецтвом, філософією, творами інших письменників та мислителів. Аналіз художніх творів уможливив вирізнення основних ознак стилю письменника: трансавангардність, інтертекстуальність, автобіографізм, ігрова поетика, індивідуальне, авторське тлумачення філософії ісихазму (стародавня традиція духовної практики, яка становить основи православного аскетизму), рецепція однієї із категорій

японської естетики макото (істина, правда, щирість; те, що закладене у справжній природі речей) тощо.

Отже, подана інтерпретація прози і поезії письменника в контексті не тільки філософських, але й мистецьких новітніх способів та прийомів трактування художнього матеріалу дозволила визначити оригінальність стильової, ідейно-тематичної і структурної організації творів Ю. Гудзя. Усі ці концепти та естетичні практики в цілому дають підстави говорити про новаторсько-експериментальний характер аналізованих творів письменника – знакової постаті сучасного літературного процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альтернативная культура: Энциклопедия / сост. Дмитрий Десятерик. – Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005. – 240 с.
2. Античні поетики: Аристотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво / Упоряд. М. Борецький, В. Зварич. – К.: Грамота, 2007. – 168 с. – (Бібліотека античної літератури).
3. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
4. Антологія української поезії II половини ХХ сторіччя / Авт. передм. та упоряд. текстів професор Ю. Ковалів. – К.: Гранослов, 2001. – 432 с.
5. Арндт Х. Люди в темные времена / Ханна Арндт / пер. с англ. и нем. Г. Дашевского, Б. Дубина. – М.: Московская школа политических исследований, 2003. – 311 с.
6. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі / Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с.
7. Барт Ролан. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [ред. М. Зубрицької; пер. з фр. Ю. Гудзя]. – 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – С. 297–318.
8. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 444 с.
9. Бацевич Ф. Духовна синергетика рідної мови. Лінгвофілософські нариси: монографія / Флорій Бацевич. – К.: Академія, 2009. – 192 с.
10. Бедзир Н. П. Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском литературном контексте: Монография / Наталья Прокопьевна Бедзир. – Ужгород: «Видавництво Олександри Гаркуші», 2007. – 472 с.

11. Бердяев Н. А. Судьба человека в современном мире. К пониманию нашей эпохи // Бердяев Н. А. Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994. – С. 317–362.
12. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Ніна Бернадська. – К.: Академвидав, 2004. – 366 с.
13. Біла А. Український літературний авангард: Пошуки, стильові напрями / Анна Біла. – 2. вид., доп. і переробл. – К.: Смолоскип, 2006. – 464 с.
14. Білоус П. Прозаїки житомирського кола / Петро Білоус // Українська мова та література (Шкільний світ). – 2008. – № 43–44 (587–588). – С. 38 – 39.
15. Білоцерківець Н. «Бу–Ба–Бу» та ін. Український літературний неоавангард: портрет одного року / Н. Білоцерківець // Слово і час. – 1991. – № 1. – С. 42–44.
16. Бланшо М. Простір літератури. Есе. / Моріс Бланшо / Переклад з французької Леоніда Кононовича. – Львів: Кальварія, 2007. – 272 с.
17. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів: монографія / Тетяна Бовсунівська. – К.: ВПЦ «Київський ун-т», 2008. – 519 с.
18. Бовсунівська Т. Тематизація мовчання в поезії Григорія Сковороди / Тетяна Бовсунівська // Дивослово. – 2006. – № 2. – С. 50–54.
19. Богданов К. А. Очерки по антропологии молчания: Homo Tacens / К. А. Богданов; Русский христианский гуманитарный ин-т. – СПб. : Изд-во РХГИ, 1998. – 352 с.
20. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія / Олена Бондарева. – К.: Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
21. Бондаренко І. П. Синтоїстські мотиви в японській класичній поезії / І. П. Бондаренко // XII сходознавчі читання А. Кримського. Тези доповідей міжнародної наукової конференції. Київ, 2–3 жовтня 2008 р. – Київ, 2008. – С. 151–155.

22. Бондар-Терещенко І. Неоліт: літературно-критичні статті / Ігор Бондар-Терещенко. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. – 316 с.
23. Бондар-Терещенко І. Ostмодерн: геопоетика, психологія, влада. Монографія / Ігор Бондар-Терещенко. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – 144 с.
24. Бореев Ю. Б. Художественный стиль, метод и направление / Ю. Б. Бореев // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М.: Наука, 1982. – 440 с.
25. Брус І. Губернаторські пегаси / Іван Брус // Літературна Україна, 12 квітня 2001. – С. 6.
26. Брус І. Діва-Артеміда, остров Ахілла та... Третій Рим // Іван Брус // Книжник review. – 2000. – № 3 (3). – С. 13.
27. Брут Хома. Той, що вартує ніч (пригодницький детектив з життя вампірів, зомбі, вовкулаків, пришельців з паралельного світу та співробітників КГБ) // Хома Брут / Вільне слово. – №№ 2, 3, 4, 6, 7, січень-лютий 1991. – С. 6.
28. Бубер М. Два образа веры / Мартин Бубер / Пер. с нем. / Под ред. П. С. Гуревича, С.Я. Левит, С.В. Лёзова – М.: Республика, 1995 – 464 с. (серія «Мыслители XX века»).
29. Вартанов А. С. О соотношении литературы и изобразительного искусства / А. С. Вартанов // Литература и живопись. – Л.: Наука, 1982. – С. 5–31.
30. Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа / Упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленка. – К.: Генеза, 1997. – 544 с.
31. Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелінда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. – Париж-Київ, 2010. – 416 с.
32. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: монографія / Тетяна Ігорівна

- Вірченко; ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – 226 с.
33. Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus; Філософські дослідження / Людвіг Вітгенштайн. – К.: Основи, 1995. – 311 с.
34. Врублевський В. Загадка смерті Юрка Гудзя. Нещасний випадок чи вбивство? / Василь Врублевський // Вільне слово, 6 березня 2002.
35. Габор В. Це проза конструктивна... / Василь Габор // Кур'єр Кривбасу. – № 33. – 1995. – С. 21.
36. Габор В.: «Живучи іншими, я і сам зазнав позитивних змін...» / Василь Габор // Українська літературна газета, № 6, 18 грудня 2009. – Режим доступу: http://www.litgazeta.com.ua/sites/default/files/ULG-06_2009.pdf. – Назва з екрану.
37. Гадамер Г.–Г. Філософія и література / Ганс-Георг Гадамер // Філософские науки. – № 2, 1989 – С. 84–87.
38. Гайдеггер М. Дорогою до мови / перекл. з нім. Володимир Кам'янець / Мартін Гайдеггер. – Львів: Літопис, 2007. – 232 с.
39. Галинич В. Метаморфози «Маленького Концерту...» / Василь Галинич // Авжеж! – № 6, 1991. – С. 52–55.
40. Галинич В. Спочатку була... кома? / Василь Галинич // Авжеж! – № 34–35, 1997. – С. 38.
41. Гассан І. Чим є постмодернізм і чим він стане? Літературний і культурний аспекти / Ігаб Гассан // Американська література після середини ХХ століття. Матеріали міжнародної конференції. Київ, 25 – 27 травня 1999 року. / Укр., англ. – К.: Довіра, 2000. – С. 19–33.
42. Герасимчук Л. Симфора для Христофора, або бунт почуттєвості / Лесь Герасимчук // Слово і час. – 1996. – № 2. – С. 42–45.
43. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблішмент / Ярослав Голобородько. – К., 2006. – 160 с.

44. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі / Ольга Гомілко. – К.: Наукова думка, 2001. – 340 с.
45. Грабовський В. Торкаючись вустами всіх початків [Перша книжка поета-земляка] / Валентин Грабовський // Не хлібом єдиним. – № 15, серпень 1991. – С. 2.
46. Григорьев А. Трансавангард Бонито Оливы и постмодерн Жана-Франсуа Лиотара / Александр Григорьев // Декоративное искусство. – 2009. – № 3. – С. 84–86.
47. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. / Татьяна Петровна Григорьева. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1979. – 368 с.
48. Гроф С. Космическая игра. Исследование рубежей человеческого сознания / Станислав Гроф. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 256 с.
49. Гроф С. Области человеческого бессознательного. Данные исследований ЛСД / Станислав Гроф. – М.: Изд-во. Трансперсональный институт, 1994. – 278 с. – (Тексты трансперсональной психологии).
50. Гудзь Ю. Сон майже літньої ночі // Юрко Гудзь // Книжник review. – 2000. – № 3 (3). – С. 13.
51. Гуляк А. Б. Становлення українського історичного роману / Анатолій Борисович Гуляк. – К.: Міжнар. фін. агенція, 1997. – 293 с.
52. Гундорова Т. Де «місце» нового? (літературні рушення 90-х та модернізм, постмодернізм, авангард, молодь, etc.) / Тамара Гундорова // Слово і час. – 1997. – № 10. – С. 53–56.
53. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Тамара Гундорова. – К.: Факт, 2008. – 284 с. – (Серія «Висока полиця»).
54. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм / Тамара Гундорова / [Монографія] / Вид. 2-ге, випр. і допов. – К.: Критика, 2013. – 344 с.

55. Гундорова Т. Постмодернізм і постструктуралізм: питання текстуальності / Тамара Гундорова // Світо-вид. – 1996. – № 1 (22). – С. 126–133.
56. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Видання друге, перероблене та доповнене / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2009. – 448 с.
57. Гудзь Ю. «Здорова й повноцінна особистість не може прагнути до тотальної влади над іншими» / Юрко Гудзь // Вільне слово. – № 9, 20 лютого 2002. – С. 4.
58. Гудзь Ю. «Чорно-біла температура» / Юрко Гудзь // Незалежний культурологічний часопис «Ї». – Режим доступу до часопису: <http://www.ji.lviv.ua/n4texts/n4.htm>. – Назва з екрану.
59. Гудзь Ю. Postscriptum до мовчання / Юрко Гудзь. – Торонто, Канада: Бескид. – № 1, 1990. – 88 с.
60. Гудзь Ю. Барикади на Хресті. Поема. Не-Ми. Книга видінь і щезень. Ісихія. Книга щастя. (Серія «Українська Реконкіста») / Юрко Гудзь. – Тернопіль: Джура, 2009. – 248 с.
61. Гудзь Ю. Біля вуха завірюха, а у вусі – ярмарок... (Тези до конференції Асоціації «Нова література») / Юрко Гудзь // Українські проблеми. – № 2, 1994. – С. 46–49.
62. Гудзь Ю. Брати / Юрко Гудзь // Наука і культура. Україна: Щорічник / редкол.: О.Сєргієнко (головн. ред.) та ін. – К.: Т-во «Знання», 1966 – Вип. 23 – 1989 – 576 с.: іл. – С. 110–121.
63. Гудзь Ю. Вірші: «Зимовий ранок...», «Пасу з дідом череду...», «Я жінку знав з очима пійманого птаха...», «Жіночий портрет», «Застане ніч в дорозі...», «З глибокої криниці...» / Юрко Гудзь // Вітрила–86. – К., 1986. – С. 10–11.
64. Гудзь Ю. Гуміарабік / Юрко Гудзь // Кур'єр Кривбасу. – № 33, 1995. – С. 21–23.

- 65.Гудзь Ю. Замовляння невидимих крил / Юрко Гудзь. – Тернопіль: Джура, 2001. – 160 с.
- 66.Гудзь Ю. Зупинка в пустелі в Різдвяний вечір. (Кілька думок про поезію Йосифа Бродського) / Юрко Гудзь // Вільне слово. – № 1, 1991. – С. 6.
- 67.Гудзь Ю. Наприпочатку ста літ самотності / Юрко Гудзь // Світо-вид. – № 3, липень-вересень 1995. – С. 61–65.
- 68.Гудзь Ю. Новели / Юрко Гудзь // Сучасність. – 1994. – № 10. – С. 11–33.
- 69.Гудзь Ю. П. Маленький концерт для самотнього хронопа: Поезії / Юрій Петрович Гудзь. – Київ: Молодь, 1991. – 32 с. – (Перша кн. поета).
- 70.Гудзь Ю. Поет і Художниця / Ю. Гудзь, Н. Миколайчук // Літературна Україна, 18 червня 2009 р. – С. 8.
- 71.Гудзь Ю. Прокиньтесь, мешканці штанів! (Романи Леоніда Кононовича в контексті української реконкїсти) / Юрко Гудзь // Кур'єр Кривбасу. – № 136, березень 2001. – С. 176–178.
- 72.Гудзь Ю. Птахи і динозаври [Інтерв'ю провела Марина Щирська] / Юрко Гудзь // Кур'єр Кривбасу. – № 123, лютий 2000. – С. 3–7.
- 73.Гудзь Ю. Рівень перевтілення. Поети Лаврської школи: Микола Воробйов, Олег Лишега, Іван Семененко (вступне слово до зустрічі з поетами Лаврської школи 1993 року в Будинку вчителя) / Юрко Гудзь // Артанія: Альманах. – № 1, 1995. – С. 29
- 74.Гудзь Ю. Різдво самотніх (поетика і апофатика Юрія Тарнавського) / Юрко Гудзь // Кур'єр Кривбасу. – № 71–72, лютий 1997. – С. 88–91.
- 75.Гудзь Ю. Скажи нам про любов... (оповідання) / Юрко Гудзь // Дніпро. – № 4– 6, 1993. – С. 127–136.
- 76.Гудзь Ю. П. Набережна під скелями: вірші, проза, переклади, статті, рецензії, інтерв'ю, листи / Юрій Петрович Гудзь / Упоряд. Левченко О. Г. – Житомир: ПП «Рута», ПП Левченко О. Г., 2012. – 252 с.
- 77.Гудзь Ю. Боротьба з хворим янголом / Юрко Гудзь. – К.: Голос громадянина, 1997. – 77 с. – Бібліотека сучасної української поезії.

- 78.Гудзь. Ю. Доповнення до статутів мовчання (спроба переосмислення деяких мітів) / Юрко Гудзь // Український аналітичний клуб: Асоціація «Нова література». – Стрий: Українська видавничо-інформаційна служба, 1993. – Вип. 1. – 48 с.
- 79.Даниленко В. Г. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес / Володимир Григорович Даниленко. – К.: Академвидав, 2008. – 352 с.
- 80.Даниленко В. Останній мандрівний дяк української літератури: [Юрко Гудзь] / Володимир Даниленко // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – № 188 (лип.). – С. 180–184.
- 81.Даниленко В. Покоління національної депресії / Володимир Даниленко // Іменник. Антологія дев'яностих / Упоряд. А.Кокотюха, М. Розумний. – К.: Смолоскип, 1997. – 264 с.
- 82.Даниленко В. Романи «Не-ми» та «Ісихія» в літературній спадщині Юрка Гудзя / Володимир Даниленко // Слово і час. – Київ, 2011. – № 6 (606). – С. 48–54.
- 83.Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез. – М.: Издательский центр. «Академия», 1995. – 298 с.
- 84.Демська-Будзуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації / Леся Демська-Будзуляк // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 4. – С.156–162.
- 85.Денисова Т. Н. Історія американської літератури / Тамара Наумівна Денисова; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 487 с.
- 86.Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири / Тамара Денисова // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 18–27.
- 87.Еліаде М. Священне і мірське: міфи. Сновидіння і містерії; Мефістофель і Андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Еліаде Мірча. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с.

88. Ельшевская Г. О мифах модернистских, постмодернистских и прочих (Три новые книги о современном искусстве) / Галина Ельшевская. – Режим доступу.: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/70/el31-pr.html>. – Назва з екрану.
89. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
90. Ермолин Е. А. Трансавангард как парадигма современной литературы / Евгений Анатольевич Ермолин // Филологический класс. – 2011. – № 25. – С. 12–14.
91. Єременко О. Літературний образ у силовому полі синкретизму / Олена Єременко. – К.: Видавництво «Євшан–зілля», 2008. – 320 с.
92. Єрмоленко В. Оповідач і філософ. Вальтер Беньямін та його час / Володимир Єрмоленко. – Київ: «Критика», 2011. – 280 с.
93. Єшкілєв В. Сучасна українська проза – 2: боцмани дискурсивних барж / Володимир Єшкілєв. – Форма(р)т. – 2001. – № 2. – С. 9–14.
94. Жирмунский В. М. Избранные труды. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / Виктор Максимович Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 407 с.
95. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
96. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма / Лариса Залеська-Онишкевич. – Нью-Йорк; Львів: Літопис, 2009. – 472 с.
97. Зборовська Н. Завершення епохи або українська літературна ситуація кінця 1980–90 рр. / Ніла Зборовська // Кур'єр Кривбасу. – № 61–64, 1996. – С. 76–83.
98. Зборовська Н. Заради короткої миті свободи слова. Сторінками сучасної авангардової прози / Ніла Зборовська // Літературна Україна, 11 лютого 1993. – С. 5.

99. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
100. Зборовська Н. Неадекватне прочитання [Про фальсифікацію образу Юрка Гудзя в книжці Володимира Даниленка «Лісоруб у пустелі»] / Ніла Зборовська // Літературна Україна, 23 жовтня 2008. – С. 5.
101. Зборовська Н. Постчорнобильський синдром в українській свідомості / Ніла Зборовська // Слово і час. – 1997. – № 7.
102. Зборовська Н. Психометафізика як метод дослідження художньої літератури / Ніла Зборовська // Слово і час. – 2009. – № 4. – С. 52–57.
103. Зборовська Н. Українська Реконкіста. Анти-роман / Ніла Зборовська – Тернопіль, 2003. – 304 с.
104. Зборовська Н. Юрко Гудзь (Психометафізичний портрет) / Ніла Зборовська // Юрко Гудзь. Барикади на Хресті. Поема. Не–Ми. Книга видінь і щезень. Ісихія. Книга щастя. (Серія «Українська Реконкіста»). – Т.: Джура, 2009. – С. 5–19.
105. Зверев А. М. Авангардизм / А. М. Зверев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 11–14.
106. Зубрицька М. Ното legens: читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів, 2004. – 352 с.
107. Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов / Илья Петрович Ильин; РАН; Институт научной информации по общественным наукам; [науч. ред. А. Е. Махов]. – М.: Intrada, 2000. – 384 с.
108. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин; науч. ред. А. Е. Махов. – М.: Интрада, 1996. – 255 с.
109. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа / Илья Петрович Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 255 с.

110. Івашина О. Загальна теорія культури. Навчальний посібник / Олександр Олексійович Івашина – К.: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2008. – 215 с.
111. Івашко В. Однокрилий янгол / Василь Івашко // Роман Бабовал. Мандрівники ймовірного: Поезії. – К.: Дніпро, 1993. – С. 5–17.
112. Івченко Г. Пророчий пензель митця / Ганна Івченко // Вільне слово. – № 33, 21 серпня 2002. – С. 5.
113. Історія світової і української культури: Підручник для вищ. закл. освіти / В. А. Греченко, І. В. Чорний, В. А. Кушнерук, В. А. Режко. – К.: Літера ЛТД, 2005. – 464 с.
114. Історія української культури. Українська культура ХХ – початку ХХІ століть: У 5 т. – Т. 5. – Кн. 2. / Ред. кол.: М. Г. Жулинський, М. П. Бондар, М. М. Сулима та ін. – К. : «Наукова думка», 2011. – 1032 с.
115. Карагедова О. Ми пам'ятаємо. Штрихи до художньої біографії Юрія Гудзя / Ольга Карагедова // Світло спілкування. – Житомир, 2007 – С. 25.
116. Кессель Л. М. Гёте и «западно-восточный диван» / Лев Михайлович Кессель. – М.: Наука, 1973. – 119 с. – (Из истории мировой культуры).
117. Ковалів Ю. Українська література в історичному інтер'єрі / Юрій Ковалів // Українська мова та література. – 2003. – Ч. 45. – С. 3–18.
118. Ковалів Ю. І. Літературна герменевтика: монографія / Ю. І. Ковалів. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 240 с.
119. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.): монографія / Оксана Когут. – Рівне: НУВГП, 2010. – 442 с.
120. Козловский П. Культура постмодерна: Общественно-культурные последствия технического развития / П. Козловский / Пер. с нем. – М.: Республика, 1997. – 410 с.

121. Концевич Є. Земляку про земляка / Євген Концевич // Тутешня кава. – Косень. – № 1, 1999. – С. 42–45.
122. Концевич Є. Тутешня кава. Статті, есеї, спогади, теревені, хармани, світлини / Євген Концевич. – Житомир: Полісся, 2000. – 238 с.
123. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Нонна Копистянська. – Л.: ПАІС, 2005. – 368 с.
124. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська. Переклала з польської Зоряна Рибчинська. – Л.: Літопис, 2009. – 208 с.
125. Корнієнко А. За естетичними критеріями. Проблема періодизації української літератури 1–ої половини ХХ ст. / Агнешка Корнієнко; пер. з пол. Н. Бічуня // Дзвін. – 1998. – № 5–6. – С. 127–135.
126. Кортасар Х. Игра в класики: роман: пер. с исп. / Хуліо Кортасар. – СПб.: Амфора, 2004. – 606 с.
127. Кортасар Х. Истории хронопов и фамов: Рассказы 60-х – начала 70-х годов / Пер. с исп. В. Багно; Хулио Кортасар. – Санкт-Петербург: Амфора, 1999. – 381 с.
128. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала / Ліна Костенко / Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Наукова бібліотека; Всеукраїнське товариство Просвіта ім. Тараса Шевченка; Львівське обласне об'єднання / Богдан Якимович (авт.вступ.ст.). – Л.: ЛНУ ім. І. Франка, 2001. – 50 с. – (Серія Дрібненька бібліотека; Ч. 3).
129. Курицын В. Русский литературный постмодернизм / Вячеслав Курицын. – М.: ОГИ, 2000. – 288 с.
130. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Жан Франсуа Лиотар / Институт экспериментальной социологии (Москва) / Н. А. Шматко (пер. с фр.). – М., 1998. – 160 с.

131. Личковах В. Диво сад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва / Володимир Личковах. – Чернігів: «Деснянська правда», 2006. – 160 с.
132. Личковах В. Ольга Петрова на тлі українського трансавангарду / Володимир Личковах // Київська старовина. – 1998. – № 4. – С. 51–58.
133. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів; рец.: О. Г. Астаф'єва, М. П. Ткачук. – К.: Академія, 2007. – Т. 1: А (аба) – Л (лямент). – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).
134. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.–уклад. Ю. І. Ковалів; рец.: О. Г. Астаф'єва, М. П. Ткачук. – К.: Академія, 2007. – Т. 2: М (Маадай–Кара) – Я (я-форма). – 622 с. – (Енциклопедія ерудита).
135. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
136. Літописець. Теоретична конференція «Україна чи небуття» та концепція «Нової літератури» // Українські проблеми. – № 2, 1994. – С. 42.
137. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Юрий Михайлович Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
138. Лучук І. Літературний джаз / Іван Лучук. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 336 с. – Серія «ЛУГОСАД».
139. Ляхевич В. Мандрівний домовик: Роман / Передм. Авт.; Післямова М. Слабошпицького / Валерій Ляхевич. – К.: Юніверс, 2003. – 256 с.
140. Ляхевич В. Опалима купина: Роман / Передм. Авт.; Післямова М. Слабошпицького / Валерій Ляхевич. – К.: Юніверс, 2003. – 208 с.
141. Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию / Мераб Константинович Мамардашвили. М.: Прогресс-Культура, 1992. – 416 с.
142. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления / Мераб Константинович Мамардашвили. – М.: Моск. шк. полит. исслед., 2001. – 416 с.

143. Мамардашвили М. К. Проблема сознания и философское призвание / Мераб Константинович Мамардашвили // Вопросы философии. – 1988. – № 8. – С. 37–47.
144. Маневич И. М. Кино и литература / И. М. Маневич. М.: Искусство, 1966. – 240 с.
145. Маньковская Н. Б. Париж со змеями: Введение в эстетику постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – М.: ИФРАН, 1995. – 220 с.
146. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с. – (Gallicinium).
147. Матвеевко В. А. Специфика японского понимания истины (макото) и феномен истинного сердца (магокоро) / Валентин Матвеевко // Ойкумена. Регионоведческие исследования: Научно–теоретический журнал. 2012. – № 3 (22). – С. 145–150.
148. Мафтин Н. Духовна енергетика української літературної реконкції й динаміка / Наталія Мафтин // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. наук. пр. / Нац. авіац. ун-т, Гуманіт. Ін.-т, каф. українознав. – К.: Інформ.-аналіт. агентство, 2001 – Вип. 16. – 2009. – С. 194–207.
149. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20 – 30-х років ХХ століття: парадигма реконкції: монографія / Наталія Мафтин. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.
150. Медвідь В. Збирачі каміння / Сергій Миронович Квіт (вступ. сл.). / В'ячеслав Медвідь – К.: Україна, 2006. – 864 с. – (Бібліотека Шевченківського комітету).
151. Медвідь В. Кров по соломі. Роман / В'ячеслав Медвідь. – Львів: Кальварія, 2001. – 400 с.

152. Мистецтво України: Біографічний довідник / Упорядники: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський. За ред. А. В. Кудрицького. – К.: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997. – 700 с.
153. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / Володимир Моренець. – К.: Основи, 2001. – 327 с.
154. Москалець К. Весь цей блюз / Костянтин Москалець // Критика. – 2006. – № 5. – С. 20–23.
155. Моуди Р. Жизнь после жизни / Раймонд Моуди; перевод с англ. – М.: София, 2007. – 176 с.
156. Набитович І. Універсум сасгиту в художній прозі (від модернізму до постмодернізму): монографія / Ігор Набитович. – Дрогобич; Люблін : Посвіт, 2008. – 598 с.
157. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства: Підручник / Михайло Кузьмович Наєнко. – 2-е вид., зі змінами й допов. – К.: Академія, 2001. – 360 с. – (Альма-матер).
158. Накорчевский А. А. Синто / А. А. Накорчевский. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: «Азбука-классика»; «Петербургское Востоковедение», 2003. – 448 с. – («Мир Востока»).
159. Наливайко Д. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ століття / Дмитро Наливайко // Індивідуальні стилі українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст.: [зб. праць]. – К.: Наук. думка, 1987. – С. 3–43.
160. Наливайко Д. Загадка Малларме. [Передмова] / Дмитро Наливайко – Малларме С. Вірші та проза. – К., 2001. – С. 5–14.
161. Небога Н. Тихая поэзия Юрка Гудзя [Електронний ресурс]: стаття / Нелли Небога / Зеркало недели. – № 31 (148). – 2–8 августа 1997. – Режим доступу: <http://www.zn.ua/3000/3680/12587/>. – Назва з екрану.

162. Невимовне. Життя і творчість Юрка Гудзя: рецензії, статті, спогади, поезії, листи / Упорядкував Олег Левченко. – Житомир: Міжнародне поетичне братство Юрка Гудзя, 2012. – 208 с.
163. Олива А. Б. Искусство на исходе второго тысячелетия / Акилле Бонито Олива; [пер. с итал.: Галина Курьерова, Кирилл Чекалов]. – М.: Художественный журнал, 2003. – 214 с. – (Классика современности).
164. Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гассет / Перекл. з іспан. В. Бурггардта, В. Сахна, О. Товстенко. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
165. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.
166. Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму / Марко Павлишин // Сучасність. – 1992. – № 5. – С. 117–125.
167. Палама Г. Триады в защиту священно–безмолвствующих (фрагм.) / Григорий Палама / Пер., комм. Биbihина В. В. // Филос. и социологич. мысль. 1991.
168. Пастух Т. Герметична поезія та Київська школа / Тарас Пастух // Парадигма: Збірник наукових праць / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. – Львів, 2008. – Вип. 3. – С. 252–273.
169. Пахаренко В. Ходіння по лезу: гра у постмодерні / Василь Пахаренко // Світовид. – 1997. – № 1–2. – С. 122–124.
170. Пашковський Є. Слово і самотність: (Лауреатська промова на врученні Шевченківської премії) / Євген Пашковський // Україна молода. – 2001, 17 липня. – С. 12–3.
171. Пашковський Є. Щоденний жезл: Роман-есеї / Євген Пашковський. – ЛА «Піраміда», 2011. – 424 с.
172. Пелешенко Ю. В. Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII–XV ст.): Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. – К.: ПЦ «Фоліант», 2004. – 423 с.

173. Пилип'юк О. Поетологічні парадигми: Схід – Захід: монографія / Олег Пилип'юк; [рец.: Р. Т. Гром'як, І. В. Козлик, Т. С. Мейзерська]. – К.: Академія, 2012. – 332 с. – (Монограф).
174. Підпалий А. В. Маргінальні форми в українській поезії ХХ століття: дис. канд. філол. наук: 10.01.06 / Підпалий Андрій Володимирович; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2004 – 164 с.
175. Плерома 3'98. Мала Українська енциклопедія актуальної літератури / уклад. В. Єшкілев, Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 288 с. – (Проект «Повернення деміургів»); [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/zmist.htm>. – Назва з екрану.
176. Плясецький Є. Троєручиця та інші: Літературний роман / Євген Плясецький. – К.: Смолоскип, 2013. – 84+84 с. – (Серія «Лауреати «Смолоскипа»).
177. Подорога В. А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Серен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка / Валерий Александрович Подорога. – М.: «Ad Marginem», 1995. – 427 с.
178. Полищук Н. А. Литературный джаз как нарративная и экспрессивная стратегия американской литературы (по произведениям Тони Моррисон) // Вестник Удмуртского университета. Вып. 5 : 4 – 2010. URL: http://vestnik.udsu.ru/2010/2010-054/vuu_10_054_15.pdf
179. Поліщук О. Автор і персонаж в українській новітній прозі / Олена Поліщук. – К.: ПЦ «Фоліант», 2008. – 176 с.
180. Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій / Ярослав Поліщук. – Харків: «Акта», 2008. – 286 с.
181. Попович М. В. Нарис історії культури України / Мирослав Володимирович Попович. – К.: «АртЕк», 1998. – 728 с.

182. Потебня О. Естетика і поетика слова: Збірник. / Олександр Потебня. Пер. з рос. / Упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с. – (Пам'ятки естет. думки).
183. Пустовіт Л. О. Словник української поезії другої половини ХХ століття: семантико-функціональний аспект: Монографія / Любов Омелянівна Пустовіт / упоряд. В. І. Матюша, І. Л. Михно. – К.: У Н В Ц «Рідна мова», 2009. – 243 с.
184. Різниченко О. Модус мовчання / Ольга Різниченко // Сучасність, 4 квітня 1998. – С. 145–148.
185. Розанов В. В. Собрание сочинений. Листва / Василий Васильевич Розанов / Под общ. ред. А. Н. Николукина. – М.: Республика, СПб.: Росток, 2010. – 591 с.
186. Роуленд Б. Искусство Запада и Востока: пер. с англ. / Б. Роуленд; пер. А. М. Членов. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1958. – 143 с.
187. Самчук У. Нарід чи чернь? / Улас Самчук // Урок української: науково-публіцистичний журнал-дайджест / НаУКМА ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. – Київ, 2001.– № 1.– С. 49.
188. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – это гуманізм / Жан Поль Сартр // Сумерки богів. – М.: Политиздат, 1989. – С. 319–344.
189. Свєрбілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Тетяна Свєрбілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Черкаси, 2009. – 598 с.
190. Сидор-Гібелінда О. «Не-Ми»: розмови про тишу / Олег Сидор-Гібелінда // Кур'єр Кривбасу. – № 102. – Червень 1998. – С. 16–19.
191. Сирадоєва О. Екстраполяція поезії Є. Плужника, І. Дніпровського та Юліана Шпола в експериментальну прозу 20-х років ХХ століття: дис. на

- здоб. наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 «українська література» / Сирадоева Оксана Олесівна; КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – 218 с.
192. Скаліцкі М. Спроба сіленціології (Юрко Гудзь) / Михайло Скаліцкі // Кур'єр Кривбасу. – № 97–98, березень 1998. – С. 153–155.
193. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие / Ирина Степановна Скоропанова. – 3-е изд. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.
194. Сливинський О. Мовчання як ієрогліф: до проблеми жанрово-нарративної гри у прозі болгарських неомодерністів / Остап Сливинський // Проблеми слов'язнавства. – 2008. – Вип. 57. – С. 153–160.
195. Сливинський О. Мовчання як іншість. Літературно-антропологічна перспектива / Остап Сливинський // Слово і Час. – 2002. – № 8. – С. 59–68.
196. Словник іншомовних слів / За ред. О. С. Мельничука. – Вид. 2-е, випр. і доп. – К.: УРЕ, 1985. – С. 966.
197. Соколов В. В. Философия в исторической перспективе / В. В. Соколов // Вопросы философии. – 1995. – № 2. – С. 134–147.
198. Сопронюк О. Дорога мусить жити після нас: поета Юрка Гудзя шанують після смерті. Прихильності й уваги за життя він так і не дочекався / Олександр Сопронюк // Україна молода. – 2008. – № 141 (1 серпня). – С. 20.
199. Сопронюк О. Мене відстріляли / Олександр Сопронюк // Слово. – № 1, 2006. – С. 1.
200. Сорока М. Зорова поезія як традиційний авангард // Світо-вид. – Липень-Вересень, 1997 р. – Ч. III (28). – С. 93–101.
201. Сорока М. І. Модерність, еміграція and all that jazz / М. І. Сорока. – К.: Критика, число 11–12 (157–158). Листопад-Грудень, 2010.

202. Сорока П. Голос із затіння. Літературні денники / Петро Сорока // Українська літературна газета. – Київ: Українська літературна газета. – 2012. – № 1 (59) (13 січня). – С. 19.
203. Сорока П. Денники (2004–2005) / Петро Сорока. – Тернопіль: ПП Сорока, 2006. – 362 с.
204. Сорока П. Мудрість доброти. Нотатки на берегах щоденників Олеся Гончара / Петро Сорока // Січеслав, № 1 (15), січень–березень 2008 – Режим доступу: <http://www.sicheslav.porogy.org/2008/15/criticism/>. – Назва з екрану.
205. Сорока П. Перед незримим вівтарем. Денники 2007 року / Петро Сорока. – Тернопіль: «Сорока», 2008. – 296 с.
206. Сорока П. Приборкання намальованого вітру. Літературний денник / Петро Сорока // Київ. – № 6, 2004. – С. 131–147.
207. Стех Марко. Хто хоче відродитися, мусить померти / Марко Стех // Критика, березень 1999. – С. 17–21.
208. Тарасов Л. Ф. Поэтическая речь. (Типологический аспект) / Л. Ф.Тарасов. – Харьков: Вища школа, 1976. – 140 с.
209. Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) / Алла Татаренко. – Львів : ПАІС, 2010. – 544 с.
210. Тетянич Ю. Великий міст і розірваний простір (уроки поезії і прози Олега Лишеги) / Юрій Тетянич // Авжеж! – № 3, березень 1991. – С. 50–54.
211. Тетянич Ю. Зона полинових сновидінь / Юрій Тетянич // Україна. – № 38, грудень 1992. – С. 12.
212. Томпсон М. Восточная философия / Мел Томпсон / пер. с англ. Ю. Бондарева. – М.: Фаир-Пресс, 2002. – 384 с. – (Грандиозный мир).
213. Трансавангард. [Електронний ресурс]: Большой энциклопедический словарь. – Режим доступу до словника: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/296082>. – Назва з екрану.

214. Турчин-Дувірак Д. Де пролягає межа між українською радянською літературою і літературою незалежної України / Дагмара Турчин-Дувірак [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.infoukes.com/newpathway/24-2008_Page-11-1.html
215. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 572 с.
216. Фізер І. Філософія літератури / Іван Фізер. – К.: НаУКМА; Аграр Медіа Груп, 2012. – 217 с.
217. Харчук Р. Покоління пост-епокси / Роксана Харчук // Слово і час. – 1998. – № 2. – С. 24.
218. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб. / Роксана Борисівна Харчук. – К.: В Ц «Академія», 2008. – 248 с. (Сер. Альма-матер).
219. Череватенко Л. Вітрило піднято! [Передмова до оповідання «Скажи нам про любов...». Дебют прозаїка Ю. Гудзя] / Леонід Череватенко // Дніпро. – № 4–6, 1993. – С. 126.
220. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія / Мар'яна Шаповал. – К.: Автограф, 2009. – 351 с.
221. Шевченко Т. Кобзар / Тарас Шевченко. – К.: Наукова думка, 2002. – 368 с.
222. Шевчук А. М. Мітотворчий пензель Юрка Гудзя / Анатолій Мефодійович Шевчук // Артанія. – № 16, 2009. – С. 86–89.
223. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория / Михаил Эпштейн. – М.: Издание Р. Элинина, 2000. – 367 с.
224. Эпштейн М. Н. Слово и молчание: метафизика русской литературы / Михаил Наумович Эпштейн – М.: Высшая школа, 2006. – 559 с.

225. Acta Universitatis Wratislaviensis. № 3277 Slavica Wratislaviensia CLIII.
– Wielkie Tematy kultury w literaturach słowiańskich. 9. Ciato. Wrocław,
2011.
226. Asha D. The Vortex: Key to Future Science. / David Asha. Peter Hewitt. –
U.K.: Gateway Books, 2–nd ed., 1994. – P. 192
227. Hassan I. Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett. – New
York: Alfred A. Knopf, 1967, p. 162.
228. Oliva B. Trans-avantgarde international / Bonito Oliva, Achille. –Milano:
Giancarlo Politi, 1982. – P. 319.
229. Pannwitz R. Die Krisis der europolishen Kultur. Werke. Bd. 2.– Nürnberg,
1917. – S. 261.
230. Ueda M. Literary and Art Theories in Japan / Makoto Ueda. – Cleveland:
Press of Western Reserve University, 1967. – P. 274.