

хвилини в житті чеського народу» (1950 р.).

У 1932 році А. Доленський опублікував бібліографію праць Ч. Зібрта, що налічує 1424 позиції.

Листувався з І. Франком, В. Гнатюком, Ф. Колессою. Вони високо оцінювали діяльність Ч. Зібрта.

Помер Ч. Зібрт 14 лютого 1932 року в Празі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Вельмезова Е. В.* К 140-летию Ченка Зибрта (1864-1932) [Текст] / Е. В. Вельмезова // Живая старина. – 2004. – № 4. – С. 39-41;
2. *Вельмезова Е. Г.* Языческие обряды и поверья в комментариях Ч. Зибрта. – 1999. – № 3. – С. 59—60;
3. *Гайдай М.* Ченек Зибрт // Художня культура західних і південних слов'ян (XIX – початок XX століття). Енциклопедичний словник. – К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2006. – С. 42;
4. *Франко І.* Фольклорні праці д-ра Ченька Зібрта // Франко І. Збір. творів: У 50-ти т. – К., 1981. – Т. 29: Літературно-критичні праці (1893-1895). – С. 258-270;
5. *Гайдай М.* Чехословацько-українські фольклористичні взаємини (кінець XIX – поч. XX ст.) // Словянське літературознавство і фольклористика. – К., 1971. – Вип. 7;
6. *Blüml J.* Univerzitní přednášky Čenka Zibrt // Český lid. – 77. – 1990. – S. 10-18;
7. *Blüml J.* Blümlová Dagmar, Čeněk Zibrt - zakladatel oboru kulturní historie // Blüml J., Blümlová J., Jiroušek A. Jihočeši v české historické vědě. - České Budějovice, 1999. – S. 54-86;
8. *Dolenský A.* Bibliografie praci Dra Čenka Zibrt // Český lid. – 1932. – № 32. – S. 197-255;
9. *Klašterský A.* Pod Markomankou // Český lid. – 1932. – № 32. – S. 82-88;
10. *Niederle L.* Založení Českého lidu // Český lid. – 1932. – № 32. – S. 81-107;
11. *Paukner F.* Za prof. Čenkem Zibrt // Český lid. – 1932. – № 32. – S. 99-103;
12. *Turek K.* Trohy vzpomínek na Čenka Zibrt // Český lid. – 1932. – № 32. – S. 108-111;
13. *Tyršova R.* Vzpomínka na profesora dr. Čenka Zibrt // Český lid. – 1932. – № 32. – S. 93-94;
14. *Scheibl J.* Vzpomínám na vzácného přítele // Český lid. – 1932. – № 32. – S. 104-107;
15. *Soukup J.* Vzpomínám Zibrt... // Český lid. – 1932. – № 32. – S. 98-99;
16. *Vyhliđal J.* Dr. Čenek Zibrt a Slezko // Český lid. – 1932. – № 32. – S. 89-91.

Палій О.П. (Київ, Україна)

Постмодернізм як світоглядна та художня система (до історичних і теоретичних витоків)

У статті в історико-теоретичному аспекті описуються особливості постмодерністської парадигми як світоглядної і художньої системи, характеризуються філософські та методологічні основи постмодернізму.

Ключові слова: постмодернізм, постструктуралізм, деконструкція, інтертекст.

В статье в историко-теоретическом аспекте описываются особенности постмодернистской парадигмы как мировоззренческой и художественной

системы, характеризуются философские и методологические основы постмодернизма.

Ключевые слова: *постмодернизм, постструктурализм, деконструкция, интертекст.*

Peculiarities of the postmodern paradigm as world-view and artistic system are described in the article in the historical and theoretical aspect, philosophical and methodological basics of the postmodernism are characterized.

Key words: *postmodernism, poststructuralism, deconstruction, intertext.*

Проблема сприйняття постмодернізму – одна з найактуальніших і найсуперечливіших як у теоретичному аспекті, так і в художній практиці. Цей термін використовують на означення: 1) нового етапу у розвитку культури; 2) стилю постнекласичного наукового мислення; 3) сучасного мистецького стилю; 4) нового художнього напрямку (в архітектурі, живописі, літературі, музиці тощо); 5) художньо-естетичної системи другої половини ХХ ст.; 6) теоретичної рефлексії на ці явища (у філософії, естетиці, літературознавстві). Втім, на сьогоднішній день – це перш за все світогляд, світовідчуття, що побудовані на глибокому розчаруванні в самій ідеї історичного прогресу. Постмодернізм є характеристикою певного типу менталітету, специфічного погляду на здатність людини до пізнання, її місця й ролі в оточуючому світі. Сучасний світ сприймає постмодернізм як транскультурний і мультирелігійний феномен, комплекс філософських, епістеміологічних, науково-теоретичних та емоційно-естетичних уявлень.

Виділяють два основних способи тлумачення постмодернізму: *історичний та трансісторичний*. З історичної перспективи постмодернізм постає черговою ланкою у ретязі культурних епох, які закономірно змінюють одна одну, та розглядається як загально-естетичний феномен культури другої половини ХХ століття, точніше, 60-90-х років. Він виникає на певному історичному ґрунті, визначає особливий тип свідомості, який, у свою чергу, обумовлює специфічну художню практику. При трансісторичному підході постмодернізм розглядається як домінуючий культурний менталітет, притаманний кожній кризовій добі зміни віх і цінностей, як естетика перехідного періоду, яка готує заміну відпрацьованих художніх форм новими, як типологічне явище. В різні культурні епохи виникають подібні «ситуації постмодерну», і ця повторюваність – прояв пульсації культури. Письменники та теоретики постмодернізму Умберто Еко та Девід Лодж уважають неминучою появу подібного феномену при зміні культурних епох, коли відбувається «злам» однієї естетичної парадигми та виникнення на її уламках іншої. Цю думку розвиває український літературознавець Дмитро

Затонський, який переконаний, що термін постмодернізм має маркувати «основоположні механізми нашого буття, і не лише сьогоднішнього, а й повсякчасного». Проте, засвідчує дослідник, раніше це явище відрізнялося локальністю, тоді як зараз постмодернізм уперше відмічений глобальністю, тому що сьогодні всі боги є померлими, всі ідоли – поваленими, адже «у якомусь сенсі це і філософія життя, і філософія ставлення до життя – філософія, ім'я якої – постмодернізм» [4, 23].

Постмодернізм пройшов довгу фазу первинного латентного формотворення, що датується приблизно кінцем Другої світової війни. Філософ Арнольд Джозеф Тойнбі у фундаментальній праці «Дослідження історії» (1947) вжив термін «постмодерн» на означення післявоєнного етапу розвитку західноєвропейської цивілізації. Як теоретична парадигма постмодернізм повністю утвердився наприкінці 70-х рр. ХХ ст., коли була опублікована книга французького вченого Жана-Франсуа Ліотара «Ситуація постмодерну» (1979), що підбивала підсумок триваючим тоді філософським дебатам відносно цієї категорії культури. Проте, батьківщиною постмодерністської літератури вважаються Сполучені Штати Америки, саме там на ідеях французьких постструктуралістів категорія постмодерну була усвідомлена як загально-естетичний феномен західної культури та теоретично обґрунтована як специфічне явище у філософії, естетиці й літературній критиці. Знаковою для цієї культурної практики стала стаття письменника та критика Леслі Фідлера «Перетинайте кордони, засипайте рівчаки» (1969), яка продемонструвала пафос поєднання мови модернізму з мовою масової літератури. Подібне зближення крайніх полюсів мало на меті подолати як елітарність модерністської літератури, орієнтованої на відносно вузьке коло інтелектуалів, так і примітивізм масової белетристики, яка споживається широким загалом читачів. Ця тенденція характеризує твори постмодерністської літератури, що подолала розрив між «мистецтвом для обраних» і його спрощеним варіантом «для неосвічених», намітила вихід за межі літературних напрямків і жанрів.

Постмодернізм зароджувався у повоєнну добу ідеологічного та естетичного плюралізму на ґрунті неприйняття стандартизації, опосередкованості, наслідування й маловиразності, які стали ознаками культурного ландшафту кінця 50-х рр. ХХ ст. Багато хто з сучасних західних дослідників пов'язує його появу з кризою буржуазної свідомості. Рух та ідеологія «зелених», філософія хіпі, практика східних релігій та психоделічних дослідів з'єдналися у складний духовний конгломерат, який отримав у 1960-ті роки назву «контркультура». Народження

постмодернізму було викликано ситуацією того часу, для якого були характерні масові молодіжні бунти, інтенсивний рух трудящих за громадянські права, протести проти війни у В'єтнамі, загроза атомної катастрофи, що передчувалася людством у період холодної війни; наступ деіндивідуалізації, деперсоніфікації людини, пов'язаний із розповсюдженням масової культури, з досягненнями науково-технічного прогресу. Закономірно виникла відповідна реакція – неприйняття універсальних норм і офіційних догматів. Крім того, така реакція з'явилася внаслідок характерної для всього ХХ століття кризи прогресистської філософської думки, усвідомлення загрози самознищення людства, розчарування в моноцентричних ідеях, які претендують на універсалізм і досконалу світовпорядкованість.

Однак, коли сплинули кризові 60-ті і в середині 70-х років у західному суспільстві настала стабільність, масове відчуття перманентного конфлікту людини з дійсністю не минуло. Ускладнення соціальних, економічних, технологічних систем, які ставали неосяжними та непрозорими не лише для «людини з вулиці», але й для спеціалістів і професіоналів, свідчило про крах раціонального ставлення до світу. Передумовою виникнення постмодернізму стало руйнування універсальних ідеологічних моделей та прогнозованих передбачень, уявлень свідомості; не реалізувалась і сама ідея прогресу, що сприймався як механічна еволюція історії.

До ХХ століття моделі світобачення людини завжди були упорядковані, тобто мали центр, вісь сенсу та розумно влаштовану систему цінностей. В античності таким центром вважали людину, у середньовіччі – Бога, у гуманістів Відродження – творчу вольову індивідуальність, у добу Просвітництва – розум. Навколо центру групувались цінності у вигляді бінарних опозицій: рай і пекло, чоловік і жінка, розум і неосвіченість, добро та зло, прекрасне та бридке тощо. Усі модерністські системи, будь то геоцентризм, геліоцентризм чи антропоцентризм, опиралися на ідею єдиного центра: Землі, Сонця, людини. Дуальне мислення все, крім центра, сприймало як другорядне. Наприклад, якщо людина – центр, то природа, весь тваринний світ – периферія. Прийняття за центр чогось конкретного веде до абсолютизації відносного. Георг Гегель зазначав: «Яка людина, такий і світ, а який світ, така й людина: один акт створює обох» [2, 385]. Яка фізична картина світу, така й свідомість, бо остання є суб'єктивним образом об'єктивної реальності. Постмодерністська свідомість принципово антиєрархічна та відмовляється від ідеї світоглядної цілісності, отже мистецький постмодернізм заперечує саму здатність і принципову можливість виразити абсолютну істину. Постмодерністському світогляду

притаманна *епістемологічна невпевненість*, тобто уява про світ як про безглуздий і непізнавальний хаос, породжена кризою загальнолюдських цінностей. Це зумовлює специфічну форму світосприйняття, що називається *постмодерністською чутливістю* та заперечує усі системи цінностей і пріоритетів. Єдиним способом існування у такому світі може бути іронічність трактувань, релятивізм і десакралізація високих матерій.

Наслідком постмодерністської чутливості є відсутність структурованої моделі світу й чітких морально-етичних принципів і оцінок. Зацікавлення постмодерністів зосереджено на хаотичній, розірваній свідомості особистості, яка найбільш адекватно відображає процес асоціативно-рефлекторного сприйняття світу. Це породжує специфічну художню практику, основу якої створюють пошуки універсальної художньої мови, а також зближення та зрощення різних літературних напрямків і стилів. Постмодерністська естетика неканонічна внаслідок своєї принципової асистематичності, усвідомленого еkleктизму, спрямованості на розхитування норм і критеріїв класичної естетики. Російський учений Михайло Епштейн так розуміє сутність змін, які відбулися наприкінці ХХ ст.: «...авангард, модернізм, структуралізм були останніми за часом виникнення школами, які продукували відокремлену художню та філософську мову, „інакшу” стосовно попередніх. Зараз ситуація змінилася. Жодна мономова, жодний метод не можуть претендувати на повне оволодіння реальністю, на витиснення попередніх методів. <...> усі філософські школи і художні напрямки зараз стають знаками культурної надмови, своєрідними клавішами, на яких розігруються нові поліфонічні твори людського духу» [12, 385].

Виразною рисою постмодерністської свідомості є зняття бінарних опозицій. Якщо взяти її відмінні риси, то вони здебільшого протилежні, але однаково відображають особливості світовідчуття сучасної людини. Наприклад, постмодерністське мислення характеризується непослідовністю, уривчастістю описів, відсутністю єдиної позиції і єдиної контекстуальної мови, і в той же час постмодернізм активно шукає цілісність живого життя, прагне пізнати суть вічного, духовного та захистити унікальне, індивідуальне. Домінантою світосприйняття постмодернізму є безкомпромісне протиставлення антропоцентристським класичним цінностям, і водночас – актуалізація минулого, «відродження» попередніх епох за допомогою цитування і культурної, стильової, лінгвістичної багатомовності. За допомогою деякої однобокості у визначенні фактів, без всякої фальші, можна створити різні, рівно обґрунтовані картини реальності, вважають постмодерністи. Є і засоби для заміни реальності – сучасна технологія дозволяє «документально» відтворювати факти, предмети,

процеси, явища, які ніколи насправді не існували. Вивчення віртуальної реальності свідчить про те, що згодом людина зможе жити в тій реальності, в якій захоче, тобто її можна буде створити у свідомості людини. Відчуття вичерпаності старого й непередбачуваності нового, майбутні контури якого ще дуже неясні й не обіцяють нічого визначеного та надійного, і зробили постмодернізм, у якому явно присутній цей настроєвий комплекс, вираженням духу часу кінця ХХ ст.

Більшість ключових концептів постмодернізму («важкість комунікації», «свідомість як текст», «інтертекстуальність», «пародійність», «смерть автора» та ін.) спирається на ідеї постструктуралізму та деконструктивізму. Ці теорії, які є своєрідною методологічною основою постмодернізму, виникли як реакція на структуралізм. *Структуралізм*, який репрезентував себе як наукова думка на початку минулого століття, не був однорідним напрямом. Він пройшов довгий еволюційний шлях, включивши у себе такі різні утворення, як віденська мистецтвознавча школа (М.Дворжак, Е.Пановський), російський формалізм (В.Шкловський, М.Трубецької, С.Карчевський), празьке лінгвістичне коло (Р.Якобсон, Я.Мукаржовський, Ф.Водічка), англо-американська «нова критика» (А.Річардс, Дж.К.Ренсом, К.Брукс), структурна антропологія (К.Леві-Стросс), тартусько-московська семіотична школа (Б.Успенський, Ю.Лотман). У середині 1950-х рр. сформувалася «Паризька школа» (К.Бремон, ранній Р.Барт, Ж.Женетт, Ц.Тодоров, Ю.Крістева), представники якої багато в чому відштовхувались від ідей російських учених (М.Бахтін, В.Пропп).

Засади структуральної поетики склалися на основі праць швейцарського філолога Фердинанда де Соссюра («Лекції із загального мовознавства», 1915) про природу мови як знакової системи. Продовжуючи ідеї американських учених – філософа Чарльза Пірса та лінгвіста Едварда Сепіра – структуралісти обґрунтували положення про те, що свідомість людини та сприйняття нею оточуючої реальності структуруються за допомогою мови. Завдяки мові формується *епістема* – «базова структура мислення», тобто символічна модель пізнання, яка є основою картини світу. Іншим філософським джерелом структуралістів став психоаналіз Зигмунда Фрейда та Карла Густава Юнга, які розглядали царину підсвідомості як універсальний позарефлекторний фактор людської діяльності. Післявоєнний структуралізм не уникнув впливу ідей неопозитивізму, чим протиставив себе суб'єктивістсько орієнтованій філософії, передусім екзистенціалізму. Звідси уява структуралістів про культурну динаміку як наслідок постійної верифікації людиною уявлень про оточуючий світ і відповідних змін у підсвідомих структурах її психіки.

Так, праці Ролана Барта 1950-60-х рр. присвячені вивченню «письма» та інших культурних кодів (політичний лексикон, мода, етикет). Їхнє завдання – опис «соціологіки» як вербальної реакції на оточуючий світ. Літературним тлом структуралізму став «новий роман» Алена Роб-Гріє та Наталі Саррот, кінематографічним – рух «нової хвилі».

Французький *постструктуралізм* (Ж.Дерріда, Ж.-Ф.Ліотар, Ж.Бодрійяр, Ж.Дельоз, пізній Р.Барт, праці М.Фуко про «генеалогію влади») – водночас і розвиток низки структуралістських ідей, і заперечення структуралізму. Наприкінці 60-х рр. ХХ ст. поширилися висловлювання про неможливість описати конфлікт консервативних і революційних тенденцій виходячи з поняття про структурованість людської свідомості. Предметом критичного аналізу стало все, що було поза колом зацікавлень структуралістів: не «письмо», не «текст», а «контекст» – сукупність індивідуальних явищ і рис, які стоять за текстом і визначають його буття, але не можуть бути виявлені за допомогою структурального аналізу. Він розповсюджується на все несистемне, те, що у людській поведінці та свідомості пов'язано з ірраціональним первнем, свободою, волонтаризмом. Суспільство, культура, комунікативна ситуація описуються у вигляді стосунків «влада-підлеглість». Центральною категорією людського досвіду стає «бажання» – активна взаємодія особистості з ворожим світом, яка лише частково соціально та культурно опосередкована.

Свого роду предтечею постструктуралізму був Фрідріх Ніцше, який запропонував доповнити розумові форми пізнання чуттєвими та виступив за принцип множинності інтерпретацій. Постструктуралісти переробили найважливіші настанови ніцшеанської філософії – ідею буття як становлення, світової гри; заклик здійснити переоцінку цінностей; розуміння пізнання як творчості, що передбачає використання не лише інтелектуально-раціональних, але й ірраціональних, «художніх» способів філософствування. Для Мішеля Фуко та Жака Дерріди будь-яке знання, феномен культури або текст є продуктом «владних стосунків». У сучасному суспільстві вони бачать боротьбу за «владу інтерпретацій» різних ідеологічних систем, які нав'язують людині свою символіку, а тим самим і образ мислення, позбавляючи її можливості самостійно інтерпретувати власне буття, вільно виробляти власну мову, власні епістемі. Мова стає одним з основних інструментів маніпуляції, владного впливу. Тому вчені вбачають сенс критики культури та цивілізації в «критиці мови» з одного боку, та описі історичного підсвідомого з іншого (М.Фуко «Археологія знання», «Воля до знання»; Ж.Дерріда «Розсіювання», «Поля філософії»).

У праці «Воля до знання» (1976) Мішель Фуко виступає проти «тиранії дискурсів», невловимої, всеохоплюючої; Ролан Барт, аналізуючи рекламні слогани, газетні статті та інші феномени масової культури («Міфології», 1957) описує «міфологеми», які існують на рівні колективного підсвідомого і які, на його думку, структурують буржуазне суспільство, слугуючи засобом його самовиправдання. Ці «пояснювальні системи» (релігію, історію, науку, психологію, мистецтво, інакше кажучи, кожне «знання») Жан-Франсуа Ліотар визначає терміном *метанаратив*, *метаоповідь*. Він заявляє, що постмодернізм відчуває недовіру до будь-яких концепцій історії, в основу яких покладена уява про її початок і кінець, мету, поступовий рух. Ситуація постмодерну – це «стан культури після змін, які вплинули на правила гри в науці, літературі та мистецтві, починаючи з кінця XIX ст.» [6, 28]. Постмодернізм, як його описує Ліотар, є проголошенням війни заклик до універсальності та пропонованому ним розв'язанню проблеми відмінності через нав'язування фраз, які керують певними правилами. Замість єдності приходить багатозначність, виникає велика кількість різних мовних ігор. Позитивна оцінка багатозначності, усвідомлення її перспективності, готовність схвалювати різноманітність «мовних ігор» складають, на думку Ліотара, визначну рису постмодерністського типу свідомості, а плюралізм – серцевину постмодерності. В насичених множинністю плюральних «голосів» постмодерністських творах внаслідок хронологічних «зсувів» у свідомості оповідачів часто зустрічаються відходи від лінійної оповіді, порушення усталених причинно-наслідкових зв'язків.

Важливою настановою постмодернізму стала *деконструкція* (демонтаж «сміслового центру» та бінарних опозицій) у якості свого роду конструкції. Поняття «деконструкція» ввів у науку Жак Дерріда, котрий відмічав, що «деконструкція – це не аналіз», тому що демонтаж будь-якої структури не є регресією до простого, нерозкладаного. Деконструкція – це не критика і не метод з набором правил та процедур, так як кожна «подія» деконструкції залишається одиничною. Сутність деконструкції полягає у розборі тексту на складові елементи та наступне їхнє складення-інтерпретацію, яка є способом актуалізації усього маргінального, винесеного в тексті «за дужки». Зміст деконструкції Дерріда пояснює на прикладі перекладу тексту з однієї мови на іншу. У будь-якого автора всі речення сконструйовані у відповідності з правилами його національної мови. Іноземець при перекладі деконструє речення, переставляє слова відповідно до норм власної мови. Це і є деконструкція по відношенню до мови автора та конструкція по відношенню до мови перекладача [3, 54].

Джон Серль, уточнюючи поняття «деконструкції», приходить до висновку, що вона спрямована переважно на піддрив логоцентричних тенденцій як тексту, так і світу, тому що світ постає перед людиною ХХ ст. як текст, як система знаків, а що стоїть за ними, яка реальність – їй у принципі невідомо. Серед численних стратегій деконструкції Серль виділяє три основні: по-перше, піддрив будь-яких бінарних опозицій, тому що не може бути чітких критеріїв для розрізнення поганого й хорошого, прекрасного та бридкого. По-друге, деконструкція полягає в пошуку деяких ключових слів у тексті, на яких тримаються опозиції у ньому. Це точки, завдяки яким нав'язується логоцентрична остаточна думка. Третя стратегія полягає у тому, щоб звертати пильну увагу на маргінальні особливості тексту (наприклад, тип метафор) як на ключі до найважливішого в ньому [8, 58].

Творець структурного, або лінгвістичного, психоаналізу Жак Лакан («Твори», 1966) виходив із того, що підсвідоме подібне до впорядкованої пульсації, в основі якої – ірраціональний потяг, «бажання». Воно знаходить відображення в мові як у знаковій семіотичній системі. Однак підсвідоме, яке виражає себе в мові, діє, на думку Лакана, нецілеспрямовано, подібно до того, як сон, за Фрейдом, виражає сенс через асоціації, метафору. Тому вчений запропонував поняття «плаваючого означуваного», порушивши уяву про мову як про раціонально впорядковану семіотичну систему, де за кожним означником закріплено певне означуване. Подібно до того, як це відбувається уві сні, стосунки між означником та означуваним стають необов'язковими, змінними, довільними, що призводить до символічної (множинної) інтерпретації знака. Сама природа знака, сам сенс його застосування, за Лаканом, полягає у потребі створити заміну предмету, який на час мовлення фізично відсутній, адже за допомогою мови можна описати й речі, які вже зникли або не існували. Умберто Еко обирає для назви свого відомого роману словосполучення «ім'я рози» саме тому, що «роза як символічна фігура настільки насичена смислами, що смислу в ній майже немає» [11, 88]. Роман закінчується латинською цитатою, яка повідомляє, що роза пов'яла, але слово (ім'я) залишилося.

Ідея Лакана про процес «означування» як заміну реального уявним була покладена в основу постструктуралістської теорії знаку. Західноєвропейська гуманітарна думка (Ж. Ліотар, Ж. Бодрійяр, Ж.Дерріда) з терміном «постмодернізм» пов'язує відчуття кінця ХХ століття, історії, сучасності, реальності, яка поступилася місцем симулятивній «гіперреальності» моделей, кодів, симулякрів. Ж.Бодрійяр у працях «Реквієм по масовим комунікаціям» (1972), «Символічний обмін та

смерть» (1976), «Про спокусу» (1979) проголошує «агонію реальності» і відзначає, що система масових комунікацій сучасного типу «фабрикує реальність» на свій розсуд. Реальність та істина стають множинними. Бодрійяр застосував поняття симулякру для характеристики широкого кола явищ: від загально філософських проблем, сучасної свідомості, до політики та літератури. *Симулякр* – це псевдоріч, яка замінює «агонізуючу реальність» постреальністю за допомогою симуляції, яка видає відсутність за присутність і знищує різницю між реальним і уявним. У сучасному світі симулякр стає своєрідним алібі, яке свідчить про дефіцит природи й культури. Бодрійяр дійшов висновку, що в постмодерному світі образ перемиг реальність, що він «виступає провідником не знань і добрих намірів, а, навпаки, розмивання, знищення значення (події, історії, пам'яті та ін.)» [1, 67]. У праці «Симулякри та симуляції» (1981) Бодрійяр описує чотири історичних фази трансформації знака в симулякр від Середньовіччя до ХХ століття: знак, що позначає реальність; знак, що ілюзорно викривляє реальність; знак, що маскує відсутність реальності; знак, зовсім не пов'язаний із позначеною реальністю. На підставі вивчення «культури симулякрів» учений висунув тезу про вичерпаність можливостей мистецтва і про легітимізацію кітчу під прапором постмодерну.

Близьким прикладом літературознавчого використання симулякру є пародійне дослідження Домініка Ногеза «Три Рембо». В цій написаній від вигаданої особи праці «доводиться», що французький поет не помер у 1891 році, а жив до 30-х рр. ХХ ст. і написав ще чимало творів. Це підтверджується усіма необхідними документами, включаючи портрет Рембо 1921 року, листи Т.Манна до Рембо 1931 року, фотокопії рукопису твору «Чорне Євангеліє», мовби написаного у 1925 році. Ногез відтворює усі типові риси академічного дискурсу, починаючи від стилю, характерних синтаксичних конструкцій і закінчуючи численними посиланнями та ґрунтовною бібліографією. Пародійно-іронічний ефект книжки не лише спрямований на кліше сучасного літературознавства, а й показує, як «деконструйовані» життя і творчість великого поета стають умовністю, а він втрачає своє унікальне місце в історії світової літератури.

Наслідком постструктуралістського розуміння знаку став певною мірою філософсько-лінгвістичний переворот: світ об'єктів, зникаючи та дематеріалізуючись, породжує символічне буяння, що має панмовну природу. В хаосі взаємних відображень все починає мислитись як нескінченний текст («свідомість як текст», «підсвідоме як текст», «„я” як текст»). Переконавання постструктуралістів у тому, що світ є усвідомленим або неусвідомленим наслідуванням якогось тексту, привело їх до ідеї

інтертексту. Термін був уведений Юлією Крістєвою під впливом Михайла Бахтіна, який описує текст як поліфонічну структуру. Буквально «інтертекстуальність» означає включення одного тексту в інший. Для Крістєвої текст представляє собою переплетення текстів і кодів, трансформацію інших кодів: «кожний текст будується як мозаїка цитат, кожний текст є продуктом всотування та трансформації якогось іншого тексту» [5, 97]. В сучасному розумінні інтертекстуальність – це метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси; це визнання, що всі тексти та ідеї існують у мережі відносин. Жерар Женетт у праці «Палімпсести: література у другому ступені» (1982) запропонував класифікацію різних типів взаємодії текстів: 1) інтертекстуальність як присутність у одному тексті двох і більше текстів (цитати, алюзії, плагіат); 2) паратекстуальність – відношення тексту до його заголовку, передмови, епіграфу тощо; 3) метатекстуальність – автокоментар, критичне посилання на попередній текст; 4) гіпертекстуальність – пародіювання та трагедія одного тексту іншим; 5) архітекстуальність – жанровий зв'язок текстів.

До постструктуралізму літературний текст розглядався як автономний мистецький факт, який існує сам у собі; історія, біографія та політика були абсолютно допоміжними при розв'язанні проблем текстуальності та подальшої читацької практики. Інтертекстуальний метод Дерріди (есе «Жити далі») – це різновид ретельного прочитання, що видобуває текстуальні та наповнені значенням асоціації, які утворюють текст. У такій спосіб демонструється, що так звана автономія тексту не існує, оскільки текст самою дією своїх асоціацій відкриває, що він є відбитком інших текстів. У праці «Текст» (1973) Ролан Барт показав, що текст явно і неявно має культурну та історичну цінність, що він є продуктом суспільних та історичних сил і, більше того, знаком цих сил. За Бартом, кожен текст є інтертекстом і являє собою нову тканину, виткану зі старих цитат. Митець завжди обплутаний «сіткою культури», вислизнути з якої неможливо, тому що інтертекстуальність – загальне поле анонімних формул (культурних кодів, соціальних ідіом), несвідомих або автоматичних цитат. Конкретний зміст терміна видозмінюється в залежності від теоретичних і філософських передумов, якими керується у своєму дослідженні кожний учений, утім, загальним для всіх є постулат, що кожний текст є «реакцією» на попередні тексти. Кризь призму інтертекстуальності світ постає як суцільний текст, в якому все вже було колись промовлено, а нове може бути створено лише за принципом калейдоскопу: змішування нових елементів дає нові комбінації.

Концепція інтертексту наділяє текст автономним існуванням, водночас автор уподібнюється «порожньому простору», полю для інтертекстуальної гри. Головна її умова – повна свобода, що означає відсутність авторитарності, диктату, або, за виразом Жака Дерріди, відмову від принципу «центрації», який пронизує усі сфери європейської культурної свідомості: «раціоцентризм» у філософії, «європоцентризм» у культурології, «футуроцентризм» у історії та соціології. *Децентрація* як основоположний принцип постмодернізму постає у двох аспектах – «децентрованого суб'єкта» та «децентрованого дискурсу». Інакше кажучи, йдеться про «смерть суб'єкта» («смерть автора», «смерть читача») та про поняття «письма» – смерті «індивідуального тексту».

Вислів про «смерть суб'єкта» базується на тезі, що індивідуальна свідомість взагалі не існує, що вона розчинена в текстах, у мовних практиках, які нав'язує культурне середовище (родина, школа, соціум). Відповідно автор перетворюється лише на функцію, необхідну для виникнення знакового поля. У статті «Смерть автора» (1968) Р.Барт заперечив уявлення про автора як творця тексту. Ця теза пояснюється тим, що, по-перше, на письмі знищується тілесна totoжність того, хто пише, по-друге, при відсутності безпосереднього впливу на перетворення дійсності, акцент уваги читача зміщується, зосереджуючись на самій оповіді. У книзі «S/Z» (1970) критик розмежовує «читацькі тексти» та «авторські тексти». «Читацький текст» характеризується завершеністю, його можна розглядати як структуру, автора в ньому як творця, а читача як споживача, що пасивно одержує наперед детерміноване значення. «Авторський текст» – це плюралістичний твір, з множиною значень, із якого читач сам активно видобуває безперервно зміщувани серії значень. Саме цей тип тексту втрачає автора. Якщо автор – це «скриптор», через якого «говорить мова», то зникає і літературний твір як щось цілісне та закінчене. Текст стає багатомірним простором, на теренах якого сполучаються та протиборствують різні види письма, жодне з яких не є первісним. За відсутністю «літературної творчості автора» залишаються «пригоди письма».

Розглядаючи автора як одну з можливих позицій суб'єкта, тенденцію зникнення автора у тексті зауважує Мішель Фуко («Що таке автор?», 1969), який вважає, що автора вбиває власний текст, у якому зникає авторська індивідуальність а разом із нею щось таке, як «твір» і «письменство». Але якщо немає автора, то хто ж говорить? Фуко відповідає: «Автор – це не джерело значень, які вибудовують твір; автор не випереджує свої твори, він є тільки певною функціональною засадою». Такий автор-функція – ідеологічна фігура, «посередництвом якої у нашій культурі діють

обмеження, вибір, винятки, тобто „вільна циркуляція” значень <...> та за допомогою якої маркується спосіб розповсюдження смислу» [9, 597].

Керуючись постулатом про те, що існує лише «письмо», постструктуралісти дійшли висновку, що текст знаходить єдність не у походженні, а в призначенні, тобто особлива роль відводиться читачеві. Умберто Еко в «Нотатках на полях „Імені рози”» стверджує, що поки робота над твором ще не закінчена, ведуться два діалоги: по-перше, між створюваним текстом і іншими, вже існуючими текстами: «Кожна книга говорить лише про інші книги і складається лише з інших книг». По-друге, це діалог між автором та ідеальним читачем: «На якого читача орієнтувався я в моїй роботі? На співучасника, звичайно. На того, хто готовий грати в мою гру». Після закінчення роботи, за виразом Еко, «зав'язується діалог між твором і публікою» [11, 97]. Постмодерністський текст створює нового читача, такого, що сприймає правила багатозначності мовної гри та із задоволенням бере в ній участь.

Амбівалентність постмодерністського світобачення визначила й амбівалентність постмодерністської гри, яка, з одного боку, здійснюється шляхом використання прийомів карнавалізації, а з іншого – через більш або менш відверту гру з літературними формами та жанрами. Власне гра сприяє поліфонічності звучання постмодерністського твору і зумовлює усі типологічні риси та прийоми постмодерністського мистецтва. Йоган Гейзінга у праці «Номо Ludens» вичерпно обґрунтував, що всі форми духовного життя людини мають ігрову природу і що гра – це вихід за рамки звичайного життя у тимчасову сферу реальності. Гра для людини не є самоціллю; гра – це шлях наближення до серйозного, що має коріння в царині етики. Головною відмінністю між модернізмом та постмодернізмом дослідник називає гру, яка визначає особливості постмодерністської парадигми загалом [10, 20]. Гра охоплює всі рівні системи постмодерністського світу та може розглядатись у широкому сенсі як організуючий принцип цієї системи, у вузькому – як одна з визначальних для постмодерністської літератури рис. Літературна гра звільняє твір мистецтва від претензій на виключність, від амбіцій пророцтва і вчительства. Тому гру можна розглядати як закономірну й універсальну рису постмодерністського світогляду і організуючий чинник постмодерністського мистецтва. Цьому сприяють можливість її реалізації лише на фоні повсякденної реальності й одночасне ігнорування цієї реальності, створення особливого світу та просторово-часова відособленість, карнавальність, що виявляється насамперед у ворожому ставленні до всього завершеного і непорушного, відмові від ієрархій та здатності до перевтілень.

Метафору постмодерністського освоєння світу визначили у спільній праці «Різома» (1976) філософ Жиль Дельоз та психоаналітик Фелікс Гваттарі. Вихідне значення терміну – особлива форма коріння, що не має центрального підземного стрижня. Дельоз і Гваттарі виділяють два типи культури, характерні для нашого часу: культуру «деревну» та культуру «кореневища». Перший тип культури тяжіє до класичних зразків. Мистецтво відбиває світ і природу, стає їхнім графічним зображенням, калькою, фотографією. Символом такого мистецтва може бути дерево як символ світу. Втіленням «деревного» художнього світу є книга, за допомогою якої світовий хаос перетворюється на естетичний космос. Учені переконані, що духу сучасності більш відповідає інший тип культури та протиставляють хаотичне переплетення частин різомі, кожна з яких знаходиться у власному контакті з оточуючим середовищем, принципу структурної впорядкованості та ієрархічності. Різоматична культура втілює нелінійний тип естетичних зв'язків – усі її точки пов'язані між собою, але ці зв'язки множинні, безструктурні, заплутані. Отже, книга стає не калькою, а картиною світу, в якій зникає смисловий центр. Культура «кореневища» символізує народження нового типу читання: «головним для читача стане не зрозуміти зміст книги, а користуватися нею як механізмом, експериментувати з нею» [7, 69]. Поряд із лабіринтом різомі стала емблемою постмодернізму.

Постмодерністи наполягають, що між сучасним митцем і вченим немає якісної відмінності, а кожне мислення – науково-теоретичне, філософське, художнє – є поетичним. Звідси – бажання писати на межі спеціалізацій, у сфері міждисциплінарної семіотики культури, що виробляє уяву про новий гуманізм. Унаслідок такого погляду на поетичне мислення та його особливу роль у становленні «постіндустріального» та «постколоніального» світу філологія не могла не висунутися на авансцену гуманітарних наук. У 1960-90-ті рр. літературознавство, все більше претендуючи на спостереження й оцінки загальногуманітарного та загальнокультурного характеру, активно освоїло можливості аналізу, які пропонує лінгвістика, антропологія, філософія, психологія, культурологія. Паралельно став помітним інтерес до літературної критики, есеїзму у філософів, психологів, істориків.

Безперечно, епоха постмодернізму перехідна, а даний тип мислення, що зводиться до тотального плюралізму у сприйнятті спадщини минулого, вже змінює інший тип свідомості. Поготів цей етап розвитку культури потребує комплексного вивчення, бо тут зародилися тенденції, які переважатимуть у мистецтві ХХІ століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бодрийяр Ж.* Злой демон образов / Жан Бодрийяр // Искусство кино. – 1992. – № 10. – С. 64-70; 2. *Гегель Г.В.Ф.* Работы разных лет: в 2-х томах / Г.В.Ф. Гегель : т. 1. – М. : Институт философии АН СССР, «Мысль», 1970. – 668 с. – (Серия «Философское наследие»); 3. *Деррида Ж.* Письмо японскому другу (о деконструкции) / Жак Деррида // Вопросы философии. – 1992. – № 4. – С. 53 - 56; 4. *Затонский Д.В.* Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д.В. Затонский. – Харьков : Фолио; М. : ООО «Издательство АСТ», 2000. – 256 с. – (Книжная серия «Мастера»); 5. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Вестник Московского университета. – Серия 9. Филология. – 1995. – №1. – С. 96-109; 6. *Ліотар Ж.* Ситуація постмодерну / Жан-Франсуа Ліотар // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 5/6. – С. 15-38; 7. *Маньковская Н.Б.* «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма) / Н.Б. Маньковская.– М. : ИФ РАН, 1995. – 271 с.; 8. *Серль Дж. Р.* Перевернутое слово / Дж.Р. Серль // Вопросы философии. – 1992. – № 4. – С. 57-61; 9. *Фуко М.* Що таке автор? / Мішель Фуко // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / Ред: М. Зубрицька. – 2-е доп. вид. – Львів, 2002. – С. 598-613; 10. *Хейзінга Й.* Homo Ludens / Йохан Хейзінга. – М. : Прогресс, 1992. – 464 с.; 11. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко // Иностранная литература. – 1988. – № 10. – С. 88-104; 12. *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX—XX веков / М.Н. Эпштейн. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.

Півень С.В. (Київ, Україна)

Жанрові межі фентезі (на матеріалі "Саги про відьмака" Анджея Сапковського)

У статті розглядається питання жанрової природи фентезі і його структурних, нарративних та смислових меж. Увагу приділено жанровій теорії невизначеної множини (fuzzy set) Браяна Аттебери, а також її практичній реалізації на прикладі "Саги про відьмака" Анджея Сапковського

Ключові слова: фентезі, невизначена множина, fuzzy set, відьмак, Анджей Сапковський

В статье рассматривается вопрос жанровой природы фэнтези и его структурных, нарративных и смысловых границ. Внимание уделяется жанровой теории нечеткого множества (fuzzy set) Брайана Аттебери, а также ее практической реализации на примере "Саги о ведьмаке" Анджея Сапковского

Ключевые слова: фэнтези, нечеткое множество, fuzzy set, ведьмак, Анджей Сапковский