

## «ВОЦЕК» Ю. ІЗДРИКА ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ І ВІРТУАЛЬНИЙ ТЕКСТ КРИЗЬ ПРИЗМУ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ТІЛЕСНОСТІ

У статті в компаративному контексті проаналізовано специфіку літературного та віртуального текстів «Воцек» (зокрема, уривку з роману «52 дні, 51 ніч») Юрія Іздрика з огляду на постмодерністську концепцію тілесності на часопросторовому, наративному, сюжетотвірному, семантичному рівнях. Матеріал дослідження ґрунтується на концепції шизофренічного дискурсу (за теорією Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі), а також постмодерністських розвідок Р. Барта, Ж. Лакана. З'ясовано різновиди екстерналізації тіла Воцтека: тіло як об'єкт вітальності, що апелює до вищого ступеня можливості людського тіла; не-тіло (тіло без органів як певна «пульсуюча субстанція»), як уособлення трансцендентного тіла; хворобливе тіло, яке трансформується в божевільне і пов'язане із повсюдним болем, ревнощами, стражданням і покаанням; тіло як форма пізнання (кохання, болю, спокуси, чуттєвості, сексуальності, страждань тощо), тіло-перформанс.

Розглянуто особливості реалізації тілесних топосів болю, бажання, ревнощів, які втілюють різні вектори травматичного досвіду кохання героїв. Наголошено на важливості реалізації у просторі кінофільму наративної схеми звукового ряду, в якому виокремлено техніку «психоделічного голосу».

**Ключові слова:** тілесність; художня інтерпретація; мікротопоси болю; бажання; ревнощів; візуальна семантика; звукоряд; техніка «психоделічного голосу».

Юрій Іздрик – сучасний культовий прозаїк, поет, музикант, художник, автор і редактор часопису «Четвер». Його творчість – своєрідне поєднання вербальних і візуальних практик. Як зазначає митець: «(...) в мені троє граються під однією ковдрою: музикант, художник і літератор. Літератор постійно перетягує ковдру на себе, але ті двоє теж не замерзають» [8]. Як відомо, він став одним із творців т. зв. «Станіславського феномену» – мистецької течії, що наприкінці 70-х років минулого століття об'єднала івано-франківських письменників і художників (Ю. Андруховича, В. Єшкілева, Г. Петросаняк, М. Микицей, Я. Довгана та інших). До того ж, Ю. Іздрик є учасником гурту «DRUMTIATR», діяльність якого зорієнтована на «синтез електронної музики, живих інструментів і текстів» [9].

Одним із перших прозових творів, що приніс йому популярність не лише у вітчизняному, а й зарубіжному письменстві, став роман «Воцек» (1996–1997). Прикметно, що у віртуальному просторі уривок із твору – альтернативна відеOVERсія «52 дні, 51 ніч», репрезентована 2010 року режисером Ростиславом Шпунком, – теж стає об'єктом уваги глядачів в аспекті сюрреалістичної стратегії візуалізації. Як у романі, так і у відеOVERсії оприявнюється драматична нарація головного героя – журналіста Воцтека. Постмодерністська гра Ю. Іздрика пов'язана зі створенням іронічної «ілюзії тривимірного тексту» [6, с. 122], в основі якого – розщеплена свідомість суб'єкта на *Я-Ти-Той (Він)*. Т. Гундорова характеризує постать Воцтека таким чином: «(...) «Я» – субстанція, що мислить, «Ти» – поверхня тіла, своєрідна проекція свідомості, «Той» –

кого бачу (Інший)» [3, с. 100]. Це історія хворобливого кохання, де через сни-галюцинації, візії, марення репрезентовано тілесні аспекти буття людини. Вони актуалізовані кризь призму досвіду болю, пов'язаного із травматичним/божевільним коханням героя до загадкової дівчини на ім'я А., а також із мікротопосами бажання, ревнощів, спокуси, сексуальності тощо.

В українському літературознавстві творчість Ю. Іздрика, зокрема роман «Воцек», стала об'єктом уваги Марка Павлишина [13] (з погляду інтертекстуальних трансформацій однойменних претекстів Георга Бюхнера та опери Альбана Берга), Ніни Козачук [8], котра акцентує на жанрових координатах твору. На апокаліпсисі «пост-вербального письма» Юрка Іздрика наголошує Тамара Гундорова, засвідчуючи, що автор «відтворює психоделіку болю та сновидінь героя, який тікає у сни, а сни дають простір свободи та фантазії» [3, с. 186]. Психоаналітичній рецепції роману кризь призму розвідки Ж. Дельоза «Критика і клініка» (1993) присвячено статтю Богдана Сторохи [15]. Зауважимо, що більшість науковців схильні вважати, що як прозові, так і поетичні твори Ю. Іздрика не можуть підлягати однозначній інтерпретації, оскільки, як пише автор, «(...) набагато важливішими є ланцюги асоціацій, які кожен читач здатен вибудувати собі сам» [9].

Варто зазначити, що репрезентація роману «Воцек» як об'єкта аудіовізуального мистецтва (зокрема, відеOVERсія розділу книги під назвою «52 дні, 51 ніч») у сучасному літературознавстві ще не ставала предметом окремих розвідок, чим і зумовлюється *актуальність статті*. Окрім того, як літературний, так і віртуальний тексти засвідчують наукові зацікавлення дослідників з

погляду реалізації коду тілесності та мікротопосів, актуалізованих у контексті постмодерністської парадигми. Разом із тим, слід наголосити, що цей відеоролик є закономірним виявом мистецької практики Ю. Іздрика, оскільки, у своїх інтерв'ю він зазначає, що його проза органічно поєднується з візуальним мистецтвом.

Як відомо, на сьогодні відеокнига стала одним із оригінальних типів художнього дискурсу. До того ж, це один зі способів існування словесного мистецтва та комунікації з читачами. Зважаючи на це, у статті спробуємо зіставити літературний та віртуальний тексти з погляду реалізації постмодерністської концепції тілесності на сюжетотвірному, наративному, часопросторовому рівнях у контексті теорії шизоаналізу Жіля Дельоза і Фелікса Гваттарі, а також розвідок Р. Барта, Ж. Лакана та М. Мерло-Понті. Принципи функціонування відеоролику окреслюємо крізь призму психоаналітичної інтерпретації «кінематографічної машинерії» К. Метца. Методологічною базою статті стали також праці Т. Гундорової, Н. Зборовської, В. Подороги, Б. Сторохи, Ф. Штейнбука.

У романі код тілесності пов'язаний із «о-мовленням» стражденного людського тіла, котре оприявнюється як своєрідний текст, крізь який нашаровуються мікротопоси болю, бажання, насолоди, ревнощів, спокуси, сексуальності. Як зазначає Ю. Іздрик: «(...) текст – це також простір, і це завжди – проекція твого психічного простору. І завжди – архітектоніка. Оскільки ми вербалізуємо те, що думаємо і що відчуваємо, то в певному сенсі вербалізація – це таке доступне нам «опредметнення» якихось нейрофізіологічних процесів» [9]. З цього погляду продуктивною для розвідки є постмодерністська теорія Р. Барта, який з-посеред різновидів тілесності виділяє такий, у якому «(...) тіло є ніщо інше, аніж текст, яким він постає перед очима граматиків, критиків, коментаторів, філологів» [1, с. 123]. У такий спосіб роман Ю. Іздрика може бути потрактований як тіло-біль, підґрунтям якого стає історія психічної хвороби Воццека, що є своєрідною метафорою його розщепленого буття. Рефлексії божевільного поєднуються з любовною оповіддю та пошуками власного Я, а також реалізується своєрідна «філософія тіла». Тіло стає основним сюжетогенеруючим елементом як у літературному творі, так і у відеоролику. До того ж, воно визначає шлях до (ре)конструювання самоідентифікації Воццека.

У межах статті ми виокремили дискурсивну типологію екстерналізації образів тіла Воццека:

1) *тіло як об'єкт вітальності / «тіло без органів»*: «(...) тіло з його механікою м'язів, гідравлікою серця і судин, присмерковою перистальтикою змісподібних рур і дитячою жвавистію найтоншого епітелію звично асоціюється з апофеозом вітальності» [6, с. 40]. Можемо припустити, що в уривку актуалізується семантика шизоаналізу французьких науковців Жіля Дельоза та Фелікса Гваттарі, які у праці «Анти-Едіп» (1972) апелюють до концепції «порожнього тіла», культивуючи постструктуралістську ідею безформності, безструктурності як ідею вітальності» [5, с. 270]. У цьому зв'язку важливо наголосити, що однією з базових постмодерністських концепцій дослідників стала концепція «тіла без органів» як «середовище чистої

інтенсивності, позаструктурне енергетичне напруження, перманентно відкрите для найрізноманітнішого самоконфігурування тілесності, завжди тимчасової і плінної. Істинна свобода немислима без звільнення від нав'язаної конкретності «тіла»; людське тіло – тільки матеріал для трансформацій, але в жодному разі не доля. Теорія шизоаналізу справила значний вплив на теорії тексту в постмодернізмі (текст як нескінченний «шизопотік» без мети й сенсу, покликаний руйнувати усяку стійку систему заради досягнення стану «порожнього тіла» [5, с. 270]. Відповідно, у структурі художнього твору Воццекове тіло піддається постійним метаморфозам, психічним, духовним трансформаціям – ініціаціям (Я, Ти і Той (Він);

2) *тіло-свідомість / Інше тіло*: «(...) пульсуюча субстанція, котра могла перебувати і в тобі, і за тобою, займати об'єм макового зерняти або виростати до розмірів кімнати» [6, с. 41]. У наведеній цитаті репрезентовано ознаки феноменологічного дискурсу тіла М. Мерло-Понті: «Бути свідомістю, або, скоріше, бути певним досвідом, означає вступати у внутрішнє спілкування зі світом-тілом та *іншими*» (курсив наш – Г. К.) [11, с. 120]. Варто зауважити, що такими *Іншими* для Воццека постають (ір)реальні Я – Ти – Той (Він), сюрреалістично-еротичний простір сновидінь, бездуховність сучасності, психічна хвороба героя, вербалізм-вана в романі як зовнішнім/фізичним «нелюдським» [6, с. 50] болем («стояння навколішки, корчі, конвульсії та писк» [6, с. 40], так і внутрішнім/духовним (болем кохання, яке «призводить до смерті» [6, с. 47]), а також страхом самотності.

3) *«Еротично-текстуальне тіло»* (за Р. Бартом): «(...) проникнути у твоє тіло – усе одно, що занурюватися в сніги, у воду, в землю, в листя. Я боюся цього занурення так само сильно, як бажаю» [6, с. 65]. У наведеній цитаті окреслюються мікротопоси чутливості, бажання і, водночас, страху. Р. Барт порівнює відчуття еротичне і художнє як такі, що породжують у реципієнтів глибинні емоції [1]. Подібні інтенції реалізуються як у літературному уривку «52 дні, 51 ніч», так і в однойменній відеоверсії. Тож, слухним видається типологічно зіставити тілесні мікротопоси бажання ревнощів, чутливості, зваблення, які стають маркерами еротично-текстуального тіла Воццека. У виокремленні таких топосів послуговуємося класифікацією Ф. Штейнбука [16]. Як відомо, поняття «бажання» виступає засадничою категорією шизоаналізу, замінює собою ідеологію, оскільки бажання пронизує всі сфери людської життєдіяльності. Мікротопос бажання проявляється на рівні образної структури роману і пов'язаний зі сповіддю протагоніста коханий: «Воцcek же чимдалі більше відчував, що бажання бути з А. затуляє всі інші бажання. Друзі, робота, звички, знайомства, захоплення, обов'язки – усе видавалось таким мізерним, непотрібним і нецікавим у порівнянні з можливістю бути поруч» [6, с. 118]. З огляду на це, варто звернутися до рефлексій Ж. Лакана, який міркував, що бажання – «це єдиний момент, виходячи з якого можна пояснити існування людей. Не як стада, а як людей, що володіють мовленням – мовленням, яке приносить у світ щось таке, що переважає чашу усього реального разом взятого» [10, с. 52]. Таке бажання для Воццека з часом стає хворобливим і

переростає у романі в мотив божевілья, який оприявнюється через його роздвоєну/«розтроснену» свідомість (Я-ти-Той (Він), простір снів-галюцинацій, візійних станів, фрагментарного шизофренічного письма. Крім того, бажання у Воццека пов'язане з образами тіла коханої, яка була для нього «(...) найпрекрасніша, найдовершеніша, найжаданіша!» [6, с. 52]. У літературному творі автор особливим чином акцентує на топосі чутливості саме через обриси тіла: «пухке роздмухане волосся» [6, с. 119], «тонка, вразлива» шкіра [6, с. 119], «тонкі-претонкі-найтонші-у-світлі уста, прегарні очі, тендітні руки» [6, с. 111]. У текстовій площині твору домінують також синестезійно-еротичні мотиви: герой уловлює кожен запах, кожне відчуття, доторки, які асоціативно пов'язують його з коханою: «Я хочу вбирати всі запахи твого тіла. Вони прекрасні. Цілувати тебе всюди, куди тільки можуть потрапити вуста. Пестити без краю. Бути з тобою. Бути з тобою. Бути з тобою. Бути» [6, с. 120]. У наведених цитаті вербалізуються «пам'ять тіла» коханої, яка для Воццека стала буттям його хворої свідомості, особливим антропоцентричним космосом. Разом із тим, постмодерна практика Іздрікового письма, пов'язана, зокрема, зі стилістичною грою, оприявнюється також на сторінках роману, оскільки бажання Воццека перетворюються на «обожнення»: «Кожен її рух, кожна поза, мимовільний жест світилися гармонією довершеності, що оповідати про це означає впадати в маразм слинявого обожнення» [6, с. 121]. І таких прикладів іронічних «вкраплень» зустрічаємо у творі чимало.

Натомість у віртуальному тексті «52 дні, 51 ніч» кінематографічна фігура Воццека та його коханої відрізняється від літературних образів: режисер передусім апелює до структур візуального, чуттєвого та емоційного досвіду глядачів. Це демонструється за допомогою своєрідної техніки зйомки (фіксації у кожному мікроепізоді на великих планах персонажів, де матеріалізуються їхні оголені тіла, зміни позиції колористики (від чорно-білої до літньої палітри відтінків, оскільки кохання героя відбувалося одного «тіла-літа» [6, с. 121]), акцентуванні на деталях інтер'єру (герметичний простір будинку, таз, сухі гілки, більярдні кулі, годинник, клітка з птахами як складова замкнутого простору героїв), атонічний меланхолійний звукоряк, а також закадровий голос Ю. Іздріка. Крім того, ракурс камери спроектований «знизу вгору»: у такий спосіб режисер, вірогідно, досягає максимальної фіксації на образах тіл акторів стрічки. Також яскраво візуалізовано тілесні топоси бажання через зміну відеоколажів тіл героїв. Одним із прикладів може слугувати мікроепізод із розташуванням тіл чоловіка та жінки на більярдному столі навпроти одне одного (кадр 1:50 хв). Вочевидь, це можна тлумачити як символи космологічної єдності (як їн та янь). Зауважимо, що в просторі віртуального тексту привертає увагу дуже великий план у кадрі, матеріальність тіл акторів набуває характеру театрального перформансу, оскільки тілесність стає основою майже не кожного кадру, топос якого перетворюється на міні-сцену, на якій відбувається вистава хворобливого кохання, ревнощів, страждання. Звертає на себе увагу також зосередження режисера стрічки на

семантиці символічних деталей, які дозволяють глядачам декодувати підтекстові структури відеоролику. Зокрема, у кадрах повсюдно присутні реквізити: таз, умивальник, вода, якою актори вмиваються, очищуючись, а, можливо, звільняючись від такого хворобливо-божевільного кохання. До того ж, вода, як відомо, є потужною архетипною метафорою, яка супроводжує людину протягом усього життя – від народження до смерті. Тож, у відеоверсії такий образ набуває символічного потрактовування і, водночас, є певним доповненням літературного твору, інакшим його прочитанням. Окреслені мікротопоси болю, бажання, чутливості втілюють різні вектори травматичного досвіду кохання героїв.

4) У текстовому просторі роману велику увагу приділено топосу *стражденого тіла*, яке трансформується у божевільне і пов'язане з повсюдним болем, ревнощами, стражданням і спокутою: «(...) хвороба давала Воццеку...сєнс. (...) У стражданні завжди є сєнс» [6, с. 43]. Подібні біблійні алюзії, пов'язані як з образом протагоніста/(Бога?) («йому (...) за декілька місяців мало би виповнитись тридцять два, звали його Воццєк» [6, с. 42]), так і з міркуваннями про віру й каяття, «небесного Бога» [6, с. 43], стають маркером глибинного простору переживань героя. Крім цього, специфічним обрамленням фрагментарного розщепленого простору втраченого Я у розділах «Ніч» і «День» є молитва «Отче наш», а за нею – сакральна фраза: «Господи Ісусе, змилуйся наді мною», яка «вкраплена» рефреном сім разів і є графічно та візуально (дез)організованою: в перших рядках повторюються окремі фрази, потім починають «розпадатися» слова, а в останніх рядках бачимо лише окремі літери. Наводимо уривок Воццекової молитви за рядками, зберігаючи авторські візуально-графічні прийоми:

Господи				
	Ісусе			
		Христе, змилуй		
			ся наді	
			м	н ою
Госпо				д
	и Ісу	с е,		
		Хри		
с		те, з		м
и		лу		
			й	
			ся	
			на	
д І		м	н	ою [6, с. 137].

У цьому фрагменті молитви знаходять втілення риси поствербального письма Ю. Іздріка: демонструється вичерпність мови і, разом із тим, підсилюється її візуальний характер. Важливими в цьому аспекті є думки Ж. Дельоза щодо «шизофренічної мови»: «(...) мова є знаком, позбавленим значення: це, як і раніше, знак, але знак, який зливається з дією або пристрастю тіла (...) шизофренічна мова відзначається невпинним зісковзуванням ряду» [4, с. 345]. Можна також припустити, що така зовнішня постмодерністська де(кон)струкція тексту (за Ж. Дельозом) – «аграматичне письмо» [4, с. 236], зредукованість мови пов'язана у

Воццека із мотивом безумства, втратою/розірваністю комунікації особистості з сучасною цивілізацією, дематеріалізацією реального світу. Попри те, перетворювальна сила Слова набуває підтекстового (двозначного) смислу і стає лейтмотивом: метажанрова семантика молитви є своєрідним досвідом «одуховлення» тіла, яке через біль, страждання віднаходить сенс існування. З огляду на це, принагідно зауважимо, що подібні рефлексії трансформовані у збірці поезій Юрія Іздрика «АВ ОУТ» (2014), зокрема, у поетичальних особливостях вірша «Молитва»: «(...) і нехай твоє слово станеться тілом...» [7, с. 8]. Тіло Воццека у літературному шизофренічному нарративі виступає своєрідним конструктом самоідентичності, певною мислячою субстанцією, яка проговорює і переживає травматичний досвід особистого життя та життя на перехресті глобалізаційних змін.

У літературному та віртуальному текстах «52 дні, 51 ніч» Ю. Іздрика та режисера Ростислава Шпука знаходить вираження постмодерністська концепція тілесності, яка полягає в тому, що, як слушно зазначає В. Подорога, «окреме життя не поміщене в тіло-поріг як у тасмачицю, а завжди – вихор кружляння, перепад глибин від стійких, видимих тілесних форм» [14, с. 20]. Також важливими для осмислення є аспекти психоаналітичної інтерпретації «кінематографічної машинерії» (динаміка напруги, надмірна матеріалізація тілесності як базові її ознаки) Крістіана Метца – одного із засновників сучасної кіносеміології та його розуміння кіно як тексту. Цілоком слушними видаються його думки з цього приводу: «(...) буттям кіно є перетворення світу на текст. Фільм завжди залишається текстом, тобто синтезом різних актуалізованих елементів» [12, с. 20]. Це своєрідний візуальний експеримент, який відтворює психоделічне кохання в просторах тілесного ландшафту та семіології тіла. Літературний нарратив переходить у віртуальний. Не існує об'єктивної реальності, окремої від героїв. Вони самі вибудовують цю реальність, яка не є лінійною, а радше – ризоматичною, сконструйованою із фрагментів спогадів та відеофіксації почуттів закоханих. Зауважимо при цьому, що для стратегії візуалізації режисера властивий передусім перформативний план, у якому тіла закоханих репрезентовані як певна вистава: віртуальний уривок з роману, вочевидь, покликаний увиразнити авторський задум та дозволити глядачам самостійно декодувати багатоманітність інтерпретацій, що породжує відеоролик.

Варто зазначити, що як сама книга, так і її скорочена кіноверсія (за рахунок ущільненого фільмопростору стрічки) композиційно тяжіють до типових постмодерністських текстів. Підзаголовок розділу «52 дні, 51 ніч» як паратекстуальний елемент, який існує всередині основного тексту, покликаний певним чином часопросторово конкретизувати децентровані перші дві частини роману «Ніч» і «День». Крім цього, збіги помічаємо у відтворенні нарративної стратегії відвертої сповіді Воццека про «запізніле перше кохання», яке «(...) завжди видається останнім і справжнім, справжнім і останнім» [6, с. 119]. Такі роздуми знаходять реалізацію на подальших сторінках роману і вербалізуються на екрані за допомогою уведення великих планів, тривожного музичного ряду. За жан-

ровими ознаками літературний та віртуальний тексти можна окреслити як присвяту-сповідь Воццекового життя коханий жінці.

У романі та його відеоролику автор і режисер акцентують на часопросторових категоріях. Письменик чітко окреслює період кохання Воццека й А. – 52 дні і 51 ніч, показуючи, що між першим коханням до цієї дівчини та стосунками з нею пройшов уже рік. Натомість час перебування головного героя в божевільні залишається невідомим, що бачимо у відкритому фіналі твору. Для А. – «жінки з медвяним відтінком волосся» [6, с. 108] – любов до нього стала всього лише наступним «кадром» у житті. Вона щойно завершила стосунки з цирковим актором Мохоєм і прагнула якомога швидше позбутися самотності та набутти досвіду. Натомість для Воццека «це літо стало літом виговорювання, повторення виплаканого уроку» [6, с. 112]; це було справжнім, попри те запізним коханням. Тож, у цьому художньому уривку протагоніст проговорює свою психологічну травму із «якоюсь хворобливою ретельністю маньяка-гігієніста» [6, с. 112], готуючись до щоденних зустрічей із коханою. Тілесна топографія уривку в літературному тексті пов'язана з відкритими просторами вулиць, природних локусів, де зустрічаються закохані. Прикметно, що в романі автор фокусує увагу на описах пейзажних картин, які є засобом психологізації та відкритого простору: «Однак сонце вже встигло нагріти вулиці, бруківка пашіла жаром...» [6, с. 112]. У відеOVERSII зовнішній континуум героїв репрезентований у закритому локусі будинку, а також у підвалі, крізь вікна якого подекуди сягає промінь сонця. Такі експерименти режисера можуть, вірогідно, бути потрактовані з позиції створення інтимного простору.

Зазначимо, що віртуальний текст *52 дні і 51 ніч* є тілесно-еротичною альтернативною інтерпретацією роману Ю. Іздрика. Наратив, який переходить з літературного тексту у відеокнигу, майже повністю збігається з претекстом, попри те візуалізаційні плани є гранично експериментальними. У них оприявнюються психоделіка кохання, пам'ять тіла, нестримного бажання та ревнощів, надія героя на спасіння.

Розміщення кадрів не дає глядачеві розуміння хронологічного порядку. Зауважимо, що у просторі віртуального тексту важливу роль відіграє великий план у кадрі (особливо коли камера «фотографує» статеві органи чоловіка та жінки), матеріальність тіл акторів набуває характеру театральної вистави. Тілесність стає основою майже кожного кадру. У цьому тексті-перформансі матеріалізація кохання репрезентована не лише через нашаровування оголених тіл героїв (які, до речі, не є стереотипно маркованими: жінки – не мають параметрів 90 × 60 × 90, а чоловік – доволі інфантильний персонаж, котрий, до речі, «текстуально» зливається з Воццеком у романі Той – «інфантильний месник» [6, с. 119]), але й на зміни «фотографічної» колористики у стрічці (від чорно-білої до кольорової гами, а також від пастельних до яскравих тонів, що може бути потрактоване як різні стани стихії кохання Воццека до А. (від жагучої пристрасті до «самокатування» [6, с. 119])). Також спостерігаємо гру світлотіней, що фіксує також міміку героїв. Завдяки атонічному звуковому ряду візуалізується крихкість

кохання. У цьому психоделічному уривку також виокремлюються певні характерні деталі, як наприклад, піраміда на більярдному столі, яка може бути також поставати своєрідним *о-мовленням* почуттів героїв. В одному з інтерв'ю Ю. Издрик міркує, що «кожен із нас спрощено – це така окрема піраміда Маслоу, кожен зі своїми особливостями» [9].

Варто підкреслити, що у відеоуривку роману особливим чином спроектовано режисером «присутність» Ю. Издрика у просторі стрічки за допомогою специфічного звукового супроводу. Його закадровий голос виконує декілька функцій: по-перше, є важливою рисою відтворення сюжету претексту, по-друге, слугує засобом апелювання до естетичних почуттів, емоцій, переживань реципієнтів, що розширює «горизонт сподіваного» (за Г.-Р. Яуссом). До того ж, наратор володіє своєрідним психоделічним способом впливу на слухачів через специфічний тембр низького голосу, який скеровує адресатів до метафізичної присутності автора, відбувається поєднання голосу митця з голосом Воцкека. Можемо назвати такий звукоряд особливою технікою «психоделічного голосу», яка також репрезентує т. зв. філософію впливу на адресата і є однією з технік НЛП (нейролінгвістичного програмування). Читання Ю. Издриком тексту уводить слухачів у своєрідний естетичний транс, який стає метамовою відеотвору. Реципієнт може уявляти себе на місці героїв стрічки, відчувати спільні почуття, емоції, переживання тощо. Зауважимо, що подібні психоделічні практики також актуалізовані в інших прозових та поетичних творах автора, як-от: «Острів Крк», «Подвійний Леон», «ТАКЕ», «Флешка», «АМ™», збірки поезій «Ю», «Після прози», «АВ OUT». Варто підкреслити, що Ростислав Шпук робить тілесно «присутнім» на екрані не лише голос, а й постать Юрка Издрика як «кінематографічного наратора»: уважний глядач може побачити це в сцені з більярдним столом (мікроепізод 1:44 хв), де серед шести образів (до речі, всі актори відеофільму є учасниками гурту «DRUMTИАТР») оприявнюється його обличчя. Вірогідно, така «присутність» наративно може бути пов'язана з позицією

«всезнаючого автора», роль якого зводиться не лише до децентралізованого голосу-супроводу, а й існує у просторі кадру. У зв'язку з цим, знаходимо певні збіги в продукуванні наративної стратегії у літературному претексті. Оповідна структура роману «Воцек» також є децентрованою: автор виявляється самоусуненим, оповідь ведеться то від третьої особи, то з'являється гомодієгетичний наратор, який «веде» за собою читачів, то взаємодіє зі словами «всезнаючого автора» (прикладом цього є мікроепізоди роману: «Шеол», «Повернення болю», «Повернення долі»), а наприкінці постмодерністського тексту «присутність» автора і персонажа визначається своєрідною літературною грою, тобто міркуванням про процес написання самого роману: «І от він, сам-собі-той, сам-собі-автор, сам-собі-персонаж надумав сконструювати такий текст (чи тільки розповісти про нього), який би був настільки герметичним і замкнутим, настільки ж симетричним і самовбивчим» [6, с. 132]. У цитаті своєрідно реалізується метанарація, у якій неможливо виявити чіткі межі між автором і персонажем. Власне, сама книга стає світом-тілом, «і кожен, хто входить (...) у цю книгу, уже ніколи не знайде виходу назовні, блукаючи поміж неіснуючим, поміж мірадами власних «я», котрі згорають у вогні невпинної анігіляції» [6, с. 133].

Отже, незважаючи на несхожий набір кінематографічних засобів і літературних прийомів, письменник Юрій Издрик та режисер Ростислав Шпук своєрідно актуалізують проблематику коду тілесності у практиці постмодерністського письма, яке апелює до особливої фрагментарної організації світу митців, специфічних наративних стратегій, образної структури, ствербального шизофренічного письма, активного звернення до тілесно-сексуальних сюжетів. Обидва твори мають беззаперечний чуттєво-емоційний вплив на реципієнтів та позначені як вербальними, так і візуальними експериментами. Як роман, так і відеоверсія його уривку провокують до розмірковувань про природу жінки і чоловіка та конструювання ними простору (ip)реальності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Империя знаков / Р. Барт ; [пер. с франц. Я. Г. Бражниковой]. – М. : Праксис, 2004. – 144 с.
2. Гомілко О. Метафізика тілесності : концепт тіла у філософському дискурсі / Ольга Гомілко. – К. : Наукова думка, 2001. – 338 с.
3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм : [монографія] / Т. Гундорова. – [вид. 2-ге, випр. і допов.]. – К. : Критика, 2013. – 344 с.
4. Делёз Ж. Тысяча плато: капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари ; [пер. с франц. Ч. И. Свирского]. – М. : Уфактория Астрель, 2010. – 895 с.
5. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство : [навч. посібник] / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
6. Издрик Ю. Р. 3:1. Острів КРК. Воцек. Подвійний Леон / Юрій Романович Издрик. – Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2009. – 320 с.
7. Издрик Ю. АВ OUT / Юрій Издрик. – К. : Видавництво Старого Лева, 2014. – 240 с.
8. Козачук Н. Роман «Воцек» Ю. Издрика: постмодерний чи інтелектуальний [Електронний ресурс] / Ніна Козачук // Питання літературознавства. – 2008. – Вип. 75. – Режим доступу : <https://scholar.google.com.ua>.
9. Кульчицький С. Поетичні identity Юрка Издрика (цитати, фото та відео з виступу в Могилянці) [Електронний ресурс] / Сашко Кульчицький. – Режим доступу : <http://re-mag.com.ua/interview/identity-izdryk.html>.
10. Лакан Ж. Бажання, життя і смерть / Ж. Лакан // І. – 2004. – № 33. – С. 48–53.
11. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / Моріс Мерло-Понті. – К. : Український Центр духовної культури, 2001. – 552 с.
12. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Кристиан Метц. – СПб. : Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2010. – С. 336–338.

13. Павлишин М. «Воцек» Ю. Издрика / Марко Павлишин // Сучасність. – 1998. – № 9. – С. 15–33.
14. Подорога В. А. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию : [на материале лекционных курсов 1992–1994] / В. А. Подорога. – М. : Ad Маргинем, 1995. – 339 с.
15. Стороха Б. В'ян – Дельоз – Издрік: творення ландшафтів реалій та свідомості [Електронний ресурс] / Б. Стороха. – Режим доступу : [http://www.nomadologia.narod.ru/nomadologia/articles/science/vian\\_deleuze\\_izdryk.htm](http://www.nomadologia.narod.ru/nomadologia/articles/science/vian_deleuze_izdryk.htm).
16. Штейнбук Ф. Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі : [монографія] / Фелікс Штейнбук. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 248 с.

**Косарева Г. С.,** *Черноморський державний університет ім. Петра Могили, г. Николаев, Україна*

### **«ВОЦЕК» Ю. ИЗДРЫКА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ И ВИРТУАЛЬНЫЙ ТЕКСТ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ТЕЛЕСНОСТИ**

*В статье в компаративном контексте проанализирована специфика литературного и виртуального текстов «Воцек» (в частности, отрывка из романа «52 дня, 51 ночь») Юрия Издрика, учитывая постмодернистскую концепцию телесности в контексте пространственного, нарративного, сюжетоорганизующего, семантического уровней. Материал исследования основывается на концепции шизофренического дискурса работ Ж. Делеза, Ф. Гваттари, а также постмодернистских студий Р. Барта, Ж. Лакана. Выяснено разновидности экстернализации тела Воцекка: тело как объект витальности, которое апеллирует к высшей степени возможности человеческого тела; не-тело (тело без органов как некая «пульсирующая субстанция»), как олицетворение трансцендентного тела; болезненное тело, которое трансформируется в сумасшедшее и связано с повсеместной болью, ревностью, страданием и покаянием; тело как форма познания (любви, боли, соблазна, чувственности, сексуальности, страданий и т. д.), тело-перформанс.*

*Рассмотрены особенности реализации телесных топосов боли, желания, ревности, которые воплощают разные векторы травматического опыта любви героев. Подчеркнута важность реализации в пространстве фильма нарративной схемы звукового ряда, в котором выделено технику «психоделического голоса».*

**Ключевые слова:** *постмодернистский код телесности художественная интерпретация; микротопосы боли; желания; ревности; визуальная семантика; звукоряд; техника «психоделического голоса».*

**Kosareva G. S.,** *Petro Mohyla Black Sea State University, Mykolaiv, Ukraine*

### **WOZZECK BY Y. IZDRYK AS VERBAL AND VIRTUAL TEXTS THROUGH THE PRISM OF POST-MODERN CORPOREALITY**

*The paper is a comparative study of verbal and virtual texts of I. Izdryk's novel Wozzeck (in particular, fragment «52 Days, 51 Nights») through the prism of the postmodernist concept of corporeality at the chronotope, narrative, and semantic levels. The hermeneutic approach is based on the concept of schizophrenic discourse taken from works of J. Deleuze, F. Guattari combined with ideas of R. Barthes and J. Lacan. The principles of structural organization of the video text are studied from the perspective of psychoanalytic interpretation «of cinematographic machinery» suggested by K. Metz. The virtual text «52 Days, 51 Nights», directed by Rostislav Shpuk, is a translation of artistic practice of Y. Izdryk who tries to combine prose with the visual arts.*

*The paper reviews features of implementation of the physical topoi of pain, desire, jealousy, sensitivity, temptation, sexuality, which embody the various vectors of traumatic experience of the characters' love. There are several ways of externalization of the body types in Wozzeck : 1) body as a process of initiation of the protagonist (I, you, he (it)); 2) body as an object of vitality that appeals to a higher degree of possibility of the human body; 3) not-body (body without organs as a kind of «throbbing substance»), as the embodiment of transcendent body; 4) painful body, which is transformed into the crazy body and is associated with widespread pain, jealousy, suffering and repentance; 5) body as a form of knowledge (love, pain, temptation, sensuality, sexuality, suffering, etc.), body-performance. Fragment titled «52 Days, 51 Nights» is a paratextual element that exists within the main text and splits the novel into two parts («Night», «Day»). In this fragment the writer, through the category of pain, reflects traumatic conditions under which Wozzeck (re)constructs his identity (sexual, social, religious).*

*The author of the novel describes the physical «samples images» of lovers in perspective of the landscape loci, which is a psychological and open space. In contrast to the literary text, in the video version the body-sexual relations of the characters occur in the closed locus house and are shown through the windows which sometimes let in a ray of sunshine. Such experiments director can probably be interpreted as attempts of creating an intimate space. The paper emphasizes the importance of studying space representation in the movie. It also describes the narrative schemes of audio series, which single out the technique of «psychedelic voices». Despite the differences between the cinematographic means and literary devices, both works have an undeniable impact on the recipients and are labeled as postmodern art and visual physical experiments. Both the novel and the video version of the passage make the reader speculate on the nature of men and women and on their strategies of designing their space (ir)reality.*

**Keywords:** *corporeality; artistic interpretation; mikrotopos of pain; desire; jealousy; visual semantics; scale; technique «psychedelic voice».*