

УДК 130.2

О. О. Ніколаєнко, асп., КНУТШ

## БАРОКО ЯК КОД УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНО-НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (на матеріалах романістики Юрія Андруховича)

*У статті розглядається формування українського коду культурно-національної ідентичності. На матеріалах романістики Юрія Андруховича здійснюється аналіз процесу віднайдення та становлення культурно-національної ідентичності крізь призму культурного коду бароко.*

**Ключові слова:** культурно-національна ідентичність, культурний код, бароко, сучасна українська література, орфізм.

Проблема культурно-національної ідентичності є однією з найбільш дискутованих проблем у вітчизняному гуманітарному дискурсі. Зокрема, вона розглядається у філософії, соціології, політології, психології тощо. Ракурс дослідження, який цікавить автора, полягає у розгляді культурно-національної ідентичності в контексті сучасної української літератури, а саме у комунікативному аспекті крізь призму культурних кодів.

Це пов'язано з тим, що мистецтво завжди гостро реагує на стан суспільних відносин, виявляючи свої діагностичні та терапевтичні функції, оскільки воно має безпосередню дотичність до культурного ґрунту суспільного буття індивідів. Відтак, культурологічний аналіз сучасного українського мистецтва має завдання продемонструвати зв'язок пріоритетної теми мистецтва з особливостями стану суспільства та його ідентичності. На наш погляд, найбільш чітко такий стосунок мистецтва та суспільства можна виявити у сфері літератури. Література є соціально заангажованою через політичну складову, яка вимагає відповідальності та громадянської позиції автора [14], а також через його причетність до певного владного дискурсу (імперського та постімперського, колоніального та постколоніального). Ця політична складову є комунікацією між автором та суспільством, тим конкретним повідомленням, яке створює запит у суспільстві. Подібне повідомлення можна дешифрувати шляхом опису культурних кодів, згідно яких воно вибудовується. На думку У. Еко, під культурними кодами слід розуміти системи поведінки і цінностей, які традиційно не розглядалися у комунікативному аспекті [15, с. 405]. Таким чином, очевидним є зв'язок між культурними кодами та культурно-національною ідентичністю, оскільки культурно-національна ідентичність є складним комплексом уявлень індивіда про своє "Я" у стосунку до культурної традиції певної нації, її системи цінностей, поведінки, конвенцій та ієрархій.

Спробуємо розглянути формування українського коду культурно-національної ідентичності в сучасній українській літературі, зокрема на матеріалах романістики Юрія Андруховича. Було обрано саме цього автора, оскільки його творчість демонструє динаміку становлення культурно-національної ідентичності у період з поч. 90-х рр. XX ст., тобто час здобуття Україною незалежності, до 2000-х рр., епохи актуальних, новітніх криз суспільного становлення.

Розглядаючи засадничі характеристики культурного коду, У. Еко покликається на радянську семіологію, зокрема на праці Ю. Лотмана, присвячені типології культури. Так, Лотман виходить з позиції визнання цінності інформації та інформативності в культурі. Він бачить культуру як певний прилад, що передає і зберігає інформацію. Дослідник О. Н. Леута зауважує, що такий погляд робить актуальним сучасні уявлення про специфіку різних форм комунікації при вивченні будь-якої культури. Це дає змогу привнести у дослідження поняття, які застосовує теорія інформації, наприклад, "комунікативний акт", "код", "повідомлення" тощо [10]. Комунікативний акт Лотман розглядає як процес передання інфор-

мації, що міститься у тексті, від адресанта до адресата. Текст у цьому випадку не розуміється суто лінгвістично. Лотманівська інтерпретація поняття "текст" є культурологічною. Текст розглядається як простір культурної комунікації, де перетинаються різні групи кодів, традиції, породжуються нові смисли. Текст є поліструктурним, багатоголосним, внутрішньо неоднорідним, шифрованим культурними кодами. Код приписує елементам тексту певні значення, задає правила його побудови та розуміння [12, с. 15–19].

Важливим є також зв'язок коду з функцією пам'яті тексту. Текст акумулює культурну пам'ять, зберігаючи інформацію про попередні контексти, створюючи простір смислу: "Цей смисловий простір, який створює довкола себе текст, вступає у певні стосунки з культурною пам'яттю (традицією), яка відклалась у свідомості аудиторії. В результаті текст набуває семіотичного життя" [12, с. 21]. Тобто код, присутній у тексті, актуалізує пам'ять, яка протистоїть часові. Вона зберігає минуле як прийдешнє. Лотман зауважує, що кожна культура сама встановлює парадигму того, що слід пам'ятати (зберігати), а що забувати. Зміна часу та системи кодів змінює парадигму пам'яті-забуття: те, що вважалося істинно-суттєвим може виявитись "наче не існуючим" і підлягати забуттю, а неіснуюче – існуючим та суттєвим [13].

Саме таку зміну парадигми ми можемо спостерігати наприкінці XX – поч. XXI ст. на пострадянському просторі. Встановлення наново політичних та культурних кордонів у колишньому СРСР призвели до "повернення" національних ідентичностей та історій, а відтак, до актуалізації того, що підлягало забуттю. Цей процес вимагав також повернення утраченої колись системи цінностей, поведінки, ієрархій, тобто культурного коду, необхідного задля розуміння власної культурно-національної ідентичності.

Свою відповідь на запит творення актуального культурного коду намагається дати Юрій Андрухович (1960 р.). Для письменника таким культурним кодом стає бароко. У цьому він зізнається в численних есе, поезії, інтерв'ю та листуванні: "Може, б то почати себе представляти «останнім письменником бароко»?", "Україна – це ж країна бароко" [2, с. 73] тощо. Виникає питання, чому саме бароко визначає вектор розвитку та становлення української культурно-національної ідентичності? Задля вирішення цього питання спробуємо описати культурний код українського "бароко" та проаналізувати його систему в романістиці Юрія Андруховича.

Зауважимо попередньо головні світоглядні риси доби бароко. Для бароко було характерно не протиставлення, а взаємоперетинання протилежностей (антропоцентризму та теоцентризму, інтелектуалізму та сенсуалізму), окреслення плинності та мінливості доквілля, парадоксальність, перехід одного явища у інше, рухливість, динамізм, мандрівка, трагічне напруження, катастрофа, пристрасть до сміливих комбінацій та авантюри [6]. Та основа, на якій синтезується різноманітне в бароковій культурі, є принципом сполучення протилежного, з'єднання антитез, гри ними. Антитетика належить до важ-

ливих елементів барокової системи моделювання світу, адже переконання у тому, що буття у суті своїй є антитетичним, виступає засадничим принципом барокової філософії. Один з найяскравіших барокових філософів, Якоб Бьоме, розглядав буття як антитетичне та вкрай дисгармонійне. Воно несло в собі протилежні якості – небесне, святе з одного боку та пекельне, люте з іншого [8].

Ці світоглядні засади мали своє віддзеркалення у стильових рисах бароко. Бароко стало періодом величних концепцій, пишних форм, потягу до надприродного і водночас земного, спиритуалізму та фантазії, тенденцій до метаморфоз, травестій та театралізації, поєднання трагічного та комічного, піднесеного та потворного, величного та низького.

Варто зазначити, що українське бароко рухалось у рідніші європейські тенденції, але також формувалось під впливом пасіонарної сили козацтва, фольклору та сміхової культури. Окрім зразків високого бароко в українській культурі XVII–XVIII ст. з'являється низове бароко, природа та витоки якого слід шукати у середньовічній сміховій культурі. Низове бароко актуалізувало такий феномен Середньовіччя як карнавал, що передбачав специфічну всездозволеність, вивільнення від серйозності, атмосферу рівності, жартівливе викриття героїв, прокляття на адресу антигероїв, сміх як засіб рекреації. Філософ, культуролог та літературознавець М. Бахтін стверджує, що народна карнавальна культура мала глибоку життєву філософію, головними рисами якої вважав універсальність, амбівалентність (тобто сприйняття буття у постійній зміні, русі від смерті до життя, від старого до нового, від ствердження до заперечення), неофіційність, утопізм, безстрашність, злиття сакрального та профаного [7, с. 101]. Карнавал засвідчив, що поряд з жорсткими теологічними та феодальними рамками існує інакша світоглядна сфера, чуттєво-образна, конкретна, з домінантним театральним елементом, грою, що зміщує грані життя та мистецтва, утворюючи специфічну реальність.

Таким чином, культурний код українського бароко синтезує в собі традиції середньовічного сміху, а саме карнавальне, пародійне, травестійне начало. Поруч з цим, він репрезентує світовідчуття, яке було характерне для європейського бароко загалом. Людина знову опинилась на роздоріжжі між земним та небесним, духовним та тілесним. Їй стало зрозуміло, що грань між бінарними опозиціями дуже хитка й прозора.

Запит на культурний код "бароко" в творчості Юрія Андруховича з'являється у часи його участі в угрупованні "Бу-Ба-Бу" (разом з О. Ірванцем та В. Небораком). Назва угруповання розшифровується як "Бурлеск-Балаган-Буфонада", і, відтак, відсилає до традиції низового бароко. Період найактивнішої діяльності літгрупи припадає на 1987-1991 рр., перехідний період, історичний злам, розпад СРСР. Катаклізм системи спричинив карнавальну сміхову рефлексію, своєрідний відгук на новітній догматизм та виклик офіціозу. Якщо середньовічний та бароковий сміх став реакцією на проникнення релігії та церкви у всі сфери життя, то, як зазначає Тамара Гундорова [5, с. 200], у випадку з постмодерними бубабістами, можемо говорити про "революційну ситуацію", коли "низи" не хотіли, а "верхи" не могли не, коли знову з'явилась потреба у розгерметизації офіційної культури та літератури, соціокультурній грі як рекреації та пошуку власної ідентичності. Бароковість, карнавалізація, бурлеск, іронізм "Бу-Ба-Бу", а в подальшому і творчості Андруховича, були спрямовані на підірив соціалістичного та національно-просвітницького простору, подібно до того, як це робили представники низового бароко з середньовічним догматизмом схоластики.

Сміх, універсалізм, багатоголосся в українському постмодернізмі стали шляхом до остаточної свободи від ідеологічних нашарувань. Образи пострадянської людини профанізувались, переломлюючись в ритуальній карнавалізації, що засвідчила множинну іронічну поведінку й оцінки.

Власне повернення та переосмислення коду бароко у творчості Андруховича розгортається як спроба віднайдення культурно-національної ідентичності. Продемонструємо це на прикладі романів "Рекреації", "Перверзія" та "Дванадцять обручів".

Роман "Рекреації" (1990) є своєрідною карнавальною рефлексією на ситуацію розпаду СРСР і початковим розумом про шлях до власної культурно-національної ідентичності. Моделюючи ці події, Андрухович використовує такий елемент барокового коду як творення антисвіту. Саме до творення антисвіту, вважає Д. Ліхачев, вдавались барокові автори XVII–XVIII ст. [11] Для антисвіту характерна наступна схема побудови Всесвіту: світ справжній, організований, світ культури і світ не справжній, не організований, негативний, світ антикультури. У першому світі панує впорядкованість знакової системи, у другому – повний хаос значень. Антисвіт підкреслено недійсний, він навмисно придуманий автором, тому на початку і наприкінці твору надаються безглузді адреси, календарні дати, персонажі з минулого, мета яких заплутати реципієнта. Функція творення антисвіту полягає в оголенні, відкритті правди, звільненні від обмежень, штучної суспільної нерівності, від усієї знакової системи даного суспільства.

У "Рекреаціях" центром антисвіту стає неіснуюче місто Чортопіль, яке вбирає риси західноукраїнських міст з давньою історією. Чортопіль – це місто сміху, традицій низового бароко та чорта. Згідно цих традицій Чортопіль має містичні координати, безглузді адреси, недійсний топос: "Ти ще ніколи в житті не бував у Чортополі, Хомський, і навіть змушений був якимсь вислухати гнівну нотацію з уст однієї поетки-патріотки про те, що Чортопіль – наша духовна Мекка, і не побувати в ньому не можна, якщо ти справді любиш свій рідний край" [4, с. 100].

Чортопіль як антисвіт є тим простором, де кожний персонаж демонструє власний шлях до ідентичності, звільнюючись від провладного дискурсу. У цьому контексті прикметно, що персонажі прибувають на загадкове "Свято Воскресаючого Духу", але невідомо, коли воно почнеться і чим закінчиться. Свято супроводжує і поява новітнього Сатани, доктора медицини Попеля. Він в'їжджає у Чортопіль з двома поетами, Юрком Немиричем та Грицьком Штундерою, на "Крайслері Імперіалі". "Крайслер" є знаком бубабістського дискурсу, що натякає на виклики нового суспільства та його цінностей. Побачений колись Ірванцем в Києві, "Крайслер імперіал" символізував зняття ієрархій, свободу підриву всіх поверхів влади і традицій. Він нагадував великодню епіфанію, у якій сходилось минуле та теперішнє і відбувалось новітнє пришествя (Христа чи Антихриста). Таким Антихристом був Попель. Він перебував поза простором і часом і знав провідних європейських культуртрегерів: Гессе, Фройда, учнів Юнга, Джойса.

Подібна топічна та часова дезорганізація перетворює події на карнавал, гепенінг, у якому персонажі мають дати відповідь на запит ідентичності, пройти шлях трансформації до кульмінаційної події, з'яви режисера Мацапури, який інсценує путч. Так, Штундера досягає ландшафт Чортополя, адже його рідні колись тут жили, перш ніж бути вивезеними до Караганди. Штундера відчуває ностальгію і зв'язок із землею, але ця земля стає дедалі жорстокішою, підкидаючи на шлях Грицькові то артефакти смертей, що колись тут сталися внаслідок

док радянських забудов, то недавній труп чоловіка, якого просто пограбували і вбили. Для Грицька ці жорстокі реалії антисвіту стають апогеєм ночі, оголенням екзистенційного відчуження та самотності. Карнавал Немирича починається із зустрічі з Попелем у святковому натовпі. Попель запрошує Немирича на велике нічне прийняття у знамениту Віллу з Грифонами, яка беззаперечно нагадує топос з реального світу, а саме нинішній другий корпус Національного музею у Львові, який виконаний у бароковому стилі, прикрашений грифонами, херувимами, левами. Ця будівля, безсумнівно, є місцем поєднання минулого та сучасного, піднесеного та профаного, адже у ній відбувається містичне свято Попеля, бал, який також нагадує чи то шабаш відьом у "Фаусті" Гете, чи то диявольський бал Воланда у "Майстері та Маргариті" Булгакова.

Ефемерність та потойбічність свята підкреслює арія Орфея з "Орфея та Еврідіки". Зрештою, Немирич дізнається, що перебуває на святі чорта, якому треба заприсягнути на вірність, однак свято є лише сном, містичні явища якого переходять з площини сну у площину життя, змінюючи рух останнього: "– Присягай, – сказав доктор... і ти знав, що треба хреститися, але не знав як, і ти закричав, Юрку, і таки звівся на ноги, і продерся, немов крізь вату, липку і криваву, крізь це повітря... І тільки близько шостої ранку ти виберешся нарешті з містечкового лабіринту і, тремтячи від холоду, набредеш на той клятий готель" [4, с. 164]. Саме таке нібито пробудження, вихід з лабіринту стає завершенням карнавалу Юрка Немирича. Інші персонажі "Рекреацій", поети Хомський та Мартофляк, а також дружина Мартофляка, Марта, переживають, карнавал невдалих еротичних пригод. Між трьома персонажами зав'язується любовний трикутник. Як зазначає Т. Гундурова, вони "... то роз'єднуючись, то з'єднуючись, демонструють відчуження особистості від біографії, історії, сім'ї, сексу, відчуження, що стало тотальним за радянських часів" [5, с. 83].

Таким чином, антисвіт як час та простір рекреацій поєднує усіх персонажів у тотальному гепенінгу, виставі заради переоцінки дотеперішніх радянських цінностей та витворення нової культурно-національної ідентичності.

Якщо "Рекреації" демонстрували початкове звільнення від провладного дискурсу та пошук власної ідентичності, то романи "Перверзія" (1996) та "Дванадцять обручів" (2001) дають відповідь на питання "що є осердям української культурно-національної ідентичності?". На думку Андруховича, ним є міфологічний образ Орфея. У "Перверзії" носієм орфічних рис є головний персонаж, Стах Перфецький. Він прибуває до Венеції на інтернаціональний семінар "Пост-карнавальне безглуздя світу: що на обрії" та опиняється у викривленому часопросторі, де нема ні верху, ні низу, ні ліва, ні права.

Цей часопростір є виразно бароковим, антитетичним, дисгармонійним, трагічним. Він означається дослідницею Кармен Відаль як "складка". Вона вважає "складку" небароковим символом кін. ХХ ст., принципом пояснення загальної культурної і політичної дезорганізації світу, де панує порожнеча, у якій нічого не вирішується, де суцільні ризми, парадокси, що руйнують здоровий глузд, визначення чітких меж особистості та її ідентичності [9, с. 179]. Так, існують лише фрагменти, хаос, театр. У "складці" навіть семінар, покликаний визначити віхи розвитку, перетворюється на фарс, адже семінар – це лише прикриття для перверзії, перетворення, що має відбутись з його головою, доном Казаллеґро.

Різноманітні маски у цьому пост-карнавальному театрі є етапами становлення ідентичності Перфецького. Про це зізнається сам Перфецький у вірші "Зима в Баварії": "Зима в Баварії постійна. / Це не зима. Це щось

зі мною: / моя істота травестійна / стає зимою сосною. / Існую спогадом. Весною / існую, думаю про груди / Гертруди, схлипую луною, / мов сніг на гори і споруди. / Зима в Баварії помірна / і нетривка, і все ж невічна. / Моя душа високогірна / до темних проявів дотична. / Діра в душі – це семантична / прогалина між «я» і світом, / коли кохана потойбічна / все кличе – тліном, тілом, літом" (Курсив – Н. О.) [3, с. 245–246]. Він прагне стати Орфеєм своєї епохи, а тому має відбутись повністю у венеційській виставі сходження до царства тліну.

В "Перверзії" таким царством виявляється будівля фундації, каза Фарфарелльо. Там відбувається кульмінація семінару, яка полягає у своєрідному переході духу Казаллеґри у тіло більш молодого Мавропуле. Дія супроводжується "Маршем розенкройцерів" та буффонними ритмами "Вальсу чорнокнижників", підкреслюючи передчуття перетворення. Перфецький усвідомлює, що світ перебуває у тотальному постапокаліптичному стані, а тому обирає інший шлях. Він розігрує містерію Риби-Христа, власне переродження. Він стрибає у води Венеції, зауважуючи всім нам: "Слухайте далі. Слухайте це життя. Слухайте ангелів, слухайте сплеск води..." [3, с. 467]. І тут стає зрозуміло, що цей жест є, напевно, тільки виставою, адже тотем Перфецького – Риба, яка виступає у романі символом циклічного повернення, а також символом присутності Автора, Режисера усієї перверсивної вистави, який натякає, що умовою культурно-національної ідентичності є духовне переродження.

Ця думка досягає свого апогею у романі "Дванадцять обручів". У ньому Андрухович відходить від барокової логіки карнавалу, характерної для молодого та веселого деміурга, ним панує усвідомлення того, що єдиним закінченням життя буде смерть. Про це Андрухович зізнається у спробі автокоментаря до роману, що має назву "Орфей хронічний". Якщо смерть була для Орфея-Перфецького потойбічною фікцією, удаваністю, то Орфей "Дванадцяти обручів" доходить до справжньої смерті. Андрухович, як і барокові автори, воліє зробити смерть культурною цінністю, усвідомивши яку можна відповісти на питання "хто ми?". Письменник пов'язує смерть з віднайденням загубленої території, де "ми – ті, котрі пішли, зникли з видимої поверхні світу, і ті, котрі все ще на ній залишаються, – мають шанси перетнутися" [1, с. 323]. Ця територія є міфічним топосом смерті Орфея: "... я майже переконаний, що напад менад на Орфея стався десь у нашій карпатсько-балканській зоні світу. Міфологічний Орфей і сам походив звідси..." [1, с. 325]. Відтак, "Дванадцять обручів" стає осмисленням орфізму як провідної риси культурно-національної ідентичності. На підтвердження цієї тези зазначимо, що дія роману розгортається у віддаленому карпатському пансіонаті "Корчма "На місяці". Назва корчми взята з творчості українського поета-модерніста, Богдана-Ігоря Антонича, якого Андрухович назначає провідником між життям та смертю, українським Орфеєм. (Йдеться про наступний вірш Антонича: "Самотнім, друже, мов у ночі пояс, / ти в таємниці світу оповитий. / В цей вечір весняний ходи зі мною / в корчмі на місяці горілку пити").

Персонажі, які прибувають у пансіонат, шукають виходу з життєвої кризи, що супроводжується думками про смерть. Кожен втрачає смак до життя, до творчості, до мистецтва – і це є причиною потягу до смерті: "... млявість письма найчастіше свідчить про почуттєве спустошення, а смерть обов'язково вдирається туди, де не вистачає любові" [1, с. 83]. Користуючись виразом Т. Прохаська "від чуття при сутності" і перефразовуючи його, стан головних персонажів (Роми Воронич, Артура

Пепа, Карла-Йозефа Цумбрунна) можна означити як "від чуття при смерті". Однак, "від чуття при сутності" виявляється у молодій Коломеї Воронич. Саме у її імені зашифровано загадку кола, відтак і сама Коломея стає носієм кола, що об'єднує дванадцять обручів. Таємниче знання Коломеї формується поступово: від ретрансляції слів Антонича до містичного зв'язку з самим Антоничем, який приходить уночі.

Що ж це за таємниче знання Коломеї про коло, котре існує завжди, але його не помічають інші? Для Андруховича коло – це час. І така інтерпретація символу – продовження традицій епохи бароко. Адже саме за бароко формується розуміння, що наше життя є лишень частиною неперервного коловороту часу, що попереду все одно буде смертю. Коло концентрує у собі дві площини – життя і смерть та їхній взаємоперехід. Для Коломеї це відкривається у спілкуванні з Антоничем, українським Орфеєм, що пішов з життя дуже рано. Саме Антонич яко Орфей є співцем світу на межі смерті та життя, співець балансування. На відміну, скажімо, від поетів, для яких провідним є аполонівське, оптимістичне начало в культурі (напр., класицизм) чи поетів, для яких головним є захоплення філософією смерті (напр., символізм). Символ дванадцяти обручів означає коло часу, вічне повернення, згасання і розквіт природи, її воскресіння і дар життя. Орфізм, на думку Андруховича, є способом, у який ідентифікує себе українська нація, покликаючись на культурну традицію бароко: "Бо коли ім'я спаровується з Числом, народжується орфізм" [1, с. 328].

Розглянувши культурно-національну ідентичність в контексті сучасної української літератури крізь призму культурних кодів, можна зробити наступні висновки. Зважаючи на культурну традицію нації, її систему цінностей, ієрархій, поведінки, провідним кодом, який сприяє розумінню та формуванню української ідентичності, є бароко. Код бароко, який присутній у сучасній літературі, зокрема у текстах Юрія Андруховича, актуалізує пам'ять, яка підлягала забороні і навмисно витіснялась провладним дискурсом. Відновлення втраченого пласту бароко створює у сьогоденні орієнтир для

пошуку власної культурно-національної ідентичності. Творчість Андруховича демонструє динаміку цього процесу. Через використання таких елементів культурного коду бароко як творення антисвіту, карнавал, театральність, маска, містерія письменник реактивує культурну пам'ять, яка виявляє спосіб самоідентифікації української нації. Таким способом, на думку Андруховича, є особливий стосунок особистості до часу (коловорот життя та смерті, згасання та розквіту, воскресіння, дару життя), який інтерпретується через міфологічний образ Орфея, отримуючи назву орфізм. Саме через осягнення орфізму як невідмінної риси української нації та культури, вважає Андрухович, є можливим віднайдення власної ідентичності.

#### Список використаних джерел

1. Андрухович Ю. Дванадцять обручів / Ю. Андрухович. – К. : Критика, 2004. – 335 с.
2. Андрухович Ю. Листи в Україну // Андрухович Ю. Моя остання територія. Вибрані твори: Поезія, проза, есеїстика. – Л. : ЛА "Піраміда", 2009. – С. 66–82.
3. Андрухович Ю. Перверсія : роман / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 480 с.
4. Андрухович Ю. Рекреації // Андрухович Ю. Моя остання територія. Вибрані твори : поезія, проза, есеїстика. – Л. : ЛА "Піраміда", 2009. – С. 98–185.
5. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
6. Чижевський Д. І. Українське літературне бароко : вибр. пр. з давньої літератури / Д. І. Чижевський. – К. : Обереги, 2003. – 576 с.
7. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.
8. Беме Якоб. Аврора, или Утренняя заря в восхождении [Электронный ресурс] / Якоб Беме ; [пер. с нем. А. Петровского]. – Режим доступа : <http://lib.ru/INOOLD/BEME/aurora.txt>.
9. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 256 с.
10. Лейта О. Н. Ю. М. Лотман о трех функциях текста // Вопр. филос. – 2002. – № 11. – С. 165–173.
11. Лихачев Д. С. Историческая поэтика древнерусской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы / Д. С. Лихачев. – СПб. : Алетейя, 1997. – С. 349–366.
12. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996 – 464 с.
13. Лотман Ю. М. Избранные статьи. – Таллинн, 1992. – Т. 1. – С. 200–202.
14. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / [пер. с фр. Н. И. Полторацкой]. – СПб. : Алетейя, 2000. – 466 с.
15. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко ; [пер. с ит. А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник ; под ред. М. Г. Ермакова]. – СПб. : ТОО ТК "Петрополис", 1998. – 540 с.

Надійшла до редколегії 04.10.2013

А. О. Николаенко

#### БАРОККО КАК КОД УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРНО-НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (на материалах романистики Юрия Андруховича)

*В статье рассматривается формирование украинского кода культурно-национальной идентичности. На материалах романистики Юрия Андруховича анализируется процесс нахождения и становления культурно-национальной идентичности сквозь призму культурного кода барокко.*

**Ключевые слова:** культурно-национальная идентичность, культурный код, барокко, современная украинская литература, орфізм.

A. O. Nikolayenko

#### BAROQUE AS A CODE OF UKRAINIAN CULTURAL-NATIONAL IDENTITY (on materials of Yuri Andrukhovych's novels)

*The article deals with the creation of ukrainian code of cultural-national identity. This article reveals process of finding and coming of cultural-national identity on materials of Yuri Andrukhovych's novels in context of baroque as cultural code.*

**Keywords:** cultural-national identity, cultural code, baroque, modern ukrainian literature, orphism.

УДК 1 (091)

В. Ю. Омельченко, асп., КНУТШ

#### ВІТЧИЗНЯНА ФІЛОСОФСЬКО-ПРАВОВА ДУМКА ХІХ–ХХ ст. ЯК ПРЕДМЕТ СУЧАСНИХ ІСТОРИКО-ФІЛОСОФСЬКИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

*У статті розглядаються наявні у сучасній філософській літературі теоретичні та методологічні підходи до вивчення вітчизняної філософсько-правової думки ХІХ – поч. ХХ ст., визначені умови можливості застосування їх результатів до подальшого дослідження становлення і розвитку філософсько-правових концепцій вітчизняної академічної філософії ХІХ – поч. ХХ ст.*

**Ключові слова:** філософія права, історія української філософії, ідея природного права.

Сучасний стан досліджень у сфері філософії права характеризується наявністю різних підходів до її тлумач-

чення. У розмаїтті філософської літератури представлена низка праць, що виконані в межах описового під-