

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ  
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

Кваліфікаційна робота

До захисту допустити:  
завідувач кафедри  
Федорова Ю. Г.  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2020 р.

за освітнім ступенем «Магістр» на тему:  
«Особливості постмодернізму в романах У. Еко «Ім'я рози» та Вал. Шевчука  
«Око прірви»: компаративні аспекти»

Студентки факультету іноземних мов  
спеціальності 035 «Філологія»  
освітня програма «Філологія. Мова та  
література (англійська)»  
освітнього ступеня «Магістр»  
Андреєвої Вікторії Юріївни

Науковий керівник:  
доктор філологічних наук,  
професор кафедри англійської філології  
Городнюк Наталія Андріївна  
Рецензент: кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри філософії та  
українознавства  
ДВНЗ «Український державний  
хіміко-технологічний університет»  
Кулакевич Людмила Миколаївна

Кваліфікаційна робота захищена з оцінкою \_\_\_\_\_

ЕК \_\_\_\_\_ « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2020 р.

Маріуполь – 2020

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МОВА КУЛЬТУРИ ЯК ФОРМА ІДЕНТИФІКАЦІЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	10 1.1.
Мова і знак культури: культуроцентричні виміри семіотики.....	10
1.2. Необароко як стильовий принцип постмодернізму.....	22
Висновки до розділу 1.....	34
РОЗДІЛ 2. ОЗНАКИ НЕОБОРОКОВОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ У РОМАНАХ У. ЕКО ТА	
ВАЛ. ШЕВЧУКА.....	38
2.1. Образ сакральної Книги у прозі У. Еко та Вал. Шевчука.....	38
2.2. Бібліотека як постмодерний символ у романах У. Еко та Вал. Шевчука.....	67
Висновки до розділу 2.....	75
ВИСНОВКИ.....	79
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	85

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Вихід України в міжнародний простір наголошує на необхідності здійснення міжкультурного діалогу, розуміння національної і культурної самобутності інших народів, здатності до оволодіння новою концептуальною картиною світу. Показовим у реалізації цих процесів виступає художня література, що віддзеркалює дух нації і є відображенням її культурного, історичного і суспільного розвитку. Важливу роль при цьому відіграє порівняльне літературознавство, яке сьогодні висуває низку нових актуальних завдань у контексті здійснення літературно-культурної взаємодії, що визначається не лише через пошук якісно нових культурно-художніх феноменів, а й виявлення їх залежності від культури. Саме культура, на думку американського антрополога, етнографа і лінгвіста Ф. Боаса, розвиваючись своїм неповторним шляхом, забезпечує можливість об'єктивних законів розвитку певного соціуму. Початок ХХІ століття підтверджує широку зацікавленість філософів, літературознавців, культурологів до категорії «мова культури» і, зокрема, питань, пов'язаних з мовою культури Бароко, що є вкрай актуальним у контексті необарокових тенденцій, які потребують свого осмислення та інтерпретації.

Проза Валерія Шевчука може бути прочитана лише в площині літературознавчих, історичних та культурологічних розвідок митця, більшу

частину яких присвячено бароковій добі в українській культурі. Художня і наукова творчість Шевчука розкриває двосторонню сутність одного явища – прагнення дослідити витoki і спадковість української культури. У науковій творчості Валерій Шевчук досліджує історію культури в автентичних спогадах й, привносячи їх у художню прозу, заповнює прогалини, що виникли, через відновлення цілісної структури української культурної ідентичності. Осмислення творчості Валерія Шевчука в аспекті сучасної «прози культури» у необароковому напрямку надає можливості для виявлення її специфічних характеристик, зокрема, через її порівняння з творами У. Еко. У зв'язку з тим, що романи У. Еко «Ім'я рози» та Вал. Шевчука «Око прірви» здебільшого розглядалися окремо, таке компаративне зіставлення є плідним у контексті специфіки постмодернізму, оскільки виформовує уявлення про постмодерне необароко або необарокову сутність українського та європейського постмодернізму.

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

Дослідження виконано у межах комплексної наукової теми кафедри «Зміст філологічної освіти в системі професійної підготовки вчителів англійської мови та філологів» (номер державної реєстрації 0118U003553).

Метою нашого дослідження є осмислення специфіки необарокових знаків культури у творчому доробку У. Еко. у порівнянні з українськими версіями, запропонованими Вал. Шевчуком.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання наступних завдань:

1. Визначити поняття «знака культури» і можливості його використання у художньому тексті;
2. Висвітлити характеристики системи образів у прозі Умберто Еко у їх порівнянні із українськими версіями;
3. Окреслити зміст поняття «проза культури» у необароковій парадигмі.
4. Обґрунтувати конститутивні принципи семіозису Бароко та ознаки їх використання в постмодерному необароко.

5. Осмислити необароковість прози У. Еко та В. Шевчука у їх порівняльному аспекті.

**Об'єкт наукової роботи** – романи У. Еко «Ім'я рози» та Вал. Шевчука «Око прірви».

**Предмет дослідження** – особливості постмодернізму у романах У. Еко «Ім'я рози» та Вал. Шевчука «Око прірви» у компаративному аспекті.

**Матеріалом дослідження** є тексти романів У. Еко «Ім'я рози» та Вал. Шевчука «Око прірви».

**Методологічну основу дослідження** становлять основні положення теорії мовного знаку, структурної семіотики, міжкультурної комунікації, теорії концептів в лінгвокультурології, філософські принципи щодо методів сприйняття й інтерпретації художнього тексту.

**Теоретичну основу дослідження** становлять наукові положення щодо поняття мовного знаку, теоретичні та методологічні засади структурної семіотики Ю. Лотмана, компаративістики (О. Веселовський, Д. Наливайко, М. Ільницький, Р. Гром'як та ін.), структурної антропології (К. Леві-Стросс), теорії діалогізму М. Бахтіна, концепції тексту Р. Барта.

**Методи дослідження.** Для досягнення мети та пов'язаних з нею завдань використовувалася комплексна методика, що передбачає поєднання порівняльно-типологічного, структурно-семіотичного, контекстуального методів та елементів дискурсивного підходу до аналізу художнього тексту.

**Практичне значення роботи.** Висновки та ключові положення кваліфікаційної роботи можуть бути використані при підготовці до лекцій та семінарів з курсу «Історія зарубіжної літератури», спецкурсів з «Теорії літератури та компаративістики» у закладах вищої освіти.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та висновки кваліфікаційної роботи було апробовано на конференціях і семінарах:

1. В. Андреева. Образ саду у творчості Валерія Шевчука // International Electronic Scientific and Practical Journal "WayScience" (ISSN 2664-4819 (Online)): Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Розвиток

освіти, науки та бізнесу: результати 2020», м. Дніпро, 3-4 грудня, 2020 р. – Дніпро, 2020. – С. 55-56.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків та списку використаних джерел, який нараховує 97 позицій, з яких 25 іноземною мовою. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи складає 94 сторінки.

**У вступі** обґрунтовано актуальність теми дослідження, сформульовано мету, визначено завдання, об'єкт, предмет, наукову новизну роботи, описано методи дослідження, аргументовано його теоретичне й практичне значення.

**У першому розділі** «Мова культури як форма ідентифікації літератури» визначено зміст понять «культура»; «знак культури», «проза культури»; досліджено семіотику знака й семіотику мови як знакової системи; окреслено лінгвістичні і філософські підходи до їх трактування у необароковій парадигмі.

**У другому розділі** «Ознаки необорокового постмодернізму у романах у. Еко та Вал. Шевчука обґрунтовано конститутивні принципи семіозису Бароко та ознаки їх використання в постмодерному необароко; осмислено необароковість прози У. Еко та В. Шевчука у їх порівняльному аспекті; визначено магістральні лінії творчості митців через коло створених ними образів і ключових понять (Слово, Книга, Бібліотека).

**У висновках** узагальнено основні положення дослідження.

**МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ  
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

Освітній ступінь «Магістр»

Шифр та назва спеціальності 035 Філологія. Мова та література (англійська)

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

**Завідувач кафедри  
англійської філології**

к. філол. наук, доцент Федорова Ю.Г.

«01» грудня 2020 р.

**ПЛАН ВИКОНАННЯ КВАЛІФІКАЦІЙНОЇ РОБОТИ**

Андрєєвої Вікторії Юрїївни

1. Тема роботи: Особливості постмодернізму в романах У. Еко «Ім'я рози» та Вал. Шевчука «Око прірви»: компаративні аспекти»

Керівник роботи Городнюк Н. А., д. філол. наук, професор

Затверджені наказом Маріупольського державного університету від «28»  
лютого 2020 року №210

2. Строк подання здобувачем освіти роботи – 03.12.2020 р.

3. Вихідні дані до роботи (мета, об'єкт, предмет):

**Мета** роботи полягає в осмисленні специфіки необарокових знаків культури у творчому доробку У.Еко у порівнянні з українськими версіями, запропонованими В. Шевчуком.

**Об'єкт** дослідження – романи У. Еко «Ім'я рози» та Вал. Шевчука «Око прірви».

**Предмет** дослідження – особливості постмодернізму у романах У. Еко «Ім'я рози» та Вал. Шевчука «Око прірви» у компаративному аспекті.

**Матеріалом** дослідження є тексти романів У. Еко «Ім'я рози» та Вал. Шевчука «Око прірви».

4. Зміст роботи (перелік питань, які потрібно розробити):

Розділ 1. Мова культури як форма ідентифікації літератури

Розділ 2. Ознаки необарокового постмодернізму у романах У. Еко та Вал. Шевчука

5. Дата видачі завдання – 23 грудня 2019 року

#### КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1.	Підготовка вступу роботи	Лютий- березень 2020р.	
2.	Підготовка Розділу 1 і висновків до розділу 1	Квітень-травень 2020р.	
3.	Підготовка Розділу 2 і висновків до Розділу 2	Липень 2020р.	
4.	Підготовка тез доповідей конференції	Вересень- жовтень 2020 р.	
5.	Підготовка загальних висновків	Жовтень 2020р.	
6.	Оформлення списку використаних джерел	Листопад 2020р.	



7. Підготовка кваліфікаційної роботи для Грудень 2020р.  
рецензування

Здобувач \_\_\_\_\_

(підпис)

(прізвище та ініціали)

Науковий керівник \_\_\_\_\_

(підпис)

Городнюк Н. А.

(прізвище та ініціали)

## РОЗДІЛ I

### МОВА КУЛЬТУРИ ЯК ФОРМА ІДЕНТИФІКАЦІЇ ЛІТЕРАТУРИ

#### 1.1. Мова і знак культури: культуроцентричні виміри семіотики

Культура осмислюється як певний набір знаків, знакова система або сукупність знакових систем, що обслуговують комунікативні потреби людської цивілізації. Семіотичні студії сьогодення базуються на ключових положеннях Тартусько-московської та Празької семіотичних шкіл, а також ідеях французького структуралізму. Науковцями (Ч.Пірс, Ч. Морріс, Ю.Лотман, Я. Мукаржовський та ін.) вважається за доцільне розрізнати семіотику знака й семіотику мови як знакової системи. У своїх розвідках, присвячених семантиці, синтактиці і прагматиці знака; його структурі та інших пов'язаних із цим проблем, дослідники розрізняють іконічні та символічні знаки, які зумовлюють процеси семіозису (перетворення не-знака в знак). У цьому випадку увага науковців концентрується на окремому знакові, тобто на його відношенні до значення, адресата чи іншого знака.

В іншому випадку увага зосереджується не на ізолюваному знакові, а на мові як механізмі трансформації змісту, що має певний набір елементарних знаків. Підґрунтям цього напрямку семіотики виступили розробки відомого швейцарського мовознавця Ф. де Соссюра. В основі його семіотичного підходу, який отримав своє подальше відбиття у працях Тартусько-московського й Празького лінгвістичного напрямку є: 1) розмежування синхронного стану структури мови, що передбачає співвіднесеність усіх елементів у їх функціональній єдності (як частина цілісного працездатного механізму), та діахронії – зміни структури у часі; 2) розмежування мови як ієрархічної системи позачасових норм і правил та мовлення – матеріалізації цих правил у знакових реальностях окремих текстів, що належать до певного

простору й часу; 3) розмежування в мові парадигматики (набір первинних паралельних, але відмінних за значенням форм, із яких у процесі створення тексту здійснюється вибір) і синтагматики (поєднання різноманітних елементів на осі висловлювання) [21, т.2, с.195].

Протиставлення «мови» (langue) і «мовлення» (parole), сформульовану Соссюром, виступило основою уявлення про дуалістичне буття всіх виявів культури, яке було основним методологічним вектором семіотичних досліджень Я.Мукаржовського та Ю.Лотмана, їх колег і послідовників. Поняття мови в семіотиці має значно ширший зміст, ніж у лінгвістиці та звичайному його використанні. Так, Соссюр розглядав мову як знакову систему за аналогією з азбукою для глухонімих, з символічними обрядами, з формами ввічливості чи військовими сигналами [41, с.54]. Використовуючи ідеї, артикульовані Соссюром, Ю. Лотман запропонував своє визначення про мову як «будь-яку впорядковану систему, що служить засобом комунікації і користується знаками» [26, с. 18]. У зв'язку з цим можна говорити не лише про природні мови (українську чи англійську), не лише про штучно створені різними науками системи, що вживаються для опису певних явищ, але й про звичаї, ритуали, релігійні уявлення; тобто про мови мистецтв і про мистецтво в цілому як про особливим чином організовану мову [26, с. 19].

Саме ці положення виступили основою семіотики культури Ю. Лотмана, в якій дослідник зазначає, що «сама культура постає як мова, точніше – як сукупність певним чином організованих мов окремих мистецтв (живопису, кіно, літератури, музики), а також мови міфології, мови ритуалу та обрядових дійств, мови етикету та ін. Дослідження та опис цих мов цікавить семіотиків не тільки і не стільки само по собі, а саме як реалізація загального культурного механізму [26, с.276]. З семіотичної точки зору, культура – це «складно організований знаковий механізм, що забезпечує існування тієї чи іншої групи людей як колективної особистості, володіє певним спільним надосібним інтелектом, спільною пам'яттю, єдністю поведінки, єдністю

моделювання для себе оточуючого світу і єдністю ставлення до цього світу» [26, с.650].

Отже, культура, об'єднуючи своїх носіїв, постає своєрідною мовою спілкування, створюючи єдину картину світу і впорядковуючи та передаючи культурний досвід, наближаючись до природної мови. «У реальному історичному функціонуванні, – зазначають Ю .Лотман та Б. Успенський, – мови і культура невіддільні: неможливе існування мови (у повнозначному розумінні цього слова), яка не була б занурена в контекст культури, і культури, яка б не містила в собі структури типу звичайної мови» [27, с. 146], оскільки «та чи інша природна мова входить у мову культури» [13, с.17].

Із семіотичної точки зору, будь-яка комунікативна система, яка користується знаками, впорядкованими певним чином, може бути визначена як мова. Визначення мистецтва як мови вже тим самим потенційно містить в собі уявлення щодо його організації: будь-яка мова користується знаками, які складають її «словник», будь-яка мова володіє певними правилами поєднання цих знаків, будь-яка мова представляє собою певну структуру, якій властива ієрархічність [26, с. 250].

Семіотичне поняття мови об'єднує:

- 1) природні мови, тобто мови, які історично склалися в окремих національних колективах (українська, англійська, німецька);
- 2) штучні мови - мови команд і програм у системі “людина-машина”;
- 3) метамови – мови, що використовуються для опису природних і штучних мов (мови науки);
- 4) вторинні мови (або вторинні моделюючі системи) – різноманітні мови культури, що виникають на основі первинних природних мов (символічна система міфу, ритуалу, соціоетичні норми та етикет, мови різних мистецтв) [21, с.195].

Виступаючи «вторинною моделюючою системою» (Ю.Лотман), мистецтво не слід розуміти буквально. За Ю.Лотманом, його розуміємо як таке, що використовує мову в якості матеріалу, оскільки у цьому випадку

термін не охоплював би усі невербальні види мистецтва (живопис, музику, скульптуру та інше). На думку дослідника, відношення тут значено складніше: природна мова – це не лише одна з найбільш ранніх, але й найпотужніша система комунікацій в людському колективі.

Самою своєю структурою вона впливає на психіку людей і на всі сфери соціального життя [26, с. 22]. Розглядаючи культуру як мову, мають на увазі її особливий спосіб організації, аналогічний побудові і функціонуванню природної мови і який полягає перед усім у виділенні нормативно-ціннісного рівня як певної системи правил, за яким дана культура створює «висловлювання» у вигляді продуктів творчості, людських вчинків та інших «текстів» [33, с.36]. Вторинні моделюючі системи створюються за типом мови. Проте це не означає, що вони відтворюють усі сторони природних мов. Так, музика й живопис дуже відрізняються від природних мов саме відсутністю обов'язкових семантичних зв'язків, проте твори цих мистецтв неодноразово розглядалися як синтагматичні побудови [26, с. 22], що дозволяє вбачати в цих мистецтвах семіотичні об'єкти – системи, які побудовані за типом мов [26, с. 22].

Враховуючі основні положення Лотманової концепції, можна виокремити чотири функції семіотичних об'єктів культури:

- 1) комунікативна: передача повідомлення, культурної інформації (текстів);
- 2) креативна: створення нової культурної інформації (текстів);
- 3) моделююча: відтворення загальних структурних принципів картини світу й упорядкування щодо неї інформації; що надходить (текстів);
- 4) пам'ять: зберігання та відтворення культурної інформації (текстів).

Усі ці тісно між собою пов'язані, й для того, щоб зрозуміти основні принципи дії семіотичного механізму Ю. Лотмана, доцільним є ще раз звернутися до трактування поняття мови. По-перше, варто наголосити, що мова – це не лише система комунікації між людьми, це взагалі система комунікації між людиною й дійсністю, що оточує її. Тому в семіотичному розумінні культура постає як система відношень між людиною й світом. Ця

система регламентує поведінку людини і визначає, як їй слід діяти в тих чи інших ситуаціях. Разом із тим мова визначає й те, як людина моделює світ і саму себе [46, с. 4-5]. По-друге, слід розуміти, що мова, як відомо, моделює світ, але одночасно вона моделює і самого користувача цією мовою (тобто того, хто говорить), постаючи за таких умов первинною феноменологічною даністю [46, с. 4-5].

Таким чином, регламентуючи відношення людини і дійсності, культура виявляє себе як механізм переробки і організації інформації, що надходить із зовнішнього світу. При цьому деяка інформація виявляється суттєво значимою, інша ж – ігнорується в межах даної культури. І навпаки – мовою іншої культури ця співмірна з даною культурою інформація може бути дуже суттєвою. Отже, одні й ті ж тексти можуть бути по-різному прочитані мовами різних культур. Особливо яскраво у цьому випадку постає аналогія з природними мовами, де теж певна інформація виявляється релевантною для одних мов і зовсім нерелевантною для інших. Так, називаючи об'єкт в індоєвропейських мовах, слід обов'язково вказувати, йдеться про один об'єкт чи про кілька. В той час коли для китайської, в'єтнамської чи індонезійської мов така інформація зовсім не є обов'язковою [46, с. 276-277]. Отже, мова мистецтва моделює загальні аспекти картини світу, її структурні принципи і відповідно до цих принципів упорядковує інформацію, що надходить.

Моделювання, за Лотманом, це створення моделей – аналогів, які замінюють у процесі пізнання об'єкти, що пізнаються. Отже, дослідник вважає, що «моделююча система – структура елементів і правил їх поєднання, що знаходиться в стані зафіксованої аналогії усій сфері об'єкта пізнання, усвідомлення чи упорядкування. Тому моделюючу систему можна розглядати як мову» [26, с. 387]. Відповідно, мистецтво – це аналог дійсності, перекладений мовою певної системи: «витвір мистецтва завжди умовний і, одночасно, має усвідомлюватися як аналог певного об'єкта, тобто “схожий” і “несхожий” одночасно» [26, с. 387].

Оскільки свідомість людини є свідомістю мовною, усі види побудованих над свідомістю моделей (і мистецтвом в тому числі) визначаються як вторинні моделюючі системи, або вторинні мови. А якщо мистецтво може бути описано як певна вторинна мова, то витвір мистецтва – як текст цією мовою. Це повертає нас до розмежування термінів «мови» і «мовлення» (Ф. де Соссюр), або «коду» і «повідомлення» (Р. Якобсон), які виступають поняттями теорії інформації [7, с. 30]. У своїй концепції Лотман залишився вірним опозиції мови (коду), з одного боку, та мовлення (повідомлення) – з іншого: «...мова виступає як певний код, за допомогою якого реципієнт дешифрує значення повідомлення, що його цікавить. У цьому сенсі, дозволяючи собі певну неточність, можна ототожнювати розмежування системи на “мовлення” і “мову” в структурній лінгвістиці та “повідомлення” і “код” у теорії інформації» [26, с. 25].

Якщо твір мистецтва щось повідомляє, тобто є засобом комунікації, то у ньому можна виокремити: 1) повідомлення – те, що передається (тобто інформацію, яка постає в даному тексті); 2) мову – абстрактну систему, яка робить можливим сам акт комунікації (певну даність, яка існує до створення конкретного тексту й однакова для обох полюсів комунікації). Відповідно до такого підходу, будь-яка форма діяльності людей у суспільстві – чи то спілкування вербальною мовою, чи то створення і сприйняття творів мистецтва, чи то релігійні обряди та магичні ритуали, чи то форми повсякденної поведінки – є вторинним феноменом – «мовлення» чи «текст».

Будь-який текст побудовано на основі певної абстрактної, прихованої від безпосереднього спостереження системи правил – «мови» або «коду». Будь-який акт поведінки в окремому культурному середовищі постає як повідомлення певною культурною мовою; щоб успішно спілкуватися в межах культурної спільноти, її члени повинні володіти «кодами», прийнятими в цьому середовищі. Тільки знання відповідних кодів дозволяє члену спільноти породжувати правильні культурні «тексти», що мають смисл для носіїв даної культурної мови, і розуміти запропоновані йому «тексти» [6, с. 287]. Перевага

у лотманівській семіотиці віддається саме мові, структурі коду, а не окремим повідомленням.

Розглядаючи художню літературу, слід зазначити, що вона хоч і ґрунтується на природній мові, але лише з тим, щоб перетворити її на свою – вторинну мову – мову мистецтва. А саме ця мова – складна ієрархія мов, взаємно співвіднесених, проте не однакових. З цим і пов'язана принципова множинність прочитань художнього тексту, а також не властива жодним іншим (нехудожнім) мовам смислова насиченість мистецтва. Вторинна моделююча система художнього типу конструює свою систему денотатів, яка є не копією, а моделлю світу денотатів у загальномовному значенні [26, с. 57].

Таким чином, для літератури мова культури є своєрідним аспектом існування, структурно-сисловою показником, що визначає коло її семантичних можливостей, а також і наявність у ньому тих чи тих літературних компонентів (слово, троп, образ, символ, жанр та ін.). Література існує у межах відповідної мови культури. Ось чому, на думку К.Леві-Стросса, не лише Фрейд є цитацією з Софокла, а й навпаки, – вони однаково включені у мову сучасної культури. Тут доцільно розглянути поняття семіосфери, введене Лотманом, яке дослідник визначає як «синхронний семіотичний простір, що заповнює межі культури і є умовою роботи окремих семіотичних структур та одночасно їх породженням» [25, с. 4].

Семіосфера є і результатом, і умовою розвитку культури. Це динамічна система, оскільки формули відношень між її елементами та цілими культурними пластами постійно змінюється. Навіть тоді, коли різні культури використовують, здавалося б, одні й ті самі елементи, ці елементи входять як складники в різні системи [25, с. 4]. Тут особливо виразно виявляється функція пам'яті культури. Культура постає як неспадкова пам'ять колективу, це пам'ять може бути як усвідомлена (сюди належать ті види діяльності, які засвоюються шляхом свідомого навчання), так і неусвідомлена (стереотипи поведінки) [25, с. 4].



Однією з основних особливостей існування культури як цілого є те, що внутрішні зв'язки, які забезпечують її єдність, реалізуються за допомогою мов. З цим пов'язана властивість культури, яку Лотман характеризує як принциповий поліглотизм. Він полягає у тому, що жодна культура не може задовольнятися однією мовою. Мінімальну систему утворює набір з двох паралельних мов – наприклад, словесної й образотворчої. У подальшому динаміка будь-якої культури включає в себе збільшення набору семіотичних комунікацій [26, с. 650-651].

Ми ж у своїй роботі аналізуватимемо мову культури як загальну категорію, в якій відбивається цілісність певної культури, як сукупність усіх мов, що функціонують у межах даної культури. Відтак, визначення взаємозв'язків між культурою та можна вирішити, якщо ми припустимо, що і культура, і мова мають опосередковані «змістом повідомлення», тобто, за К. Гірцем, культура є «мережею», і тому її аналіз має бути «не експериментальною наукою у пошуках закону, а інтерпретаційною у пошуках сенсу» [80, р.47]. Досліджуючи «мову» культури саме з позицій «важливих мереж», які люди як створюють, так і розуміють, маємо визначити, як саме здійснюються ці процеси.

Отже, маємо справу з культурою, коли група людей, яка живе в соціальному, історичному та фізичному середовищі, осмислює свій досвід більш-менш уніфіковано. Це означає, наприклад, що вони розуміють, як здійснюється комунікація між представниками інших культур, як вони ідентифікують предмети та події, знаходять чи не знаходять способи поведінки, що відповідають певним ситуаціям, створюють предмети, тексти та дискурси, які для інших представників певного соціуму є значущим. У цих випадках ми маємо значення у певній формі: не лише у сенсі продукування та розуміння мови, але також у сенсі правильної ідентифікації речей, виявлення поведінки інших, яку сприймаємо чи не сприймаємо, можливість генерувати значущі об'єкти тощо. Створення сенсів є колективним досвідом (мовним чи іншим), який завжди здійснюється через набір контекстів (від безпосереднього

до попереднього) і відбувається з різним ступенем успіху. Можна сказати, що люди, які успішно беруть участь у цьому виді значень, належать до однієї культури. Вражаючі випадки невдалої участі у спільному створенні значень ідентифікуються К. Гірцем як «культурний шок» [80 с.47]. Подібний підхід до культури знаходимо в дослідженнях М. Тернера щодо когнітивних вимірів соціальної науки» [94, р.75] та З. Ковечеса щодо метафоричних аспектів повсякденної культури [83, р.73].], у яких, зокрема, йдеться, що значення корелюється зі змістом, й тому може бути застосовано до трьох центральних сфер антропологічного мовознавства: лінгвістики, етносемантики та етнографії мовлення [83, р.74].

Для того, що зрозуміти, що потрібно для створення смислу, Р.Лангакер наголошує на основних його параметрах: 1) формування знань; 2) формування досвіду; 3) формування метафоричного розуміння про світ. Окреслюючи ці механізми, дослідник вважає, що ті самі когнітивні операції, які люди використовують для осмислення досвіду загалом, використовуються для осмислення мови. З цієї точки зору, мова структурована за тими ж принципами дії, що й інші параметри розуму людини. Однак ці когнітивні операції не використовуються універсально подібним чином, тобто можуть існувати відмінності, в яких когнітивні операції використовуються для осмислення певного досвіду на відміну від іншого, й, отже, можуть диференціюватися за принципами їх використання в кожній конкретній культурі, що в когнітивній лінгвістиці називають «альтернативним конструальним» [85, р.53.]. Більш того, розум, який еволюціонує в певних культурах, формується в різних контекстах (історичний, фізичний, дискурсний тощо), які частково складають культури [83, р.75]. Це призводить, на думку Р.Лангакера, до створення альтернативних концептуальних систем [85, р. 54.]. У зв'язку з цим дослідники Г.Лакофф, Дж.Марк наголошують на осмисленні досвіду прямо чи опосередковано засобами концептуальних метафор, стверджуючи, що «концептуальні метафори можуть також отримувати свою мотивацію завдяки

певним співвідношенням у досвіді, коли, наприклад, існує певна кореляція між двома подіями, що призводить до метафори [86, р.544].

З цієї точки зору, мова складається з набору мовних знаків, тобто поєднань форми та значення (які можуть варіюватися від простих морфем до складних синтаксичних конструкцій). Вивчення мови означає вивчення таких мовних знаків. Таким чином, мову можна розглядати як конгломерат значень, що зберігається у вигляді мовних знаків, якими обмінюються представники культури. Це надає мові історичної ролі у стабілізації та збереженні духовної спадщини певного етносу і його культурних надбань. Ця функція стає особливо важливою у випадку мов, що перебувають під загрозою зникнення, і часто пояснює, чому меншини наполягають на своїх мовних правах.

Члени культури взаємодіють між собою через застосування конкретних дискурсів, що є сукупністю значень, які стосуються конкретних предметів. Коли такі дискурси забезпечують концептуальні рамки, в межах яких обговорюються важливі теми в культурі, і коли вони функціонують як приховані норми поведінки, дискурси можна розглядати як ідеології [74, р.13].

Можна при цьому говорити, що «детермінований цілком очевидним імперативом “упорядкування світу” ідеологічний вплив існує в умовах суспільного замовлення й певною мірою відповідає очікуванням індивіда і суспільства в кожній конкретній ситуації [32, с.91]. Літературна аналогія концепції К. Гірца, а саме те, як дослідник наблизився до аналізу «збігу ідеології та літератури» [32, с. 91] надає, нам, за К.Гірцем, великий заряд суб'єктивного сприйняття [32, с.91], своєрідною «ехоцентричною або релятивістською системою просторової орієнтації» [80, р.71].

Оскільки в багатьох мовах світу існує така система, і оскільки система настільки добре мотивована у концепції людської цивілізації, жодна культура не може обійтися без неї. Проте у деяких культурах замість концепцій релятивістського простору використовуються система абсолютної орієнтації (подібно до кардинальних напрямків), яка фіксує абсолютні кути незалежно від орієнтації об'єкта. [88, р.182].

Замість понять типу «попереду», «ліворуч», «навпроти» які не кодовані мовою, носії іншої культури мають вказувати місця розташування, як наприклад, «на північ від», «на південь від», «на схід від» та ін. Система використовується на будь-якому рівні масштабу, від міліметрів до миль, оскільки іншої системи фактично не існує, оскільки просто немає аналога цих концепцій» [88, р.193]. Таким чином, за словами С.Левінсона, представник певної культури має носити «ментальну карту» всього, що його оточує. За допомогою такої ментальної карти вони можуть визначити місцезнаходження будь-якого об'єкта з високим ступенем точності, набагато перевищуючи можливості носіїв мов, які мають релятивістську систему просторового рахування [88, р.194].

Другий приклад стосується пізнавального процесу категоризації. Ми можемо припустити, що існує тісний зв'язок між природою наших категорій та багатьма важливими культурними та соціальними проблемами. Класичний погляд на категорії базується на ідеї суттєвих ознак. З цієї точки зору, члени категорії повинні мати певні суттєві риси. У цьому розумінні категорії визначаються не з точки зору необхідних та достатніх умов (тобто суттєвих ознак), а стосовно прототипів та різних відносин схожості з цими прототипами.

Зазначене підводить нас до визначення проблеми розуміння між мовами культур, яке З. Ковечес розуміє як «соціальні дебати» [83, р.73]. Дослідник стверджує, що «виникнення, існування та часто вирішення культурних та соціальних питань можуть залежати від того, як ми думаємо про природу тих чи тих категорій речей» [83, р.77]. Щоб побачити, як само це відбувається, розглянемо поняття мистецтва. Обговорення структури концепції мистецтва може надати відповідь на запитання, чому мистецтво ймовірно, з моменту свого зародження, є дискусійною категорією, яка зазнає постійного переосмислення, особливо в останні два сторіччя.

Різні та конкуруючі концепції мистецтва кидають виклик «традиційному» погляду, тобто найбільш поширеному «консервативному»

погляду [83, р.78]. До традиційної концепції мистецтва можна дійти, дослідивши ті риси мистецтва, які оскаржуються, заперечуються або успішно скасовуються різними рухами мистецтва. Наприклад, більшість людей вважає, що твір мистецтва представляє об'єктивну реальність, яка скасовується художніми рухами імпресіонізму, експресіонізму та сюрреалізму. Ще однією особливістю мистецтва, яку більшість людей визначає як дефініційну, є те, що художній твір є репрезентативним, тобто складається з природних фігур та форм. Ця особливість ефективно скасовується символізмом, кубізмом та абстрактним мистецтвом. Нарешті, більшість вважають, що витвір мистецтва – це фізичний предмет, але ця особливість скасована концептуальним мистецтвом [83, р.84].

Як бачимо, навіть ті риси культури, які багато хто вважав би визначальними для всіх видів мистецтва (наприклад, те, що мистецтво представляє об'єктивну реальність, яка є репрезентативною) може бути явно відхилені та ефективно скасовані. Так народилися нові мистецькі напрями з новими ракурсами визначення, які синтезують традиційні концепції з нетрадиційними, що нерідко виступають прототипами мистецтва й передбачають певну їх організацію, і саме така «їх структура запрошує їх на змагання» у «вигляді широко розповсюдженого явища культурних та соціальних дискусій» [78, р.15], які розгортаються у свідомості й представлені в ній фреймами, як «кадри, схеми або ментальні моделі мистецтва» [78, р.117]. Отже, визначаємо фрейм як структуроване уявне уявлення цілісної організації людського досвіду – «світ, який ми переживаємо, завжди є продуктом попередньої категоризації та обрамлення нами та іншими» [83, р.86]. Таке розуміння фреймів підводить нас до усвідомлення того, що найважливішим аспектом обрамлення є те, що різні люди можуть по-різному інтерпретувати «одну і ту ж саму реальність», тобто підтверджується ідея «альтернативного конструального», запропонована З. Ковечесом. Це є важливим для адекватного осмислення будь-яких аспектів життя й, відтак, для мови і культури.

Таким чином, для кожної епохи може характерними є тільки притаманні їй домінуючі форми усвідомлення навколишньої реальності через розмаїття способів бачення явищ та подій. Отже, мову культури окреслюємо як таку, що визначається формами, за допомогою яких людина певної історичної доби може говорити, мислити, діяти.

## **1.2. Небароко як стильовий принцип постмодернізму**

Відміна останніх табу на Бароко відкриває можливості для його нового прочитання на рівні світосприйняття, культурного осмислення і текстової організації цього глибокого і суттєвого явища. Мистецько-історично Бароко повертається як спонукання дослідити історію інструментальності, пародії та надмірностей. Так, у роботі «Роздуми про Бароко», Р. Харбісон зазначає, що «постмодерністську архітектурну гру між просторами та текстами можна читати як частину барокової спадщини» з її тяжінням до новизни, вигадливості та химерності [81, р.4].

З огляду на цей проміжок між формами, жанрами та періодами, запропонована точка зору для дослідження «Бароко та небароко» переноситься на літературну творчість, пропонуючи «чудовий паралелізм з різних точок зору» через аналогії і подібності у формі штучності, пародії, пастишу та інтертекстуальності. Читання постмодерну після Бароко, або навпаки, викликає плутанину й настирливе відчуття «подвоєності з повною відсутністю суворості» [81, р.5].

Об'єднувати між собою сімнадцяте та двадцяте століття здається, на нашу думку, безрозсудним й софістичним, передбачає нехтування чотирма сотнями років між ними, «глянцюванням над географічним розповсюдженням Бароко над кількома європейськими та колоніальними контекстами» [81, р.5], «елізією між формальними властивостями літератури, архітектури, скульптури, живопису» й «сліпим ігноруванням дефініційних проблем обох періодів. [92, р.37].

З огляду на ці цілком обґрунтовані проблеми, порівняння може бути лише на умовах подібності, яка виступає вже «не формою знання, а швидше випадком помилки – небезпеки, якій людина піддається», формою, яка «готова деконструювати себе» [92, р.73]. Таке збуджене почуття гри та тривожне занепокоєння про помилку пронизують вторинні й первинні тексти. «Схожість» походить від того, що ми працюємо не з предметами, а з різного типу відносинами, традиціями, які повторюються у кожній новій версії критичних текстів (Фуко, Борхес, Сардуй, Лас-Менінас). Спосіб бачення, породжений самосвідомими формами, присутніми в обох періодах, діє безповоротно з метою впливу на реципієнта. Обидві (історично барокові) метафори «просвітлення і падіння від невинності» [92, р.68] можуть бути використані для формулювання факту «нарцисичної гри» [18, с.267].

Р.Харбісон також наголошує, що «існує вбудований помилковий пафос для тверджень про Бароко», оскільки «види децентрування, денатуралізації читання, що практикується постструктуралістами, визначають Бароко не лише як стиль, що навмисно вичерпує (або намагається вичерпати) власні можливості, а й як такий, що тяжіє до самокарикатури», коли «інтелектуальна праця за своєю суттю вже є жартівливою» [81, р.275. ] ... «живуть із пристрасною напруженістю життям, яке є цілком їхнім, вони розмножуються, як рослинне чудовисько, навіть розпадаються у міру зростання; вони, як правило, вторгаються в космос у будь-якому напрямку, перфоруєть його, щоб стати єдиним цілим з усіма його можливостями. ... Вони одержимі об'єктом власної репрезентації; і їх спонукає до цього якийсь маніакальний «симілізм»... Пробуджується інтерес до минулого, і мистецтво Бароко шукає моделей і прикладів на підтвердження того, що воно родом з найвіддаленіших регіонів античності» [81, р.11]. Але те, «що Бароко бажає отримати від історії, – це минуле життя самого Бароко [81, р. 274].

Саморефлексивність, яка знаходить відображення у всіх «культурних» текстах барокової доби, окреслюється в історичному Бароко через зв'язок влади з ілюзією, яка помітна у всіх її виявленнях. Про це свідчить сама

етимологія слова «Бароко», яка є невизначеною й «витрачається настільки ліберально, що залишає своєрідне викривлення». За П.Вулленом, терміни «бароко» і «необароко» є абревіатурою від словосполучення «одна з фігур силогізму» [97, р.47]. Дослідник, зокрема, коментує з цього приводу, що стиль Бароко «об'єднує надзвичайний формалізм та інтенсивність, відчуття енергій у процесах та структурах», про що говорить, використовуючи метафори: «народився легко, вільно і повноцінно», «все дихає задоволенням», «небесний спокій», але Бароко, за його словами, «ніколи не пропонує нам досконалості й статичного спокою «буття», лише хвилювання змін і напруга швидкоплинності»[97, р.48].

Цей контраст між ренесансним «буттям» та бароковим «становленням» діє як ємність для звинувачення в декадансі, що чіпляється за Бароко, а також для валоризації ХХ століття такими теоретиками, як Калабресе, Еко, Дельоз, Бусі-Глюксманн та ін. Для С.Сардуї Бароко виступає водночас «мистецтвом бажання, і мистецтвом, яке провокує бажання» [93, р.36], «воно хоче забрати нас силою свого впливу, негайною і переважною. Це додає нам не загалом підвищеної життєвої сили, а хвилювання, навіть сп'яніння. Його вплив на нас має бути лише миттєвим, ...а почуття очікування, чогось, що ще має бути, незадоволення і неспокій, а не реалізація бажань. Ми не маємо почуття звільнення, а скоріше потрапляємо в напругу емоційного стану [93, р.37].

Репутація Бароко щодо «свого роду вульгарності» також, на нашу думку, пов'язана з цим наміром захопити свою аудиторію. З точки зору канону, заснованого «на певній натуральності і невимушеності (спадщина епохи Відродження), можливо, у мистецтві бароко є певна драма, потворність та агресія – що завгодно, крім безтурботного [93, р.38]. У. Бенджамін звертає увагу на цю якість сили та агітації, наголошуючи, що, як і «всі періоди так званого художнього занепаду, Бароко є не стільки добою справжніх художніх досягнень, скільки віком, яким володіє нестримна художня воля» [96, р. 56]. Ще до того, як його змусили вислати ще одну культуру, що демонструє



невпинну волю, Бенджамін судив про бароко суворо, вказуючи послідовно на його авторитарний характер.

У галузях мистецтва та історії культури є вагомі та красномовні прецеденти для читання бароко XVII століття як способу прихильності та авторитету, наприклад, роботи Маравалла та Аргана. Однак більшість коментарів таких, які стверджують, що бароко XX століття залишається, здебільшого, «мовчазним питанням вигаданого та естетичного переконання. Культура бароко XVII століття – це, як висловлюється Р. Харбісон, «незмінно чудова цінністю, яку вона надає суб'єктивізму, реакція, спрямована на активне збудження емоцій глядача», але вона також використовує форми, які «просять нас зробити другий крок, відступити і розглянути той спосіб, яким ми були» [81, р.15]. Тобто йдеться про кардинальну «лінію руху»: «*Ворушився*. Наголос у стилі бароко робиться на те, щоб “рухати” глядача, “дивувати й ще раз дивувати” його, переконувати «екстраординально» (термін Маравалла).

Важливим також є те, що бароко перетинається з Просвітництвом, про що свідчать проекти наукової та раціональної систематизації, а також багато робіт, які працюють «в тандемі з інтелектуальнішим способом залучення», як наприклад, поетична задумливість – (риторична фігура, яка ставить перед нами майстерність письменників і поетів). До цього відносимо фантастику як «характерний хід самосвідомості XX століття», ту, яка, як і «Дороті в країні Оз, просить нас розділити наш погляд між сюжетами й механізмами, що лежать в основі ілюзії» [81, р.17].

Стурбованість ілюзією, подвоєнням і схожістю припускає, що частиною спільного використання цих форм є спосіб переконання, спроби працювати над нами двічі, бути зробленим з певним дистанційованим, критичним способом бачення. Такий вид подвоєння Р. Харбісон співвідносить з ілюзією [Robert Harbison, с.17] зазначаючи, що «ілюзія має подвійну мету – перше на мить обдурити спостерігача, а потім, після розкриття правди, забавно, дивно та вражаюче» [81, р.17]. Проте, на думку дослідника, важливим досвід «подвійного задоволення», коли аудиторію (читачі, глядачі) навчали

подвійним задоволенням як впасти в ілюзію, так і прийняти більш відокремлену позицію, завдяки якій вони утримували свою «глядацьку» увагу і дивувались при появі видовища перед ними; й «спотворення виникають, тоді, коли глядач віддаляється від перспективи бачення ідеального. З точки зору Р. Харбісона, це «ні в якому разі не слід розглядати як помилки або недоліки; а навпаки, вони (подвоєння – В.А.) є позитивним фактором» [81, р. 17], оскільки руйнування ілюзії дозволяє читачеві/ глядачеві побачити проблеми, які митець повинен був подолати, щоб створити їх спочатку.

Отже, з точки зору Бароко, ця подвійність не створює ефект відчуження, а скоріше, є випадком, коли ці форми висвітлюють власну віртуозність для захопленої та «знаючої» аудиторії. За концепцією Т. Ганнінга, одне з багатьох цікавих речей тут – це знайоме почуття для читачів Борхеса і, зокрема, – це спосіб, яким ми, як читачі та глядачі, затримуємось, навіть після того, як наша вигадана віра не урегульована. Наш «другий погляд» – це стоїчна наполегливість, подвоєне залучення читачів або глядачів, які не відмовляються від тексту на момент, коли їхня увага виводиться з сюжету, але «хтось переводить їх увагу на механізми, що створили вигаданий світ, і до форми цього світу.

Такий перехід у ілюзію, є не зовсім відчуттям зради, яке пропонує К. Неш, а є частиною теорії постмодерну, але натомість це другий спосіб захоплення, і можливо, навіть спосіб змови» [91, р.24]. На думку Дж. Маравалла, «плавні межі між актором та глядачем, реальністю та нереальністю служать не для того змусити розчаровану людину покинути світ, а навчити його як до цього пристосуватися» [91, р.25]. Певним чином це можна сприймати як опис того, як критичні читачі можуть залишатися захопленими твором після початкового захоплення, або

навпаки, займуться текстами, які їх ніколи не переконували. У художньому тексті форми, які використовують такий великий простір, змушують читача споживати їх з часом, хвилиною за хвилиною й крок за кроком переходити між ними через повторне читання одного і того ж тексту, що саме й може

спонукати цю зміну [91, р.26]. Самосвідома фантастика («Я запропонував би те, ще більше заохочує»), видовищне кіно та мистецтво Бароко входить як в культові, так і в табірні історії. Для авторів цитата Сардуя з колонізаторської культури, іспанської, є денатуралізованою, оскільки в їхніх текстах – розкриття маніпуляцій, відкриття реальності для рекомпозиції, «схожість діє як диверсія»; й можна сказати, перетворює Бароко догори дном і відображає його розчарувальну силу на культурному тлі» [91, р.27].

У цьому відношенні літературне бароко, як *trompe l'oeil*, прагне до «навмисного виду риторичної невдачі – вона заходить настільки штучно, що навмисно зраджує себе. Звичайно, у набір текстів, що тематизують авторство та переконання, і тут я б включив саморефлексивні моменти у Сервантеса, Рушді, Піншона та Фаулза, пише Дж. Маравалл, – це невдача, яка є навмисною та вражаючою [91, р.28]. Дослідник наголошує на манієристських принципах «віртуозності» виконання, «надзвичайно декоративних якостях поверхні», композиційній децентралізації», «навмисній фізичній та психічній неясності» тощо

Концепція барокової штучності (Р.Вітковер) як «симптомів занепаду», який приймає активного глядача за постійно рухомий центр, тріумфально привласнюються до закритої, авторитарної класицистичної парадигми [91] К.Бучі-Глюксманном, Омаром Калабрезе та Умберто Еко, у творах яких читачі підкреслюють лібертарійський резонанс відкритого тексту, того тексту, який, розчиняючись на частини, звільняє їх від єдиного, лінійного читання і розв'язує множинність запозичених та перекручених слів.

Наприклад, У.Еко відзначаючи кратність центрів багатьох творів Бароко, характеризує історичне Бароко як час непокори, де, «вперше людина відмовляється від канону уповноваженого, відповідає і виявляє, що перед ним (як у мистецтві, так і в науці) світ постає у його швидкоплинності [77]. Необароко У.Еко є пошуком і валоризацією форм, які відображають втрату цілісності, сукупності та системності на користь нестабільності, багатомірності та змін. На рівні культурних форм цей плинний,

безцентровий простір перетворюється на мультимедійні, архітектурні постановки, або в поєднаний простір опери і театру.

З цього приводу Делез стверджує, що «кожне мистецтво, як правило, переходить у наступне мистецтво, яке перевищує попереднє» [12, с.34.]. Як засвідчує Маравалл, виникнення Бароко є не просто радісним повторенням права на свободу уяви, це також несе з собою інші, більш збентежуючі режими влади. За Мараваллом, Бароко виходить з епохи Відродження як перша сучасна соціальна форма, яку він називає першою «Керованою культурою – масовою, міською, і, незважаючи на уявну видовищність мистецтва, консервативною» [91].

Визначаючи сучасність як «добу необароко», О. Калабрезе виокремлює характерні для культури необароко принципи: 1) естетика повторів, коли повтор одних і тих самих елементів призводить до нарошування нових смислів завдяки нерівному ритму цих повторів; 2) естетика надлишку (доведений до межової точки метафоризм, словесна гра і жонглювання знаками та смислами); 3) естетика фрагментарності: перенесення акценту з цілого на деталь чи фрагмент, надлишок деталей, при якому деталь фактично стає системою; 4) ілюзія хаотичності: домінування «безформних форм», перервність, нерегулярність як основні композиційні принципи, що дозволяє поєднати різнопланові тексти в єдиний метатекст [73, с. 11 - 69].

Усе це пов'язано з мовою, зокрема, мовою культури, про що йшла мова у попередньому підрозділі цієї роботи. Слушною з цього приводу є думка У.Еко, який наголошував на тому, що «мова має подвійне існування як особистісна, інтерналізована певним кодом, соціально та історично обумовлена конструкція» [77, р. 52]. І навпаки, існує також відчуття, що Бароко може вийти за рамки легко закріпленого авторства; й ця надзвичайна увага до його суттєвості означає, що «читачі з пустоглихими намірами легко сприймають усе, що цей стиль пропонує, цінуючи позатекстові фрагменти, безтілесну поверхню та прекрасне» [77, р. 52,]. У розповідних формах такий вид блаженства виявляється у «відмові від мовних задоволень, тяжінням до

більш абстрактного, автоматизованого задоволення, в якому речення, як правило, вирає проти слова [77, р.52,], що ще більше збільшує простір для нових прочитань.

У зв'язку з цим засвідчимо, що мистецтво Бароко все виводить на поверхню, тоді як загадки тексту знову відсилають читача до пошуку інших частин конструкції та інших тверджень надмірного вияву віртуозності. Тематизація фокусників, казкарів і обманщиків, а також види гри з подвоєними формами, про які вже згадувалося нами раніше, нагадують дещо з телеології. Ці барокові та необарокові тексти «мають авторитет стільки, скільки ті, де ми беремо участь у помічанні та переживанні», тобто у них є «авторство як за формою, так і за змістом» [77, р. 52,].

Однією з проблем стилю читання як «підпису повноважень» є саме дифузія, яку схвалюють ті, хто читає безцентрову монадичну модель як визвольну. Ситуація подібна до тієї, з якою стикається Едіпа Маас у творі «Плач Лот 49», що може сприйматися як приклад версії дисонансу Пінчона і свідчить про «буйний стиль Бароко». Усі шляхи, якими проходить Едіпа, щоб розкрити таємницю Тристеро, можливо, химерної мережі зв'язку для позбавленої спадщини, повернути до чогось іншого, що належить чи контролюється багатонаціональним, можливо навіть мультионтологічній, компанії її покійного хлопця, Пірса Інвераріті.

Як і головний персонаж твору, читач пробирається через каламбури, підказки та відлуння, книга дарує нам декілька точок походження, що моделюють телеологічний аргумент про Бога, про невизначеність, неоднозначність ситуації, в якій знаходяться головні герої твору. Відомо, що жодне рішення ніколи не підтверджується фактами для читачів роману «Плач Лот 49». Отже, твір який залишає йому три інші альтернативи, кожна з яких є особливим, добрим монізмом – світ Едіпи, закручений разом із її власного бажання та страху, або складна містифікація Пірса, або, вигадана відповідь, що це світ Пінчон. Заманливий кінець роману, здається, натякає на те, що там

щось має бути розкрито; й замовчуючи нам тасмницю, вона повертає нас до тексту як тканини підказки.

Під час другого читання довгі, завантажені каламбуром речення Пінчона дозволяють зробити паузу, вимагаючи читання тексту як шифрування, коли читач десь опиняється між ситуацією групи «Параноїди» та розгубленим детективом Едіпою. Як з тяжінням сімнадцятого століття до неповних форм, відкритий текст запрошує читача до співучасті, щоб засвоїти та допомогти логіці сюжету, тобто додати свою волю до формальної волі тексту.

Проблема, драматизована текстом Пінчона, частково стосується статусу вибору: достаток, який нам справляє враження «згори», представляє нам лише «родича свободи», а не свободу як таку. Отже, «нескінченний простір необарокової естетики також буде працювати як алегорія для (і, в точці споживання, продукт) глобального капіталізму, безцентрова влада, яка завдяки простому явищу дифузії, «випаровується, як тільки робиться спроба ізольовати будь-який формальний або стилістичний прояв» [8]. Проблемою є не тільки ця безмежно розсіяна сила споживання, коли мистецтво, кіно та література є капіталістичними формами, але це також є й проблема авторства, афекту та цільової аудиторії в цих формах. Модель авторитету як для культури Нового і Новітнього світу – це переконання, більш ефективно, оскільки воля Бароко провокує наше бажання зсередини, і не лише емоційно, але й інтелектуально, стимулюючи до розв'язання загадковості і віднаходження таємних, прихованих смислів. Барокова естетика, яка стверджує про відкритість твору для кількох прочитань, лише робить загадку більш довговічною. Художня література, що наголошує про власну вигаданість, тим самим й «наголошує про свою власну віртуозність», й «вимагає нашої участі стільки, скільки емоційні та реалістичні режими вимагають припинення нашої невіри», й, отже, використання Бароко в обох режимах (ілюзорний та неілюзорний) лише підкреслює це подвійне захоплення [8].

У філософії сформувалася думка, що систематизація окремих рис Бароко стала можливою лише на фоні сучасного мистецтва, а образ Бароко первинно створювався як перетворений ілюзією історії образ сучасності [76, с. 81- 82], який визначив у своїй роботі «Про бароко» Н.Конрад: «Це була доба зіткнення двох великих антиномій: середньовічного і нового часу. Це була епоха, коли середні віки в останній раз, грізно і велично заявили про себе – і вже особливим голосом. Це була доба, коли новий час ще плутано, але все впевненіше піднімав голову. Подібні обставини склалися в історії раніше лише раз: коли давнина зіткнулася з середньовіччям... Антиномії цих епох абсолютно неповторні і надзвичайно напружені. Можливо, такі епохи навіть складають неначебто нервові вузли історії. Ми також живемо зараз у добу великих антиномій, їх зіткнення. І добре знаємо, що наш час – також епоха великої гостроти. Тому ми зараз, можливо, навіть ясніше зрозуміємо бароко, ніж раніше» [18, с.266 - 267].

Барокові тенденції спостерігаємо у творчості Е.По, футуризмі В.Хлебникова, «химерному романі» В. Земляка, інтелектуальних метафорах Х.Л. Борхеса, Вал.Шевчука, У.Еко. На позначення застосування знаків культури доби Бароко, використання та відтворення її світоглядної специфіки, а також повернення барокового семіозису, що має темпоральні відмінності з історичним Бароко, використовують термін «необароко». В українській думці цей термін почав уживатися ще з кінця 60-х років ХХ століття для виявлення типологічних особливостей творчості М.Гоголя та української літератури кінця ХІХ – поч. ХХ ст.

Деякі дослідники вважають, що культурна рефлексія барокової доби можлива лише за допомогою необарокових структур: втрата лінійної спрямованості, ясної і рельєфної картини життя, експресії контурів, так звана «театралізація» життя – усі ці чинники, які впливають на культурну свідомість, потребують свого осмислення і стають об'єктом художньої рефлексії. Аналіз роману В.Земляка «Лебедина згряя» свідчить про наявність у творі необарокових рис «химерного роману»: посилена увага до слова;

декоративність стилю, метафоризм; тяжіння до динамізму, змінності; експресивність письма; тяжіння до «театралізованих» структур [17, с. 56 - 57].

Визначення таких рис у постмодернізмі (зокрема, українському) надає нам сьогодні можливості осмислювати химерний роман як «перед-постмодерністське» явище в українській літературі : «Постмодернізм заявив про себе в українській літературі як сфера необарокової карнавалізованої гри й лінгвістичного іронізму» [11, с. 165]. Вітчизняні і зарубіжні науковці наголошують на значному зближенні між термінами «необароко» та «постмодернізм», їх частковому ототожненні, тобто ці два терміни вживаються як синонімічні. Т.Гундорова розглядає необароко як «напрямок постмодернізму чи його етап розвитку» [11, с. 165].

Постмодернізм як світоглядний комплекс специфічних емоційно забарвлених уявлень має паралельні відповідники (і деякою мірою попередників) у бароковому світовідчутті. Зокрема, сутність бароко найкраще виражається такими категоріями постмодернізму, як «світ як хаос» і криза віри, постмодерністська чуттєвість та епістемологічна невпевненість, текстуалізація реальності і «світ як текст», фрагментарність свідомості та фрагментарність повіствування [8; 11, с.165]. На думку українського літературознавця Н. Городнюк, «барокова формула “discordia concors” (узгодження неузгоджуваного) виражає особливу форму гармонії, що була оцінена дослідниками як “ясність неясного” (Г.Вельфлін), “неканонічний канон” (О.Михайлов) [8]. Дослідниця зазначає, що «світоглядні протиріччя, антиномії у християнському вченні та суперечності між вірою і розумом породжують специфічну реконструкцію дійсності у тексті – дійсності, що сама складається із сукупності різноманітних текстів і фрагментів, - язичництва і християнства, догми та ересі, науки і містики» [ 8, с.75].

Таким чином, входження семіотики до культурологічних студій пропонує різні рівні осмислення знаку, зокрема у його проявах як знаку культури та мови культури. Отже, мова культури постає загальною знаковою системою, що узагальнює суспільний досвід і виступає смисловим



визначенням будь-яких суспільних явищ, фреймом існування літератури й, відтак, одного з її виявів – «прози культури». Її особливості можна виявити за допомогою аналізу її ключових знаків, тобто образів, що набувають знакових характеристик у межах певної культури. Отже, не випадковим є той факт, що одним із магістральних векторів літератури постмодерністської доби виступає необароко – стильова тенденція, що характеризується фрагментарністю, динамізмом, декоративністю й внутрішньою незавершеністю. Необарокові відлуння в культурній добі сьогодення стають знаками ревізії накопиченого в ній досвіду у контексті широкого розмаїття «культурних мов».

### **Висновки до розділу 1**

Культура осмислюється як певний набір знаків, знакова система або сукупність знакових систем, що обслуговують комунікативні потреби людської цивілізації. Семіотичні студії сьогодення базуються на ключових положеннях Тартусько-московської та Празької семіотичних шкіл, а також ідеях французького структуралізму.

Доцільно розрізняти семіотику знака й семіотику мови як знакової системи, коли увага концентрується на окремому знакові, тобто на його відношенні до значення, адресата чи іншого знака, протиставленні «мови» (langue) і «мовлення» (parole). Поняття мови в семіотиці має значно ширший зміст, ніж у лінгвістиці та звичайному його використанні. Будь-яка комунікативна система, яка користується знаками, впорядкованими певним чином, може бути визначена як мова. Визначення мистецтва як мови вже тим самим потенційно містить в собі уявлення щодо його організації:

З семіотичної точки зору, культура – це «складно організований знаковий механізм, що забезпечує існування тієї чи іншої групи людей як колективної особистості, володіє певним спільним надосібним інтелектом, спільною пам'яттю, єдністю поведінки, єдністю моделювання для себе оточуючого світу і єдністю ставлення до цього світу». Семіотичне поняття мови об'єднує:

- 1) природні мови, тобто мови, які історично склалися в окремих національних колективах (українська, англійська, німецька);
- 2) штучні мови - мови команд і програм у системі “людина-машина”;
- 3) метамови – мови, що використовуються для опису природних і штучних мов (мови науки);
- 4) вторинні мови (або вторинні моделюючі системи) – різноманітні мови культури, що виникають на основі первинних природних мов (символічна система міфу, ритуалу, соціоетичні норми та етикет, мови різних мистецтв)

Можна виокремити чотири функції семіотичних об'єктів культури:

- 1) комунікативна: передача повідомлення, культурної інформації (текстів);
- 2) креативна: створення нової культурної інформації (текстів);
- 3) моделююча: відтворення загальних структурних принципів картини світу й упорядкування щодо неї інформації; що надходить (текстів);
- 4) пам'ять: зберігання та відтворення культурної інформації (текстів).

Регламентуючи відношення людини і дійсності, культура виявляє себе як механізм переробки і організації інформації, що надходить із зовнішнього

світу. При цьому деяка інформація виявляється суттєво значимою, інша ж – ігнорується в межах даної культури. І навпаки – мовою іншої культури ця співмірна з даною культурою інформація може бути дуже суттєвою. Отже, одні й ті ж тексти можуть бути по-різному прочитані мовами різних культур.

Для літератури мова культури є своєрідним аспектом існування, структурно-сисловою показником, що визначає коло її семантичних можливостей, а також і наявність у ньому тих чи тих літературних компонентів (слово, троп, образ, символ, жанр та ін.). Література існує у межах відповідної мови культури.

Члени культури взаємодіють між собою через застосування конкретних дискурсів, що є сукупністю значень, які стосуються конкретних предметів. Коли такі дискурси забезпечують концептуальні рамки, в межах яких обговорюються важливі теми в культурі, і коли вони функціонують як приховані норми поведінки, дискурси можна розглядати як ідеології.

Відміна останніх табу на Бароко відкриває можливості для його нового прочитання на рівні світосприйняття, культурного осмислення і текстової організації цього глибокого і суттєвого явища. Мистецько-історично Бароко повертається як спонукання дослідити історію інструментальності, пародії та надмірностей.

Саморефлексивність, яка знаходить відображення у всіх «культурних» текстах барокової доби, окреслюється в історичному Бароко через зв'язок влади з ілюзією, яка помітна у всіх її виявленнях. Про це свідчить сама етимологія слова «Бароко», яка є невизначеною й «витрачається настільки ліберально, що залишає своєрідне викривлення.

Необароко є пошуком і валоризацією форм, які відображають втрату цілісності, сукупності та системності на користь нестабільності, багатовимірності та змін. На рівні культурних форм цей плинний, безцентровий простір перетворюється на мультимедійні, архітектурні постановки, хаос, безформність, перервність, нерегулярність тощо.

Сучасність потрактовується як «доба необароко» з характерними для її

культури принципами: 1) естетика повторів; 2) естетика надлишку; 3) естетика фрагментарності; 4) ілюзія хаотичності .

Барокві тенденції спостерігаємо у творчості Е.По, футуризмі В.Хлебникова, «хімерному романі» В. Земляка, інтелектуальних метафорах Х.Л. Борхеса, Вал.Шевчука, У.Еко. На позначення застосування знаків культури доби Бароко, використання та відтворення її світоглядної специфіки, а також повернення барокового семіозису, що має темпоральні відмінності з історичним Бароко, використовують термін «необароко».

Культурна рефлексія барокової доби можлива лише за допомогою необарокових структур: втрата лінійної спрямованості, ясної і рельєфної картини життя, експресії контурів, так звана «театралізація» життя – усі ці чинники, які впливають на культурну свідомість, потребують свого осмислення і стають об'єктом художньої рефлексії.

Постмодернізм як світоглядний комплекс специфічних емоційно забарвлених уявлень має паралельні відповідники (і деякою мірою попередників) у бароковому світовідчутті. Зокрема, сутність бароко найкраще виражається такими категоріями постмодернізму, як «світ як хаос» і криза віри, постмодерністська чуттєвість та епістемологічна невпевненість, текстуалізація реальності і «світ як текст», фрагментарність свідомості та фрагментарність повіствування.

Входження семіотики до культурологічних студій пропонує різні рівні осмислення знаку, зокрема у його проявах як знаку культури та мови культури. Отже, мова культури постає загальною знаковою системою, що узагальнює суспільний досвід і виступає смисловим визначенням будь-яких суспільних явищ, фреймом існування літератури й, відтак, одного з її виявів – «прози культури». Її особливості можна виявити за допомогою аналізу її ключових знаків, тобто образів, що набувають знакових характеристик у межах певної культури. Отже, не випадковим є той факт, що одним із магістральних векторів літератури постмодерністської доби виступає необароко – стильова тенденція, що характеризується фрагментарністю,

динамізмом, декоративністю й внутрішньою незавершеністю. Необарокові відлуння в культурі сьогодення стають знаками контролю накопиченого досвіду, розмаїтості «культурних мов».

## **РОЗДІЛ 2**

### **ОЗНАКИ НЕОБОРОКОВОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ У РОМАНАХ У. ЕКО ТА ВАЛ. ШЕВЧУКА**

Дослідження культурного пласту прозової творчості У. Еко та Вал. Шевчука, яке здійснюється через аналіз їхніх літературознавчих, історичних та культурологічних студій, виразно окреслює магістральні лінії творчості митців. Коло образів з визначенням у них ключових понять, які

стають знаковими у їх літературному й та науковому доробку (слово, книга, бібліотека тощо) окреслюється у контексті необарокової парадигми. Саме аналізу цих знаків культури у зазначеній площині й присвячено другий розділ цієї роботи.

### **2.1. Образ сакральної Книги у прозі У. Еко та Вал. Шевчука**

Художня і наукова творчість У. Еко та Вал. Шевчука представлена низкою розвідок і трактатів, у яких митці досліджують витoki і спадковість культури, історії давньої і нової української літератури (Вал. Шевчук), історії середньовічної Європи (У.Еко), теорії культури, естетики та моралі. Перш ніж системно дослідити творчість обох митців у її компаративному зіставленні, звернемося до осмислення слова як об'єкта «метаморфезного видозмінювання» у постмодерному необароко, осмислюючи його (слово) як знак мовної свідомості культури (від античності до сьогодення).

Так, Умберто Еко широко відомий як автор упорядник численних праць у найрізноманітніших галузях науки і культури, зокрема проблем історії культури, серед яких «Трактат з загальної семіотики» (1975), «На периферії імперії» (1977), «Інтерпретація і гіперінтерпретація» (1992), «Пошуки ідеальної мови в європейській культурі» (1993), «Відкладений Апокаліпсис» (1994), збірка вибраних есе «П'ять есе з етики» (1997), «Кант і качконіс» (1997), питань епістемології «Між неправдою та іронією» (1998), «Про літературу» (2002), публічні виступи і статті «Про літературу» (2002) та ін. Всесвітнє визнання прийшло до У. Еко як прозаїка, відомого своїм першим романом «Ім'я троянди» (1980), який відразу отримав широку популярність серед читацького загалу.

Подібне визнання отримав Вал.Шевчук, відомий як автор барокових творів «Аполлонова лютня», «Пісні Купідона», «Марсове поле», «Антологія української поезії», низки наукових праць, есе, нарисів, статей з історії давньої

і нової української літератури, серед яких «Муза роксоланська: Українська література XIII – XVII ст.», «Енеїда» І.Котляревського в системі літератури українського бароко», перекладач творів І.Вишенського, П.Могили, Г.Сковороди, С.Величка.

Художня і наукова творчість обох митців визначається їхнім прагненням дослідити витoki і спадковість своєї культури, заповнити утворені в ній прогалини через відновлення цілісної структури культурної ідентичності свого народу, репрезентуючи власні моделі інтерпретації зазначених явищ. Наприклад, у вступних зауваженнях до першої частини «Музи роксоланської» Вал.Шевчук зазначає: «... наш конспект – не історія того, що було, функціонувало й впливало на українця тих часів, а тільки того, що з тієї літератури збереглося в автентичних пам'ятках; відтак і картину створюємо цілком принагідну» [55, с. 6].

Цікаве осмислення мистецтва вбачаємо в роботах У. Еко, який зазначає, що саме воно (мистецтво – В.А.) «випереджає усі соціальні перетворення, які відбуваються у суспільстві», намагаючись знайти вихід із культурної кризи та знаходить вирішення цієї проблеми «у сфері уяви, пропонуючи людині образи світу, які є немовби гносеологічними метафорами» [65, с. 65]. Сучасне мистецтво, на думку дослідника, відкидає ті схеми, які в традиційній психології й культурі вкоренилися настільки, що стали вважатися природними, але водночас воно не зраджує величі колишньої [65, с. 67].

У. Еко підтверджує свою думку прикладами з творчості Дж. Джойса, якому, як зазначає письменник, вдалося «створити новий образ Всесвіту на основі ідеї порядку і форми», й у творчості якого можна простежити «постійну діалектичну взаємодію між традиційними пробабілістськими і сучасними уявленнями про світ» [65, с. 74].

Показовою у висвітленні етики постмодернізму є праця вченого «Інновація й повторення. Між естетикою модерну й постмодерну» (1994), у якій автор викриває проблеми, пов'язані з тим, як постмодерністське мистецтво залежить від масової культури, зокрема від кітчу, демонструючи,

що, з одного боку, постмодернізм акумулював у собі деякі риси масової культури, з іншого – відкинув її для того, щоб зменшити дистанцію між масовою й елітарною культурами, притаманну модерністській естетиці й модерністським теоріям культури. У цій праці У.Еко вказує на певні ознаки, що індивідуалізують традиційне мистецтво, відрізняючи його від сучасної культури.

У зв'язку з цим вчений визначає ключові складові традиційного суспільства, серед яких виокремлює характерні йому нормативність, виразна регламентацію усіх сфер культурного життя. Це, на його переконання, провокує відтворення такої ситуації в культурі, у якій глядач / читач відчуває радість від характерних для сучасного суспільства потрясінь, спричинених кризами, розривами, деструкцією, що, у свою чергу, «сприяють виникненню в мистецтві повторень», які вибудовують «ілюзію стабільності, написання нарацій, що відтворює інновації» [64, с.460].

Можна стверджувати, що в обох дослідників розуміння і осмислення проблем культури здійснюється у контексті розуміння мови культури, зокрема, прози культури, що безперечно реалізується в їхній художній творчості через Слово. Образ Слова у Валерія Шевчука, як зазначає Н.Городнюк, «незмінно набуває знакових характеристик, постаючи то як синтез двох знакових концептів культури – грецького Логоса та латинського *verbum*'а, то як художній корелят одного з них» [65, с. 56]

Звернення до давньогрецької концепції Логоса (гр. λόγος – «слово»), яке поєднує у собі два поняття – власне «слово» («речення», «висловлювання», «мовлення») і «смысл» («поняття», «судження», «зміст») розуміється митцями як щось явлене, оформлене думкою і тому «словесне». Отже, у класичній інтерпретації Логос, виступаючи «субстанційною, а не особистісною сутністю», своєю «еманативною здатністю творить і висвітлює смысл речей, робить їх прозорими для людських пізнавальних інтенцій, спрямовуючи і підносячи їх до досягнення божественного першоджерела» [31, с. 79]. Образ Слова посідає важливе місце в естетичній практиці Бароко, виступаючи



міфологічним еквівалентом архетипічних образів води, повітря, вогню, які сходять з небес як Божа благодать; і Слово є першопочатком життя духовного [2,с.43].

Уявлення про Слово у культурі, які з'явилися ще в античну добу, опосередковані прагненням людини пізнати і осмислити навколишній світ, визначити для себе межі видимої реальності й встановити зв'язки між собою і світом. В епоху Середньовіччя розуміння культури здійснюється в межах християнської теології у співвіднесенні з античною думкою. Передусім, наголошується ідея про розмаїття культурних світів, але вже у формі протиставлення християнського і нехристиянського світів. Доба Відродження змінила погляди на культуру, зосереджуючи увагу на формування універсальної культурної особистості з її гуманістичними поглядами на усі сфери суспільного життя. Дещо суперечливі погляди на культуру пропонує епоха Просвітництва, яка на перший план виводить ідею про культурний прогрес й постійне вдосконалення «другого світу». З'являються спроби надати більш ґрунтовні критичні висловлювання на адресу цивілізації у порівнянні з тими, які були наявні ще в античній думці.

Багато нових ідей уводиться неobarоковою культурою постмодернізму, коли вона розглядається не лише в межах філософії, а й постає об'єктом вивчення науки (наукові студії С.Аверинцев, Р.Барт, Г. Гегель, І.Кант, М.Зубрицька, М.Липовецький, Д.Фоккема та ін.).

Показовим є осмислення культури постмодернізму, наявне в працях У. Еко. Проблематика постмодерністського мистецтва була артикульована митцем на XII Міжнародному філософському конгресі (1958 р.), проте без зазначення самого терміну. Пізніше цю проблему було висвітлено в його книзі «Відкритий твір» (1962), в якому автор слід за Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі наголошує про «культуру різомі», яку вважає є свого роду «шведським столом», де кожен може брати з «книги-тарілки» все, що захоче» [12].

У роботі «Тисяча плато» Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі обстоюють ідею про те, що письмо є за своєю суттю циклічним, й письменник ніби рухається

по колу від тарілки до тарілки; після чого читач має скоштувати виготовленим (письменником) страви, але головне у цьому процесі виступає не їхній смак, а післясмак. Отже, автори репрезентують таким чином ідеї сприйняття тексту з можливістю його множинних інтерпретацій як основної риси герменевтики й рецептивної естетики. Зазначене цілком корелюється з поняттям «відкритий твір» та «відкрита інтерпретація», яке У.Еко вводить до аналізу сучасного мистецтва, стверджуючи, що кожен твір мистецтва, по суті, залишається «відкритим» для нескінченного ряду можливих його прочитань.

Дослідник засвідчує, що мистецтво, яке має на меті відповідати на виклики сучасності, має бути відкритим, адже «відкриті твори – значущі, а закриті – застарілі [65, с.9]. За У. Еко, «відкритий твір» демонструє не стільки те, як вирішуються художні питання, скільки те, як вони формулюються. Але, на його переконання, де є «відкритий твір», там має бути і «відкрита інтерпретація» [65, с.9]. З огляду на це, письменник вважає, що «процес інтерпретації – не випадковий процес, незалежний від тексту як такого, а структурний елемент процесу породження самого цього тексту» [66, с.22]. У. Еко зіставляє такого роду організацію художнього тексту з «енциклопедією, в якій відсутня лінеарність розповіді й яку читач читає з будь-якого необхідного йому місця. Письменник в роботі «Інновація та повторення» стверджує: «постмодернізм – не фіксоване хронологічно явище, а певний духовний стан ...» [64, с.460].

Цікавим також є підхід У. Еко до проблеми співвідношення культури і світогляду. На відміну від традиційної, сучасна культура не породжує в структурах мистецтва кризи сучасного світогляду. На думку У. Еко, сучасне мистецтво окреслюється діалектичною напругою між двома полюсами – «прихильністю до більш-менш струнких моделей, з одного боку, і розчиненням у невлаштованій стихії сучасності, з іншого» [64, с.430]. Шлях, по якому рухається сучасне мистецтво, складно визначити, тому що це «мистецтво говорить про світ, якого ще ніде немає, але який перебуває на етапі становлення. Прогресивним сучасне мистецтво є вже тому, що воно прагне

вирватися з рамок психологічної й культурної звички» [64, с.431]. Ключовою ідеєю сучасного мистецтва, за У. Еко, завжди залишається реальне відношення людини до навколишнього світу, її діяльність в цілому, але для того, щоб ця діяльність мала конструктивний характер, вона має здійснюватися в межах формальних структур. Отже, на думку У. Еко, «відкритість» твору мистецтва може бути наявна лише у визначеності й завершеності форми.

Відкритість сучасного твору мистецтва, що постає його характерним атрибутом, створює конструкт його «вічно нової глибини» й «всеосяжної цілісності», й таке прагнення до емпліцитної відкритості доводить його до межі, коли «багатозначність, двозначність, невичерпна можливість втручаються вже в самі елементи, що слугують для досягнення естетичного результату [64, с.432].

На думку У. Еко, не лише зміст, але й сама форма художнього твору в сучасній культурі стають свідомо багатозначними. І тут відгукується «загальна тенденція нашої культури в напрямі тих процесів, у яких «замість однозначної й необхідної послідовності подій, стверджується немовби поле ймовірності, –“двозначність” ситуації, здатна стимулювати щоразу новий діяльний та інтерпретаційний вибір» [64, с.434].

Тим самим мистецтво виконує особливе завдання з формування нових уявлень про світ у колі своїх читачів, глядачів, споживачів, сприяє знищенню застарілих стереотипів мислення, забезпечуючи тим самим право сучасної особистості на свободу й вільне мислення. Таким чином, мистецтво впливає вже не лише на естетичні структури суспільства, але й на прагнення особистості до самовираження й **самовдосконалення**.

Магістральні аспекти семіозису У.Еко і Вал.Шевчука визначаємо через образ Книги, який постає головним атрибутом художньої творчості митців. Як відомо, Книга завжди виступала мірилом духовного рівня людини й ознакою її перебування в цій культурі.

Загалом обґрунтування пізнаваності світу окреслюється відомою європейській традиції метафорою «читання Книги природи», за допомогою

Добавлено примечание ((П1)):

якої філософська рефлексія Відродження відкривала можливості для осягнення шляхів людського пізнання Універсуму, виступаючи важливою «пізнавальною моделлю для формування природничих теорій: пізнання є читанням книги, і тому воно можливе» [44, с.5].

Утім для доби Бароко властиве інше сприйняття процесу пізнання: «межі пізнаного постійно “розсуваються” і ще не пізнане відсувається від людини все далі» [29, с.118]. Книга як відтворення певного способу інтерпретації знань, репрезентуючи їх енциклопедичне зведення доби Бароко, обов’язково має містити в собі таємницю, – не ту, про яку говоритиметься, що вона існує в світі, а ту, про яку читачеві нічого не повідомлятиметься і яка буде наявною як певна неявиість. Книга, яка містить у собі певну таємницю чи незрозумілість, тим самим уподібнюється, по-перше, знанню, як витлумачується воно даною культурою, по-друге, самому Всесвіту, як само інтерпретується він цим знанням, а отже, містить в собі щось таємне і непізнане [29, с.118 - 119].

Проте, розглядаючи Книгу як знак культури, погоджуємося з думкою Н.Городнюк, яка зазначає, що на ґрунті українського Бароко, крім гносеологічних, вона набуває виразно онтологічних та аксіологічних рис, оскільки її витоки не стільки в західноєвропейській традиції, скільки в давньоруській книжності, яка в свою чергу формувалася під безпосереднім впливом візантійської писемності. «Шлях західноєвропейської культури <...>, в лоні якої формувалась християнська схоластика і розвивалось богослів’я, а разом з тим множився і раціоналізувався книжний світ західного середньовіччя <...>, зцементованій зовсім іншим архетипом книжності» [8].

У необароко з експресійною силою виразності постає головний мотив – мотив Книги, яку треба віднайти («Ім’я рози» У. Еко), відродити чи створити («Три листки за вікном», «Дім на горі» та ін. Вал. Шевчука), тобто написати або прочитати, щоб пізнати істину і правду буття й самовизначитися в ньому. У творчості У.Еко необарокова тенденція виразно окреслюється темами,

образами і мотивами необароко, де з усією експресією окреслюється Книга як знак необарокової культури й «сміслообраз відповідної культурної свідомості» (Н.Городнюк).

Герої усіх згаданих творів У.Еко постають як люди книг: мешканці монастиря, які, ризикуючи життям, прагнуть знайти таємну книгу (У. Еко «Ім'я рози»). Загалом, «Ім'я Троянди» поєднує в собі найкращі елементи історичного роману, трилера, ідейного роману.

Події у романі відбуваються в XIV столітті, і тому співвідносяться з творами, які є знайомими головним героям книги: твори Арістотеля, зокрема його поетика; наукові відкриття Роджера Бекона, раннього філософа-натураліста, теорії Вільгельма Оккамського, середньовічного логіка, який популяризував принцип «бривти Оккама», стверджуючи, що серед багатьох конкуруючих гіпотез, найімовірнішою є правда. У той же час, У.Еко анахронічно натякає на тропи детективної літератури дев'ятнадцятого і двадцятого століть, зокрема на серію детективних оповідань про Шерлока Холмса Артура Конан Дойла з визначеною у них дивовижною силою дедукції та логічними міркуваннями головного героя. Отже, Вільям Баскервільський нагадує детектива у романі Конан Дойла. Дійсно, його ім'я, мабуть, є натяком на добре відомий твір англійського письменника «Собака Баскервілі» (1901). Персонаж Хорхе Бургосського – це явний образ аргентинського письменника Хорхе Луїса Борхеса (1899-1986). Герой У.Еко багато років працював бібліотекарем, й бібліотека в новелі Борхеса «Вавилонська бібліотека» (1941) також представлена лабіринтом шестикутних кімнат, які нагадують бібліотеку середньовічного абатства в «Імені троянди».

Маючи настільки складний, і в той самий час такий багатий арсенал засобів зображення головних героїв, У. Еко з одного боку захоплює читача семіотичною грою, з іншого – надає йому можливості розв'язати складну детективну історію. Обидві грані обрамлено незакінченою історією – розповіддю вченого, який знаходить цікаву казку у рукописах. Можливо, це через те, що простір, який надається цій кадровій історії, є настільки

незначним у порівнянні з щільністю того, що треба розгадати, або, можливо, завдяки тону вченого, ці перші кілька сторінок залишаються у читача, оскільки текст повертається до джерела рукописів початку XIV століття.

У 1327 році молодий послушник бенедиктинців Адсо з Мелька та філософ-францисканець Вільгельм Баскервільський відвідують монастир бенедиктинців на півночі Італії для богословських дискусій. Фоссанівський абат просить Вільяма розібратися у нещодавній смерті освітлювача Адельмо з Отранто, який впав з поверху восьмикутної вежі, в якому знаходиться лабіринтська бібліотека абатства. Однак Вільяму заборонено входити до самої бібліотеки. Того вечора Вільям вступає в дискусію з ченцями про теологічне використання сміху, й літній сліпий монах Хорхе Бургоський засуджує сміх як руйнівний інструмент буття.

Наступного ранку іншого ченця-перекладача Венанція Сальвамекського, знаходять мертвим у чані зі свинячою кров'ю. Вільям дізнається про таємний вхід в бібліотеку, і чернець розповідає йому, що Адельмо мав сексуальні стосунки з Беренгаром, помічником бібліотекаря, і, ймовірно, із сорому покінчив життя самогубством. Вільям і Адсо заходять у бібліотеку не можуть знайти шлях назад.

На третій день Або повідомляє Вільгельму та Адсо, що Беренгар зник. Вільям розшифровує підказку, залишену Венанцію про викрадену у нього книгу, а також дізнаються, що на його пальцях і язиці були знайдені чорнильні плями. Наступного ранку тіло Беренгара знаходять у ванні. Вільям з емісарами Папи Римського, який перебуває в гострому конфлікті з імператором, прибуває до абатства як представник імператора Людовика IV для участі в переговорах. Францисканський орден, який тоді потрапив у перехресний вогонь між ними (між світським та церковним), залучає читача до подальших сюжетів, що стосуються еретичних та бунтівних церковних рухів, різного типу інквізицій та репресивні дій. І всі ці елементи вписуються в аспекти теології, філософії та історії, які постійно залишаються або на задньому плані «Імені троянди», або домінують і виходять на передній план.

Отже, представники Папи Римського, серед яких був інквізитор Бернард Гуй, арештовують двох монахів – членів апостольської секти Сальваторе та Реміджіо за їхню ересь й примушує Реміджіо зізнатися не тільки в ересі, а й у скоєних вбивствах.

Потім Северинуса знаходять вбитим у його квартирі, а таємничий рукопис, про який він повідомив Вільяма, що знайшов його, був відсутній. Вранці шостого дня бібліотекар Малахій падає і вмирає під час ранкових молитв; на його пальцях залишаються плями від чорнил. Вільям вважає, що між вбивствами та Книгою Одкровення існує зв'язок. Він також вважає, що тих, хто знає про таємничий рукопис, вбивають. Однак Або хоче, щоб Вільям припинив розслідування. Вільям і Адсо повертаються до бібліотеки і нарешті відкривають шлях до забороненої кімнати «finis Africae», де знаходять Хорхе Бургоського. Стало відомо, що він отруїв сторінки зниклого рукопису, а Венанцій, Беренгар і Малахія померли після того, як дотику до сторінок. Хорхе також маніпулював Малахієм у вбивстві Северинуса. Крім того, він схопив Або на таємних сходах, де він лежав, не дихаючи. Книга, яку захищає Хорхе, є томом «Поетики» Аристотеля про комедію та сміх. Потім сліпий чернець з'їдає сторінки книги і збиває ліхтар Адсо, розпалюючи багаття, яке поглинає абатство. Вільям та Адсо рятуються та повертаються додому.

Події в романі, як зазначено нами вище, відбуваються навколо другого тому «Поетики» Аристотеля, у якому йдеться про комедію, а саме дискусію про сміх (чи сміявся Христос), яку гостро критикує сліпий бібліотекар. Дебати між Хорхе і Вільгельмом, у яких кожен з них прагне довести свою правоту на основі здобутих ними знань, виступають основою їхньої інтелектуальної суперечки. Для Хорхе знання, які він черпає з книг – сліпе відображення набутого, для Вільгельма – осмислення того, що написано у книгах й створення нового. Хорхе персоніфікує дух догми, канону, схоластики, Вільям – аналізу, синтезу, творчості. Книги, для середньовічного інквізитора існують «не для того, щоб у них вірити, а щоб їх вивчати. Нам слід замислюватися не над тим, що говорить та чи та книга, а що вона означає, і це чудово знали давні

коментатори священних книг» [62, с.393-394]. Тому в романі книгосховище – місце, де «в цілості зберігаються тексти, а не місце, де старі тексти служать відправними пунктами для створення нових» [24, с.667], адже їх дбайливо захищає сліпий бібліотекар.

Роман «Ім'я троянди» ніби пропонує своїм читачам розділити завдання Вільяма щодо інтерпретації книги, багатоголосності знаків, закликає до уповільнення рухів, перш ніж приймати рішення «про сенс, і хитатися в усьому, що обіцяє припинення пошуку сенсу» [42, с.35]. Таким чином, Еко відкриває таємність самої інтерпретації: ченці гинуть за цікавих обставин, і настоятель просить Вільгельма Баскервільського дійти до суті цієї справи. Баскервілью допомагає Адсо з Мелька, який є свого роду прототипом доктора Ватсона. На задньому плані роману У.Еко будує лабіринт з допоміжними його ділянками (включаючи ділянку з лабіринтом). Загадкова книга стає не тільки предметом зацікавленнь героїв роману Еко, а робить їх заручниками власного усамітнення. Знання, які вони отримують, виявляються руйнацькими у духовно і фізичному розумінні. Отже, головний мотив – мотив Книги, яку треба віднайти й прочитати, щоб пізнати істину і самовизначитися, виступає для читача онтологічним розумінням буття культури.

Можна з впевненістю говорити, що Книги рухають вчинками героїв У.Еко. Так, таємничі вбивства, які доводиться розплутувати героям роману «Ім'я рози» сталися через прагнення будь-якими засобами придбати таємну книгу. Розгадку всіх злочинів «детективи» відшуковують у книзі. Спочатку – у тексті Апокаліпсису, позаяк припускають, що послідовність злочинів здійснюється шляхом повтору мелодії семи апокаліптичних труб: у першому випадку – це град (тіло Адельма знайшли у негоду); у другому – кров (труп Венанція знаходився у діжці зі свинячою кров'ю); у третьому – вода (Беренгара виявили у ванні з водою); у четвертому – падіння третини небес (Северин був убитий металевим небесним глобусом). Але збіг останньої смерті з апокаліптичним текстом постає в романі вже не випадковим – це влаштовує убивця, Хорхе. Таким чином, помилкова версія з моменту її



виникнення стає рівноправною серед розмаїття текстів, оскільки <...> з семіотичної точки зору, “неправильний” текст – також текст, і оскільки він став фактом, він включається у гру <...> і здійснює вплив на її подальший хід» [63, с.475]. Убивця підлаштовується під помилкову версію розслідування. Прагнучи знищити отруєну книгу, Хорхе з’їдає її, перетворюючи таким чином метафору із Апокаліпсису («І взяв я книжку ... і з’їв її; і вона в устах моїх була солодка, як мед; коли ж з’їв її, то гірко стало у чреві моєму» (Откр.10:10)) у дійсність – ще одна аналогія з аргентинським Хорхе, який так любив, щоб життя відтворювало літературу [8].

Зрештою правильний варіант герої знаходять знов-таки у книзі, а саме – у тексті «Кипріянового пиру», події й образи якого примріялися у сні Адсону. Вільгельм сприймає сон свого послушника як первинно закодований текст, але відшукує у ньому не приховані бажання чи комплекси, а семіотичний код, завдяки якому поєднання персонажів та їхніх дій набуло б смислу. Він, як і личить «рупору» авторських ідей із семіотики, визначає код: сон організовано за структурою і системою образів знаменитого «Кипріянового пиру» – «перелицьованої Біблії», анонімної пам’ятки «сміхової культури» середньовіччя, – що надає можливість знайти відповідний шифр до потрібних дверей бібліотечного лабіринту. На прикладі подібних інтелектуальних вправ героїв – розшифрування знаків, реконструкції текстів, пошуку кодів – Еко пропонує вишукану гру в семіотику, мета якої – наочно продемонструвати, що саме тексти є ключем до дійсності (а не навпаки). При цьому письменник у такий спосіб, з одного боку, виокремлює синтаксичний код, утворений елементами кодової конструкції бібліотечного лабіринту, з іншого – відновлює семантичний код, що опосередковує зв’язок між елементами з їх первинними (денотативними) й вторинними (конотативними) значеннями [54, с. 33].

Зазначене можна узагальнити словами одного з героїв: «Ми прагнемо зрозуміти, що відбувається у людей, які живуть серед книг, у книгах, <...> заради книг, і, відповідно, все, що вони говорять про книги, дуже важливо <...>» [63, с. 92]. Таким чином, реальність книги постає єдиною можливою

дійсністю для героїв У. Еко, що визначає їхні думки, вчинки, життя і долю. В «Імені Розі» різномісність перегукується з поняттям інтертекстуальності, про що свідчить багатослівне цитування різних джерел, що завдяки тонким співставленням старих фраз, призводить до органічної художньої цілності твору. Отже, маємо своєрідне заломлення барокової ідеї про книгу-світ (поетологічні принципи – текст у тексті, нескінченність цитування, літературна гра тощо) у необароковій інтерпретації реальності як такої, що складається з текстів, тобто являє собою велетенську Книгу культури.

Простежимо, як саме відбувається художня інтерпретація Книги Валерієм Шевчуком і які культурні смисли реалізовано у концепті Слова у художній творчості митця. Насамперед відзначимо, що письменник визнає книготворчість як засіб духовного пізнання і самовдосконалення, й у жодному його творі Слово не відокремлюється від свого носія, тобто само набуває особистісних характеристик і водночас постає його сутністю. Герої Шевчука – це письменники, літописці, канцеляристи, науковці – реальні історичні постаті української культури, для яких Слово постає особливим призначенням, місією, що визначає їхнє життя, вони вбачають свою сутність «в потребі сказати своє Слово» [60, с. 55].

У Шевчука, як зазначає Н.Городнюк, кодом виступає Бароко як цитата, що виявляється не лише у постійному звертанні до писаного слова Бароко (численних цитатах-коментарях про душу, любов, пізнання з давніх «Душевників» та барокових авторів – К.Саковича, Павла Русина, С. Оріховського, Г.Кониського, які майстерно вплетено в оповідь, але які водночас, завдяки своєму статусу посилянь, утворюють окреме структурне нашарування), але й у відтворенні світоглядних особливостей доби Бароко, специфіки поезики та формотворчих засобів. Герой-оповідач Шевчука дивиться на світ очима людини Бароко, про що свідчить вже згадуване нами сприйняття світу як кросворду-лабіринту – хаосу з елементами порядку та можливість примарного виходу (частковість пізнання), характерне для доби

Бароко. Герой живе за законами цієї культури, що втілюється у його сприйнятті Слова, у ставленні до нього [8, с. 58].

Особливість Шевчукової інтерпретації Слова – у поєднанні мотиву даного Слова (клятви) із бароковою традицією Слова як Закону, художнім еквівалентом чого у творі є образ Слова, що стає Хрестом. Хрест у даному разі символізує не лише страждання, але й віру, духовну наповненість, без якої будь-яке слово лише порожній звук [8, с. 58]. Але розглядати концепт Слова у Шевчука лише з цих позицій було б доволі однобічно без спроби визначення статусу латинського слова у текстах письменника у порівнянні з У.Еко.

Слова іншою мовою (аналізованих текстах латиною), вплетені в оповідь, первинно позначаються як «чужі». Проте латинські слова у Шевчука є не лише окремими виразами цією мовою, а й представлені цитатами українських латиномовних авторів, перекладених українською.

Отже, латинське слово у Шевчука, за Н.Городнюк, «набуває конотативного значення "свого чужого", поєднуючи дві семіотичні функції – "ефект присутності" та "ефект відчуженості", що впливає з досліджень Шевчука-науковця, зокрема, із зацікавлення ним творчістю українців-латинників та інтерпретації її як доказу поліцентризму та багатомовності української культури, невід'ємного складника її розвитку та чинника культурної ідентичності української нації ("Муза роксоланська")» [8, с. 58].

Книга у Еко прагне замінити світ собою, і врешті-решт здійснює це, демонструючи читачеві, що реальність, крім як бачення, вже недоступна; що має значення лише книга, й автор підтверджує це латиною «*In omnibus Requiem caesivi, et nusquam inveni nisi in angulo cum libro*» (Я знайшов спокій хіба що в куточку з книгою).

Оцінюючи українську латиномовну поезію як культурний феномен, Вал.Шевчук наголошував, що «це була добре вироблена література, зі своїми питомими рисами, яка значно вплинула на культурну переорієнтацію України на Європу і сприяла її виходу з консервативної ізоляції» [55, с. 23]. Таким чином, у даному контексті абсолютно виправдана інтерпретація

семіотичного статусу латинського слова у Шевчука як «свого чужого», на відміну від У.Еко, для якого воно виступало знаком «своєї» культури.

Зокрема, у повісті «Книга історій» протистояння ченця-детектива Іпатія та його опонента суперіора Варлаама відбувається суто на вербальному рівні: Іпатій пов'язує уривки чужих слів, почутих і прочитаних, зі словами суперіора та власним аналізом сказаного, розплутуючи низку загадкових смертей. Вирішення ж цього конфлікту переноситься у сферу духу, де слово, сказане одним як Закон для себе, стає Законом і для іншого. Насамперед відзначимо, що у Шевчука латинське слово «інквізитор» вжито у його первісному значенні «слідчий» (від лат. *inquisitio* – розслідування) і позбавлено давніших конотацій (негативного відтінку), що, власне, спостерігаємо і в У. Еко, який в «Імені рози» приписує посаду інквізитора головному героєві – новітньому Шерлоку Холмсу – Вільгельму Баскервільському, що знаходить у слові ключ до лабіринту злочинів. Герой Шевчука – носій виняткових інтелектуальних здібностей, знань та освіченості, оповідь якого густо пересипана латинськими словами та виразами: *conuictor* (однокашник), *amicus* (приятель), *cordolium* (осмучене серце), код до інтерпретації яких знаходиться у самому тексті, а саме – у сприйнятті героєм латинського виразу в устах його опонента – суперіора Варлаама. Оцінка героя: суперіор добре освічений, оскільки у розмові ужив раз латинського вислову, що згодом підтверджує й оповідь самого Варлаама про мандрівку до Пресбурга та навчання у Європі. Таким чином, герой ніби пропонує читачеві і свої власні слова сприймати аналогічно – як знак доброї освіченості та причетності до культурних цінностей доби.

Людьми книги постає середньовічний “детектив” з невичерпним запасом знань у галузі семіотики Вільгельм Баскервільський та його незмінний юний помічник Адсон (виразна алюзія на конандойлівських Шерлока Холмса і доктора Ватсона), які кинулися на пошуки другої частини «Поетики» Арістотеля; сліпий бібліотекар Хорхе Бургосський – ревний охоронець величезного книжкового лабіринту (цей образ відсилає нас до постаті самого Борхеса і до відображеного у його новелах всесвіту, що складається з

множинності книг); а також мешканці монастиря, які, ризикуючи життям, прагнуть знайти таємну книгу («Ім'я рози» У. Еко). Як було зазначено вище, книги рухають вчинками героїв у Еко. Так, таємничі вбивства, які доводиться розплутувати героям «Імені рози», сталися через прагнення будь-що здобути таємну книгу. Розгадку всіх злочинів герої роману шукають у книзі.

Валерій Шевчук вирішує ці проблеми дещо в іншому аспекті, висуваючи книготворчість як засіб духовного пізнання і самовдосконалення. У Шевчука книготворчість є визначальною рисою героїв. У жодному з його творів книга не постає як завершена даність, а лише як процес творення, бо саме у творчості, у написанні свого тексту людина стає причетною до буття у культурі. Книготворцями виступають: Семен Затворник, який пише власний синаксар про життя лаври на противагу канонічному «Патерику» («На полі смиренному»); палкий прихильник Сковороди козопас Іван Шевчук зі своїми «зшитками» фольклорно-філософських притч («Дім на горі»); Михайло Вовчанський з історією свого життя («Початок жаху») та намісник Афанасій, який письмово викладає історію своєї подорожі у царство Дракона («У пащу Дракона»); Віталій Волошинський, юний літописець з житомирської околиці («Стежка у траві. Житомирська сага»), а також Ілля Турчиновський, мандрівний дяк ХУІІ ст., києвомогилянці ХУІІІ та гімназійний вчитель ХІХ ст. («Три листки за вікном») – кожен з них пише свою книгу, яка служить засобом не лише пізнання, а й впорядкування їх власного буття: привносить сенс існування, протистоїть плинності часу і робить причетним до творчості, а відтак і до вічності.

Так, для героя роману «Дім на горі» козопаса Івана Шевчука творчість є здатністю прозирати буття, пізнавати життя і смерть: «Бачитиме, як з'єднуються водно у тій темряві чоловіки з жінками, чутиме стогін породіллі і крик немовляти. Бачитиме радісну, зморену усмішку матері й чутиме заспокійливий вуркіт батька. Слухатиме колючі сварки, які спалахуватимуть у дворах, і погідний туркіт закоханих по таємних кутках. Вдивлятиметься в широко розплющені очі жінки, яка конає, і чоловіка, якому раптом запахла

земля. Дивитиметься на веселий танок, у якомусь дворіщі і слухатиме гомін підпилих людей. Можливо, проникатиме його погляд і в товщ земну, де губляться шари давнішого людського життя: накладаються вони один на один, роблячи землю більшою. Бачитиме випростані кістяки колишніх людей та розгублені кістки їхніх тварин. Пізнаватиме рештки їхніх речей: уламки посуду, домашніх речей, зброї і шматки напівзотлілої одежі. Глибоке й широке зітхання почує він із тої землі, й так промовлятиме до нього життя, яке відгоріло й замістилося життям оцим, що кладеться перед очі. Лежить воно перед ним, як велетенська долоня, і він спокійно її розглядатиме» [58, с.132].

У романі книга постає як єдність часів і поколінь: для правнука старого «книжника» записи діда – це «сокровенний згорток із соковенними письменами» [58, с.132], хлопець повертається з мандрів для того, щоб прочитати їх, а прочитавши, пізнає у всьому живу присутність і тягнеться до олівця, щоб відредагувати і видати твори діда, не дати їм загинути. Власне, сам твір представлено як «текст у тексті»: тринадцять оповідань другої частини роману під назвою «Голос трави» постають як творчий доробок героя першої. Добірка оповідань має виразні особливості палімпсесту, оскільки являє собою обробку відомих біблійних легенд («Самсон») та язичницьких переказів («Швець»), а також художніх мотивів, тем та образів української і світової літератури («Панна сотниківна», «Сиві хмари»). Вже сама наявність другої частини вказує на взаємну ув'язаність у бутті культури і діда, і правнука: цей композиційний прийом виконує одночасно і функції сюжетного ходу, оскільки містить вказівку на те, що онук здійснив свій намір зберегти і видати книгу діда.

У романі «Стежка у траві. Житомирська сага» також присутній мотив знайденого рукопису: повісткування розгортається навколо записної книжки Віталія Волошинського, який помер молодим, лишивши по собі «людський документ» [59, с.80], у якому описував власне життя, життя своєї родини, сусідів та найближчої околиці. Книготворчість тут визначається тою обставиною, що хлопець важко хворий і змушений проводити багато часу у

ліжку: читати, спостерігати і записувати – єдина можливість для нього сприймати цей світ. Герой прагне бути літописцем свого часу, але літописцем не зовнішніх подій, а внутрішніх, глибоко прихованих у душі людини: «Я пишу це повісткування літописно. Кожного року в мене знаходиться якась історія, яку уподібнюю до розбурханої після дощу річки ... Є своя краса у спокої й мирі, є наше прагнення до тиші, але суть нашу все-таки визначають пристрасті. Саме тому я вибираю з плину днів та годин дні та години неспокійні, саме тому я й проминаю те, що творить будень наш, навіть те, що творять свята наші, а вибираю хвилини, в яких ми – бурлива, спінена вода, бо ті хвилини, години та дні – випробування наше. Бо тоді ми вивіряємо себе і стаємо на грані. Бо тоді ми стаємо віч-на-віч перед світлим і темним своїм і починаємо творити себе» [59, с.356]. Навіть своє життя герой сприймає в «охудожненому варіанті». Так, закохавшись, він розігрує у свої уяві виставу – власну версію п'єси Ростана «Сірано де Бержерак» з мотивами «Ромео і Джульєти» Шекспіра, чергуючи комедійні елементи (мотив героя-блязня) і драматичні (Юліана – дочка батькового ворога). Свої рішення і вчинки герой намагається витримувати в класичних літературних традиціях (випадок з трояндою і листами), що свідчить про естетизацію усієї сфери життя.

Інтерпретація героєм світу як театру – типowo барокова ідея, що знайшла своє відображення в постмодерному необароко: «... я – великий імітатор, актор і блазень, бо ж між усіх цих хлопців і дівчат небагато є таких, котрі усвідомлюють: усі ми грачі, виконавці якоїсь вистави, усім нам наділено якусь роль; одні з нас позитивні, інші негативні, одні мають амплуа комедійне, а інші трагедійне, ще інші – на характерних ролях, решта – статисти, хор, танцюристи. Всі ми граємо цю химерну виставу життя нашого, і тільки дехто не тільки виконавець, але й глядач – це ті, котрі гостро усвідомлюють світ і себе» [59, с.486].

Герой поспішає записувати усе пережите, оскільки відчуває себе тимчасовим гостем у цьому світі, а записувати пережите – це єдина можливість для нього знайти точку опори, тобто відшукати щось стабільне у

хиткому і плинному світі. Такі особливості світовідчуття героя, зумовлені тяжкою хворобою, а також тою обставиною, що у його роді всі чоловіки помирали молодими, не доживаючи до старості. Гостре усвідомлення фатуму (ранньої смерті) у даному разі відповідає ще одній рисі барокового світогляду, а саме – загостреному відчуттю смертності людини і невмолимості часоплину. А творчість, написання власного тексту, до чого так прагне герой Шевчука, – єдине, що може протиставити цьому людина Бароко (і, відповідно, небароко), бо лише у творчості людина стає причетною до буття у культурі, а відтак і до вічності.

У романі-триптиху «Три листки за вікном» ця думка обігрується автором у різних ракурсах. Так, у першій повісті «Ілля Турчиновський» записувати пережите – це єдина можливість для героя не лише осмислити його і досягти гармонії в собі та ладу з навколишнім світом, але й зачепитися за реальність, тобто не загубитися у часі і не випасти з культури. Згадаймо, Ілля Турчиновський (1695 – рік смерті невідомий) – справжня історична особа, яскравий представник мандрівних дяків, із творів якого до наших днів дійшла (та й то не повністю) лише автобіографія. Власне, сама повість є психологізованою художньою версією цього твору, повна назва якого «Мое житіє і страждання мною, Іллею Турчиновським, священником і намісником Березанським, написане у пам'ять дітям своїм, і внукам, і всьому потомству». Таким чином, за палімпсестністю повісті постає ще одна глибинна думка: книга, що лишається після людини – завжди гарант соціального безсмертя для її автора.

Валерій Шевчук зберігає манеру оповіді Турчиновського – повість представлено як книгу головного героя, в якій той описує свої мандри замолоду. Мандрівництво постає тут як спосіб вільного шукання істини, можливість самопізнання і морального самовдосконалення. За Ю.Барабашем, це ознака цілого світовідчуття, риса типологічно істотна, характерна для доби Бароко і для особистості, сформованої цією добою [3, с. 24]. Письменник створює бароковий фон не відповідними історичними подіями чи



етнографічними подробицями, а саме реконструкцією світоглядних особливостей доби, її культурного та філософського шару, характерних рис барокового семіозису. Так, реальність Шевчука – це реальність барокових текстів, де правила і принципи їх побудови включено до них самих і де також переосмислюється і синтезується уся попередня традиція: язичництво і християнство, античність та Відродження (саме ці особливості Бароко і стали характерними для постмодернізму, в якому єдиною значимою реальністю постає уся світова культура). Зокрема, у повісті представлено збірку філософських притч і опис п'єси, що, за сюжетом, належить героєві. О.Гриценко, аналізуючи теми, мотиви і образи вставних текстів твору, відзначає, що вони змонтовані за принципом “клаптикової ковдри”, тобто з уламків і фрагментів інших творів: чужих оповідок, новел, легенд, казок, міфів [9, с.128].

У другій повісті «Петро Утеклий» творчість героїв є ключем до їхнього внутрішнього світу, що дає можливість одному з них зрозуміти злочин, скоєний іншим, і спонукає занотувати все як осторогу прийдешнім поколінням. Петро Турчиновський – канцелярист сотенної канцелярії і до того ж, за сюжетом, онук героя першої повісті й учень Самійла Величка. Оскільки І. Турчиновський і С.Величко – реальні історичні особи доби Бароко, то родинні та дружні зв'язки героя мають, по-перше, створювати ілюзію достовірності, по-друге, продемонструвати буттєву ув'язаність у культурі.

Петро Турчиновський і його постійний співрозмовник дяк Стефан Савич – книжні люди свого часу, чий літературні смаки та уподобання сформовані киево-могилянською естетикою: обоє навчалися в класі поезики (один – у Г.Кониського, інший – у М.Довгалецького, – знову ж таки відтворено культурний та освітній фон барокової доби); мали «книжиці» (необхідна приналежність кожного, хто проходив даний курс), куди вписували власні й чужі поезії, легенди, перекази та цікаві бувальщини; обговорювали основні закони поезики та тонкощі силабічної системи віршування.

В оповідь вплетено творчість героїв – медитативну лірику Петра і філософські та любовні поезії дяка Савича. Вставні тексти витримано в бароковій поетиці (серед них є пісні, медитації та акровірші). Для них творчість – це спроба не загубитися в часі, це протидія відчаю. Службовий обов'язок Петра Турчиновського – записувати до міських книг акти судочинства, хід і результати судових розслідувань. Проте його пристрасть до писання виходить за межі службових справ: «... є в світі речі, які вписуються в книгу справ поточних, а є й такі, що безнадійно губляться в часі. Книга справ поточних, міркував я, – це книга буття людського. Події, гідні запису, відбираються за неухильною логікою, а все дрібне й неважливе закономірно відсівається. Воно губиться в безмежному... полі часу, і не має звідти вороття. Однак, живучи в світі, я здобув ще одну науку. Побіч із тим важливим і потрібним живе в людині ще щось, чого не торкнеш пальцем: наша неповторність у світі» [60, с.208]. Саме через таке гостре відчуття ідеального герой ретельно занотує до своєї «книжиці» історії про зниклих безвісти Петрів (Запаренка, Легенького, Гайдученка та Знайду). Вставні новели про Петрів утекших, представлені як рукопис героя, – це історії людей у «межовій» ситуації: ситуації вибору, найвищої напруги душевних та фізичних сил, життя й смерті. Склавши їх до купи, герой прагне в такий спосіб розібратися у своєму внутрішньому світі, пізнати людську суть. Маємо своєрідний приклад двійництва: герої вставних текстів (чотири Петри утекли) виступають двійниками героя тексту-обрамлення (Петра Турчиновського), тобто герої-персонажі виступають двійниками героя-автора. Так, вони усі мають однакову ім'я і вирішують одну й ту саму проблему – прагнуть самовизначення, злагоди у собі і гармонії зі світом. Постійно рефлектуючи, П.Турчиновський також відчуває себе неприкаяним, утеклим, відтак вбачає у цих історіях своєрідний знак для себе: «... може, недаремно я так ними зацікавився – всі вони склали в певний спосіб мене самого. Можливо, були частинами мого розпорошеного ества, бо будь-який чоловік має на землі не одне своє подобенство. Ті подобенства живуть осібним життям, вони, можливо, ніколи не сходяться в

живому світі, бо їй не потрібно це, але думають і відчувають однаково. Вони одне невідомого цілого, яке ніколи не усвідомлює себе, але перед небом це істота одна» [60, с.208].

Герой Шевчука записує до своєї «книжиці» історії Петрів, вбачаючи у них своїх двійників, відчуваючи їх частинами свого розпорошеного єства. Історії Петрів становлять основу його книги. Відзначимо, що у цій повісті Шевчук також використав прийом «книги у книзі», де функції «рамки» виконує багаточислове кодування джерела інформації. Так, перш ніж подати чергову історію Петра, автор вкладає в уста свого героя-оповідача приблизно так: «Цю історію я почув тої ж таки вітряної осені 1751 року і оповів її мені давній приятель, канцеляриста Грицько Підпригора, який, у свою чергу, чув її від Григорія Костенецького, козотопського сотника» [60, с.204 - 205].

Особлива деталь твору в тому, що в ньому фігурує і книга попередньої повісті: Петро Турчиновський відкупив книгу діда у сестри, віддавши за неї усе родинне срібло, – книга виявилася для нього ціннішою понад усе. За цим текстовим епізодом постає незнищенність писаного слова і всієї писемної культури. Герой перечитує книгу діда у хвилини особливого смутку і вона зціляє його душу. Відтак виявляється ще й терапевтична функція книги: книга виступає для героя духовним лікарем-цілителем.

Творчість дяка Стефана стає ключем до його особистості, що допомагає героєві зрозуміти скоєний тим злочин. Дяк розмірковує про світову Голову, в якій одночасно поселилися Бог і диявол. У цій дводушній Голові, що править світом, немає і не може бути миру, тому все у житті розділене на біле і чорне, на добро і зло. Таким чином, маємо типові уявлення про світ людини XVIII ст. Глибокий драматизм і внутрішня антитетичність цього типу філософствування у Шевчука загострюється до крайньої межі. За дяковою системою, коли десь народжується Добро, то має неодмінно виникнути і Зло. Так, увірувавши у можливість приходу Христа, він заповзявся знайти і знищити Іуду, що й спричиняє смерть невинної людини. Петро Турчиновський

зрозумів увесь трагізм цієї помилки, відтак його книга несе в собі виразні риси остороги.

Герой третьої повісті «Ліс людей» створює «Чорну книгу» куди записує усі людські вади і злочини, намагаючись пізнати зло в інших і в такий спосіб остерегтися його (останнє виявляється доволі проблематичним). Маємо, таким чином, ще й варіант анти-Книги, компендіум, так би мовити, тогочасного зла. Відтак постає питання про неоднозначність, навіть амбівалентність Книги неobaroko, що, власне, витікає із самої сутності цього феномену – нашарування різних явищ культури шляхом гри та самоіронії («конструювання світу із текстів дозволяє уникнути однозначності та однолінійності» [4, с.81]).

Подальший розвиток такої ідеї спостерігаємо в романі У.Еко «Ім'я рози», де двоїстість трактування книги увиразнюється мотивом отруєної книги: уже в самому способі знищення читачів маємо виразну апокаліптичну ремінісценцію: краї сторінок просякнуті отрутою, читач гине, гортаючи книгу і торкаючись її наслиненими пальцями, – її «мед» виявився отрутою. Як бачимо, і в Шевчука, і в Еко, Книга вбиває всіх, чия доля пов'язана з нею: авторів, перекладачів, видавців та дослідників.

Неоднозначність Шевчукової інтерпретації Книги з усією виразністю постає у романі «Три листки за вікном», реалізуючись перш за все на рівні ідеї про барокову книгу-сад та її жанрову антитезу «*silva rerum*» («ліс речей»). Так, образ саду, опосередковано винесений у назву триптиха. Автор обіграє значення слів-омонімів: листок – рукопис (повісті представлено як рукописи); листок дерева (сад за вікном), листок-трилисник.

Найбільшої популярності винесення у назву твору метафори саду досягло саме в літературі Бароко: «*Hortus*», «*Viridarium*» (лат.), «*Dziardin*» (італ.), «*Vrtic*», «*Ogrod*», «*Wirydars*» (польськ.), «Вертоград». Такі назви мали різні твори: книги поезій, збірки проповідей та літургійних текстів, курси риторик і поетик [37, с.173]. Письменники, створюючи свій «сад», мали наслідувати Творця, упорядника першого саду і першої книги.

Вже сама назва встановлювала певні аналогії між текстом і світом: літературний твір під назвою «Сад» прагнув уподібнення реальному прототипові за формою, що досягалося певними правилами композиції. Це дає підстави науковцям говорити про оформлення в добу Бароко своєрідного жанру «книги-саду» [37, с. 184], яка передбачає певну просторову організацію матеріалу, об'єднаного за тематичною близькістю і підпорядкованого єдиному світоглядному підходу. Ця жанрова форма широко представлена в європейській бароковій традиції і, зокрема, в східнослов'янській («Городець Марії» А.Радивилівського, «Вертоград многоцвітний» С.Полоцького, «Сад, чи Вертоград духовний» Г.Домецького, «Сад божественних пісень» Г.Сковороди).

Вже сама приналежність до “садів” містить вказівку на ідейно-цільову спрямованість твору: такі книги були здебільшого присвячені проблемам моральної філософії – інтерпретували основне покликання людини як збереження і культивування саду душі, викорінення зла і гріхів. Кожен з героїв роману Вал.Шевчука вирішує одвічну проблему протистояння добра і зла по-своєму. Так, Ілля Турчиновський намагається не чинити опору злу, бо переконаний, що цим він лише примножить його у світі («Ілля Турчиновський»). Дяк Савич прагне до встановлення добра шляхом безжального винищення зла: увірувавши в можливість приходу Христа, він заповзвся знайти і знищити Іуду, що й спричиняє смерть невинної людини («Петро утеклий»). Кириак Сатановський намагається стати над добром і злом, тобто не чинити ні першого, ні другого, щоб залишитися спостерігачем у цьому світі, а це врешті-решт, обертається для нього лихоносністю.

Власне, тут Шевчук пропонує читачеві витончену інтелектуальну гру. Якщо твір у цілому втілює ідею про барокову книгу-сад, то третя його повість під назвою «Ліс людей» (у назву винесено метафору дикої природи, некультури!) виступає як протиставлення їй: герой створює свою «Чорну книгу», куди записує усі людські вади і злочини; ці оповідання не завжди сюжетно зв'язані, що не раз відзначалося дослідниками [9, с. 129]. Таким чином, маємо

виразну асоціацію з жанровою антитезою книзі-саду – «*silva regum*» («ліс речей»), яка на ґрунті східнослов'янського бароко поширення не дістала, але була популярною в польській літературі і безперечно відома Вал.Шевчуку. «*Silva regum*» – це збірка різноманітних за тематикою і жанрами творів, що на відміну від «саду» позбавлена єдності та композиційної стрункості. Так, на думку О.Гриценка, Шевчуковий «Ліс» найяскравіше демонструє «принцип клапкової ковдри» [9, с. 129]. Вже історія прізвища головного героя – гімназійного вчителя Киріяка Автомоновича Сатановського змушує пригадати гоголівську «Шинель», зокрема історію імені Акакія Акакійовича. Гоголівські ж «Мертві душі» (точніше, сьомий розділ, де Чичиков блукає в лабіринтах губернських канцелярій) спливають у пам'яті, коли читаєш про поневіряння в канцеляріях Сатановського. Поїздка героя з Києва до Житомира, пригоди на шляху асоціюються з деякими епізодами «Капітанської дочки» та «Дубровського». Побут і звичаї житомирської гімназії подекуди відтворюються майже цитатами з чехівської «Людини у футлярі», «Гімназистів» Гаріна-Михайловського.

Отже, підкреслена незв'язність оповідань третьої повісті, їх різноплановість і неоднозначна спрямованість свідчить про структурно-семантичний зв'язок з давнім жанром «*silva regum*». На це красномовно вказує і назва твору – «Ліс людей, або «Чорна книга» Киріяка Автомоновича Сатановського». Більше того: в самому жанрі «саду» дослідники виділяють піджанр – «сад добродетності», який охоплює дидактичні збірки, присвячені пропагуванню моральних істин. Герой Шевчукового «Лісу» записує лише ті історії, які виявляють людські хиби (порівняймо: «Зрештою, саме лиха слава й цікавить мене найбільше, через що й пишу оці рядки ...» [60, с.290]), протиставляючи таким чином «сад добродетності» «ліс людських вад і недоліків», що й зумовлює контрастність твору, його поліфонізм, а відтак неоднозначність образу книги, представленого у двох варіантах – Книга (сад) і анти-книга (ліс).

Так, у першій повісті роману «Ілля Турчиновський» герой пише, щоб самовизначитись і о-смыслити своє життя (надати йому смислу). Книга тут має не лише епістемологічне значення, але й онтологічне та аксіологічне: вона визначає буття, його цінність, спрямування і духовну наповненість. Книга постає як носій ідеї меморіальності, на чому наголошує Л.Ушкалов, стверджуючи, що «художня творчість мислиться річчю, здатною переборювати мінливість видимого світу іплинність часу шляхом прилучення до сфери буття, тобто вічності [48, с. 37 – 42.]. Саме така семантична наповненість образу Книги розкривається через співвіднесеність з іншими бароковими мотивами. Так, дослідники часто відзначають витончений інтерес митців доби Бароко до категорії часу та до пов'язаного з нею мотиву неминучої смерті й марноти марнот. Героя повісті як творчу особистість означеної доби часто непокоять подібні розмисли: «Пісковий годинник – велике людське відкриття. Чим би була людина, не знаючи, що таке час? Не стала б розумна: час-бо – це думка про смерть, а звідси – всі пристрасті цього світу. Звідси – вічне змагання і марнота марнот» [37, с. 76 – 108]. Проте саме книга визначає його вкоріненість в культурі, а відтак і в бутті культури. Зокрема, у випадку, коли його навідує смерть, він лякається лише одного – що може не дописати книгу, адже вбачає свою сутність «в потребі сказати своє Слово» [60, с.55].

Книга надає смислу його існуванню і рятує від марноти. Так само герой роману «Дім на горі» Іван Шевчук – хвора літня людина – поспішає дописати своє оповідання, відчуваючи близьку смерть, і помирає, поставивши останню крапку. Поспішає записувати пережите і Віталій Волошинський, знаючи про фатум свого роду – ранню смерть чоловіків («Стежка у траві. Житомирська сага»).

Саме значення книги як можливості закріплення у часі підкреслює в романі символ піщаного годинника. Так, в одному зі своїх наукових досліджень, присвячених поезії ХУІІ ст., В. Шевчук зазначає, що в Бароко пісок є одночасно знаком тривалого і тлінного, оскільки це не лише символ

смерті, але й знак закріплення письма (духовного спадку): піском сиплять на листа для того, щоб чорнило просохло і закріпилося на папері [61, с.78 – 79]. Отже, піщаний годинник, час – це не лише реальна смерть реального автора, але й безсмертя його творів.

Зазначимо також, що художня інтерпретація Книги у Шевчука набуває своїх особливостей порівняно з У. Еко, оскільки витoki Шевчукового неobaroko – в українському Бароко, а у даному випадку – ще й сквородинівській трактовці книжності. Так, інтелектуальна праця у Сквороди, по-перше, передбачає поєднання книжок і волі, по-друге, вимагає почуття міри й смаку, що в кінцевому результаті є переходом від «ученості» до «мудрості», до вільної думки, здорового глузду, тобто до своєрідного заперечення книжності [20, с.52].

Герой третьої повісті «Ліс людей» Кириак Сатановський, за сюжетом, є нащадком по материнській лінії двох попередніх героїв Турчиновських (близькість по крові, але не по духу). Як вже зазначалося, «Чорна книга», яку він пише, є своєрідним семантичним варіантом Книги, а точніше – анти-Книги. Герой занотовує лише ті історії, які виявляють темність людської натури. Зокрема, він неодноразово визначає світ як ліс людей, що вимагає свого пізнання: «... увесь світ – своєрідний ліс людей, і він доти лишатиметься диким, поки не пізнає його допитливець. Пізнання ж того світу – моральна наука; звісна-бо істина: щоб остерегтися зла, треба те зло пізнати в іншому» [60, с.287]. Отже, записуючи історію людських вад і пізнаючи зло в інших, він намагається в такий спосіб остерегтися його, тому вбачає у своїй книзі єдиний порятунк для себе. Занотовуючи щоразу нову пригоду, герой тішиться з того, що він не такий – кращий за тих, чиї долі описує. У зображенні ілюзорності такого порятунку маємо виразну ремінісценцію з притчі Григорія Сквороди «Убогий жайворонок»: «Поглянь на цей світ, поглянь на рід людський. Він-бо є книга, чорна книга, що тримає в собі різноякі біди, як хвилі, що постійно здіймаються в морі. Читай її завжди й навчайся, наче з високої гавані на буряний океан поглядай і тішся. Чи всі читають цю книгу? Всі. Всі читають,



але безтямно. П'ятку його березуть, як написано, на ноги дивляться, не на самий світ, тобто не голову й серце його бачать. Тому ніколи не можуть його пізнати» [38, с. 130 - 131].

Таким чином, у Шевчука відтворено оманливість буквальної інтерпретації Сковороди, зокрема слів «читай і тишся», оскільки саме лише створення «Чорної книги» не допомагає героєві остерегтися зла: відсторонений погляд без співчуття, співпереживання, не поглиблює його розуміння світу.

Ставлення до книг у героя доволі неоднозначне. Так, книги своїх предків Турчиновських він вважав хворобливою і шкідливою маячною, і навіть намагався знищити (щоправда, безрезультатно – ще один доказ незнищенності Книги у концепції Шевчука), оскільки був переконаний, що вони є ознакою психічної неповноцінності і кидають тінь на їхній рід. У власній же книзі вбачає справжній сенс свого буття. Зокрема, втративши першу «Чорну книгу», написану в студентські роки, під час пожежі у гуртожитку, він постійно жалкує за нею, в той час як загибель у цій пожежі сусіда по кімнаті залишає його цілком байдужим.

У своїй книготворчості Сатановський виступає як опонент Бога, мудрого упорядника книги-саду. Демонізм героя підкреслюється не лише прізвищем та фантастичною здатністю ставати чужою тінню (мотив тіні-двійника), але й прагненням піднятися над добром і злом (уподібнитися Богові), а також тою обставиною, що всі, хто зміг полюбити його й насмілився наблизитися до нього, гинуть. Гинуть через його свідому настанову не чинити зла, а відтак і добра, щоб вивищитися у цьому світі, залишитись лише його спостерігачем. Гине його учень, якого він, наблизивши до себе, потім відштовхнув, гине наречена, якій він не простяг руки допомоги. Бажання стати над добром і злом обертається для нього лихоносністю. Єдине, що має для нього справжню цінність, це «Чорна книга», він визначає її як субстанцію світового розуму і навіть ризикує життям, рятуючи її у пожежі. Врешті він сам гине, а його книга залишається, адже рукописи не горять (ще одна прозора

літературна алюзія), згорає лише їх автор у пожежі, причиною якої стає він сам (мотив пекельного вогню).

Звернемо увагу: за сюжетом, у Шевчука (і не лише в даному творі) всі книги героїв лишаються після їх смерті. Більше того: мотив смерті автора у Шевчука поєднується з апокаліптичними мотивами (порівняймо також повісті «Початок жаху», «У пащу Дракона»). Причому апокаліпсис письменник інтерпретує за Дерріда: не як страх смерті, а як страх знищення соціального безсмертя, а саме – винищення архівів, музеїв і бібліотек, тобто того, що дає це соціальне безсмертя [10, с.34] (власне, це і є головною рисою необарокового світогляду). Подібне значення має і пожежа у бібліотеці в романі У.Еко «Імені рози»: герой збирає останки книг і не розлучається з ними все своє життя, звертаючись до них як до оракула.

Отже, вічність і єдність писемної культури постає в образі Книги у кожного з аналізованих нами авторів. У Шевчука ж це увиразнюється ще й тим, що в його творах книга перебуває у постійному процесі створення. Відтак книготворчість – це незмінний порятунок, засіб духовного самозбереження. Адже книги не зникають. За Валерієм Шевчуком, вони творяться в царині духу і, незважаючи на те, який це дух – стійкий у своїх переконаннях та добротворчих намірах чи той, що вічно сумнівається, книга лишається в часі і її цінність визначають прийдешні покоління. Якщо у творчості Еко змінюються барокові уявлення про книгу-світ, що виступає у необароко втіленням нескінченності буття, зокрема як буття у культурі, то Шевчук при збереженні основних семантичних властивостей Книги необароко репрезентує власний сигніфікат цього образу (книга-сад), витоки якого – у візантійській парадигмі українського Бароко.

## **2.2. Бібліотека як постмодерний символ у романах У. Еко та Вал. Шевчука**

Серед великої кількості образів-символів, якими, як нами було зазначено у попередньому підрозділі, насичений роман У.Еко, маємо наголосити ще на одному з ключових, яким в «Імені рози» постає Бібліотека

Перш ніж перейти до аналізу художні кореляції даного концепту у прозі двох письменників, розглянемо модель космічної Бібліотеки у У.Еко. Насамперед відзначимо, що для обох митців бібліотека не була зовнішньою даністю – вони знали її «зсередини»: Еко був засновником мультимедійної бібліотеки «Multimedia Arcade», технічно локалізованої у Болоньї. Як власник величезної особистої бібліотеки (налічує тридцять тисяч книг), У.Еко розподіляв відвідувачів на дві категорії: на тих, хто дивується з приводу такої кількості книг, емоційно реагуючи й цікавлячись, скільки з них прочитано, і на інших – тих надзвичайно рідкісних відвідувачів, які розуміють, що величезна приватна бібліотека – не засіб піднесення його власника, а інструмент дослідження. На думку Еко, прочитані книжки куди менш важливі, ніж непрочитані: «Бібліотека має містити стільки того, чого ви не знаєте, скільки дозволяють вам в неї вмістити ваші фінанси, іпотечні кредити та нинішня складна ситуація на ринку нерухомості. З роками ви будете накопичувати більше знань і ваша бібліотека буде рости, а ще щільніші ряди непрочитаних книг почнуть дивитися на вас із загрозою. Справді, чим ширше ваш горизонт, тим більше за вашими плечима непрочитаних книг. Назвемо цю колекцію непрочитаних книг антибібліотекою» [72].

Отже, за моделлю величності створена бібліотека в романі У.Еко, про яку йдеться у тексті: «... побудова та конфігурація бібліотеки відображають образ земної кулі» [62, с.399]. Бібліотека не містить двох однакових книг, але кількість знаків для письма є незмінною величиною – двадцять п'ять. Автор показує, що книжки у скрипторії монастиря розміщуються у певному порядку, у відповідності до карти тодішнього світу. Для героя роману «Ім'я троянди» Бібліотека виступає майже культовим місцем. Вона знаходиться у лабіринті, шифр якого побудований автором на основі численних біблійних цитат, і цей лабіринт – «знак того лабіринту, яким є світ» [62, с.192].

Бібліотека в романі зображена у формі величезного лабіринту, про що саме й Хорхе розповідає Вільгельму, що це великий лабіринт, в який «увійдеш і не знаєш, чи вийдеш» [62, с. 192]. Не тільки бібліотека, що має конструкцію шестигранника, є лабіринтом, але й сам текст постає лабіринтом, з якого можна вибратися різними шляхами. У. Еко у «Замітках на полях «Імені троянди»...» (1983) інформує про три типи абстрактної моделі лабіринту, вказуючи, що одна з його форм нагадує сітку, у якій відсутні центр, периферія, вихід. За моделлю, що є праобразом Всесвіту, будує свою бібліотеку Борхес. Еко улаштовує у такий світ монаха Вільгельма. Розгадку лабіринту монах-францисканець реалізовує ззовні: «Варто було б перевернути з ніг на голову логіку знання так само, як ми перевернули бібліотечну логіку» [62, с. 192].

Цікавим є твердження А. Люксембург про те, що лабіринт Еко «нагадує античний міф про Мінотавра та нитку Аріадни, за допомогою якої Тесеї знаходить вихід. Кожен лабіринт має свого Тесея, який розкодує смисли і знаходить вихід» [28]. Функція «Тесея» у романі У. Еко полягає у тому, що «набагато доречніше поступитися читачеві, від якого і вимагається розібратися в усіх обманах, пастках і хитросплетіннях сконструйованої автором ігрової системи» [28]. У романі «Ім'я троянди» ним постає Вільгельм Баскервільський. Заблукати в бібліотеці – це певна метафора, яка вказує на нескінченний потік інформації у сучасному літературному просторі, заблукати в якому дуже легко пересічному читачеві [28]. З образом бібліотеки-лабіринту пов'язаний образ дзеркала. Саме за дзеркалом («Ім'я троянди») у скрипторії монастиря знаходиться вихід з бібліотеки, тому «що це дзеркало – двері...» [62, с.398].

У. Еко розвиває ідею Всесвіту і культури як Бібліотеки. Так, лабіринт монастирської бібліотеки в романі «Ім'я рози» побудовано за образом земної кулі: на півночі – вежа і кімнати під назвою «Англія», на заході – «Галлія», на півдні – «Єгипет», між ними – перемички і вежі, що відповідали назвам проміжних країн південного сходу чи північного заходу. Для своїх мешканців вона є єдиною справжньою реальністю: «Для тутешніх мешканців, що цілком

присвятили себе словесності, бібліотека одночасно постає і Єрусалимом небесним, і підземним царством на переході від terra incognita до пекла. Тут життя кожного визначається і спрямовується бібліотекою, її заповідями, її заборонами. Вони нею живуть, живуть для неї і можна навіть припустити, частково проти неї, адже злочинно сподіваються одного чудового дня розкрити всі її таємниці” [63, с. 152].

Бібліотека не лише відкриває істину, але й приховує її: увійти до лабіринту дуже складно – непосвячені залишаються за його межами, вийти ж – іще складніше, можна лишитися навіки замкнутим у стінах бібліотеки. Як і мешканці Борхесового світу, жителі монастиря приречені на вічні пошуки Книги. Двоїстість трактування бібліотеки Еко увиразнюється мотивом отруєної книги. Причому вишуканий спосіб знищення читачів автор приписує не кому-небудь, а витонченому естетові та енциклопедистові Хорхе Бургосському, господареві бібліотечного лабіринту, що, як вже зазначалося, містить виразний натяк на письменника-бібліотекаря Борхеса з його метафізикою бібліотеки-лабіринту. Невміння здобути приховані в книзі знання, невідання розпорядитися ними чи витримати їх тягар, обертається для багатьох загибеллю. Таким чином, знання не лише живить, але й вбиває: не знайшовши книгу, можна заблукавши, заживо поховати себе у бібліотеці, знайшовши – загинути від її отрути. Маємо виразне розгортання борхесовських метафор: «Бібліотека захищається сама, вона непроникна, як істина, яку містить в собі, підступна, як неправда, прихована в ній. Лабіринт духовний – це і речовий лабіринт. Увійшовши, ви можете не вийти з бібліотеки” [63, с.34].

Зазначимо, що позиції Хорхе і Вільгельма втілюють дві різні орієнтації культури [63, с. 479]. Так, сліпий Хорхе зберігає у свої пам’яті величезну кількість текстів. Така пам’ять здатна зберігати тексти, але не націлена на створення нових. Його пам’ять – це модель, за якою він будує свій ідеал бібліотеки. Бібліотека, на його думку, – це гігантське сховище, місце, де в цілісності зберігаються тексти, але не створюються нові. За Хорхе, «... знання

не потребує збільшення; єдине чого – вивищеного, безперервного переказу» [63, с.343]. Він виходить з того, що істина первинно дана, її слід тільки пам'ятати, а створювати нові тексти – блюзнірство. Це модель культури, заснованої на накопиченні численності текстів, а не на генеруванні нових. Якщо Хорхе втілює дух догми, то Вільгельм – дух аналізу. На його думку, світ рухомий, відкритий для множинності інтерпретацій, у ньому є місце сміху, іронії, скепсису і сумніву, в ньому панує дух творчості. Для нього кожен текст є відправним пунктом для створення нового (точніше - нових). Така модель культури значно привабливіша для автора, але і тут він досить обережний, оскільки у кожній свободі приховані зародки анархії, про що свідчить історія Дольчина. У такій свободі існує небезпека руйнації, саме тому діалог героїв позбавлений остаточної завершеності – у ньому немає однозначності, що не раз відзначалося дослідниками: «... лукавий автор закінчив суперечку двох епох – Хорхе і Вільгельма – нічиєю, і це змушує припустити, що і за Хорхе він вбачає якусь правду, правду Великого інквізитора із “Братів Карамазових”»<...> [24, с.480]. Таким чином, поліфонізм роману Еко увиразнює амбівалентність образу бібліотеки як моделі культури.

Образ бібліотеки набуває знакових характеристик передусім у науковій творчості Валерія Шевчука. Бібліотека – це одне з ключових понять «Музи роксоланської», що уособлює таку стадію розвитку культури, на якій відбувається систематизація та впорядкування усього її надбання (рефлексія культури, спрямованість на саму себе). Так, особливої уваги у своєму дослідженні він надає аналізу каталогів бібліотек православних монастирів: монастирські бібліотеки при відсутності вищих шкіл були основними культурними центрами православних, і, на думку науковця, саме їхні каталоги дозволяють з'явити картину культурних зацікавлень українських інтелектуалів XVI ст.[55, с. 27]. Відтак бібліотека у Шевчука постає як духовна сутність, а точніше – як структури духовності і як сам принцип структуризації та каталогізації культури. У цьому контексті стає зрозумілою інтерпретація пожежі у бібліотеці як національної катастрофи – мається на

увазі пожежа 1718 р. у бібліотеці Києво-Печерської лаври і дві пожежі 1780 та 1811 рр. у бібліотеці Київської академії, які знищили тисячі найдавніших пам'яток того часу і в першу чергу розглядаються дослідником як руйнація культурних і ціннісних ланок у структурі української духовності, що призводить до появи значних лакун у нашій культурній ідентичності (прикладом чого може служити традиційне тлумачення XIII - XV ст. як «темної» доби української літератури).

У художній прозі В.Шевчука уявлення про бібліотеку як структуровану культуру поєднується зі сквородинівським вченням про три світи, і зокрема світ біблійних символів як відзеркалення та джерело пізнання перших двох – мікросмосу (людини) і макросмосу (Всесвіту). У романі «Дім на горі» постає образ великої бібліотеки, створеної прийшлими чоловіками дому: недовго перебуваючи у цьому царстві безроздільного владарювання жінок, вони залишали тут дітей і книжки. Відтак бібліотека є духовним спадком і своєрідним культурним родоводом: чоловік кожного покоління заповнював свою ланку світової культури: дід Галі – англійської, батько – скандинавської, а син повертається з далеких мандрів, щоб усе перечитати й опрацювати. У ряді творів письменника актуалізовано семантику бібліотеки як мікросмосу, тобто внутрішнього світу людини. Так, у «Житомирській сазі» та новелах Шевчук детально вимальовує бібліотеки старої інтелігенції, зупиняючи увагу на рідкісних виданнях: бібліотека визначає тут культурний статус героїв, духовне наповнення їхнього внутрішнього світу. У диптиху «Двоє на березі» бібліотека – це уявний світ героя, в якому той видається собі кращим, ніж є насправді: небуденним, успішним, романтичним. Так, бібліотека з геології справляє на старого Підгаєцького приблизно таке ж враження, як свого часу лицарські романи на Алонсо Кіхано: він видає з себе геолога, приховуючи від свого юного приятеля, що насправді є бухгалтером. Але як і для Дон Кіхота бібліотека лицарства стає справжньою сутністю, так і для Підгаєцького книги з геології відтісняють реальність: навіть здогадавшись, що старий – мрійник і

фантазер, хлопець залишається його вірним «зброноосцем», втілюючи потенційну можливість реалізації усіх прагнень старого.

Концептуальне значення у розкритті семантики бібліотеки має оповідання «Сон сподіваної віри», у якому бібліотека Шевчука набуває космічних обрисів і водночас виявляє свою амбівалентність. Спершу автор стверджує думку, що бібліотека немислима в небі. Головний герой твору – колишній київський філософ і поет, відомий книгозбирач та засновник однієї з найбільших бібліотек свого часу Стефан Яворський – звертається перед смертю до тіні свого померлого побратима з питанням, яке його найбільше хвилює: «Коли рай – царство духу, то чи є там книги – носії його?» [56, с. 132].

Герой з усіх своїх здобутків найбільше жалкує за бібліотекою, сприймаючи смерть як розлуку з книгами: книги видаються йому живими істотами, він не може надовго залишати їх, сумуючи як за другом чи дитям. Він переймається їхньою долею: що станеться з ними після його смерті, до кого вони потраплять, з ким пов'яжуться мисленою енергією? Автор вкладає в уста побратима біблійну концепцію Всесвіту, у якій не знаходиться місця для бібліотеки: земних книг у раю не виявляється, оскільки вони відбивають земний розум, проте є дві небесні, нематеріальні книги – книга Вічності і книга Життя, створені Богом за добрими вчинками людей, у пеклі ж укладається Чорна книга світу – книга лихих справ. Таким чином бібліотека є еквівалентом духовної сутності на землі, що виявляється непотрібною на небі, як не потрібен там земний розум. З цією думкою і пов'язано ідею амбівалентності бібліотеки у даному творі: бібліотека як витвір земного розуму, не завжди буває відбиття небесного, відтак часто виходить з-під його влади, що уподібнюється автором до повстання янголів. Отже, земна бібліотека у Шевчука може бути істинною й оманною, як і все, що створене людським розумом. Водночас у тексті виразно оформлюється й інше протиставлення – земної бібліотеки і космічної, оскільки дві книги Бога (рай) і Чорна книга лихочиння (пекло) являють собою космічну структуру, що уподібнюється до велетенської бібліотеки Еко.



Проте необарокову проблему реальності як невичерпної і постійно поповнюваної бібліотеки Вал. Шевчук вирішує на якісно іншому рівні – не в пізнавальному, а в морально-етичному аспекті: люди в такій “бібліотечній” структурі існують лише записами своїх добрих чи лихих учинків і книги таких записів постійно змінюються і доповнюються. Поставлені проблеми текстуально вирішуються засобами палімпсесту – письменник використовує інформацію, взяту з величезної бібліотеки Всесвіту Культури, тобто діє у душі необарокової поезики: в основі твору – реальний текст Стефана Яворського “Митрополита рязанського та муромського слізне з книгами прощання”. Причому як текст постає тут життя і книгозбирання самого Яворського, а також сумна доля його бібліотеки, частина книг з якої була викрадена, частина – розпорошена по інших бібліотеках.

Таким чином, проблема бібліотеки як смислообразу культурної свідомості вирішується В.Шевчуком у контексті необарокової парадигми, але бібліотека постає не лише каталогом культури чи Космосом, а й структурою духовності. Трагування образів-символів Книги, Бібліотеки, Лабіринту Умберто Еко свідчить не тільки про палімпсестність роману митця, а й про з'єднання виразного текстуального макрокосмосу, який вміщує в себе знання з теософії, літератури, філософії, культурології.

Отже, творчість Умберто Еко і Валерія Шевчука системно прочитується у категоріях мови культури й прози культури на зіткненні підходів літературознавства та культурології у порівнянні з типологічними явищами світової літератури. Глибинно приховані зв'язки, формами передачі яких є інтерпретація тем і мотивів, образів, алюзії, ремінісценції, запозичення, цитації розширюють канву текстів митців.

## Висновки до розділу 2

Дослідження культурного пласту прозової творчості У. Еко та Вал. Шевчука здійснюється через аналіз їхніх літературознавчих, історичних та культурологічних студій й окреслюється у контексті небарокової парадигми. Магістральні лінії творчості митців осмислюємо через коло створених ними образів з визначенням у них ключових понять (Слово, Книга, Бібліотека тощо).

Художня і наукова творчість У. Еко та Вал. Шевчука представлена низкою розвідок і трактатів, у яких митці досліджують витoki і спадковість культури, історії давньої і нової української літератури (Вал. Шевчук), історії середньовічної Європи (У.Еко), теорії культури, естетики та моралі.

Творчість обох митців визначається їхнім прагненням дослідити витoki і спадковість своєї культури, заповнити утворені в ній прогалини через відновлення цілісної структури культурної ідентичності свого народу, репрезентуючи власні моделі інтерпретації зазначених явищ.

Розуміння і осмислення проблем культури У.Еко і Вал. Шевчуком здійснюється у контексті розуміння мови культури, зокрема, прози культури, що безперечно реалізується в їхній художній творчості через Слово.

Вал. Шевчук визнає книготворчість як засіб духовного пізнання і самовдосконалення, й у жодному його творі Слово не відокремлюється від свого носія, тобто само набуває особистісних характеристик і водночас постає його сутністю. Герої Шевчука – це письменники, літописці, канцеляристи, науковці – реальні історичні постаті української культури, для яких Слово постає особливим призначенням, місією, що визначає їхнє життя

Книга у Еко прагне замінити світ собою, і врешті-решт здійснює це, демонструючи читачеві, що реальність, крім як бачення, вже недоступна; що має значення лише книга, й автор підтверджує це латиною «*In omnibus Requiem caesivi, et nusquam inveni nisi in angulo cum libro*» (Я знайшов спокій хіба що в куточку з книгою).

Інтерпретація семіотичного статусу латинського слова у Шевчука постає як «свій чужий», на відміну від У.Еко, для якого воно виступало знаком «своєї» культури.

Книготворчість є визначальною рисою героїв У. Еко і Вал.Шевчука Шевчука. Отже, вічність і єдність писемної культури постає в образі Книги у кожного з аналізованих нами авторів. Книги рухають вчинками героїв у Еко. Так, таємничі вбивства, які доводиться розплутувати героям «Імені рози», сталися через прагнення будь-що здобути таємну книгу. Розгадку всіх злочинів герої роману шукають у книзі.

Валерій Шевчук у своїх романах вирішує ці проблеми через розуміння книготворчості як засобу духовного пізнання і самовдосконалення. У жодному з його творів книга не постає як завершена даність, а лише як процес творення, бо саме у творчості, у написанні свого тексту людина стає причетною до буття у культурі. Зазначене увиразнюється ще й тим, що в його творах книга перебуває у постійному процесі створення. Відтак книготворчість – це незмінний порятунок, засіб духовного самозбереження.

У Еко змінюються барокові уявлення про книгу-світ, що виступає у необароко втіленням нескінченності буття, зокрема як буття у культурі. Шевчук при збереженні основних семантичних властивостей Книги необароко репрезентує власний сигніфікат цього образу (книга-сад), витоки якого – у візантійській парадигмі українського Бароко.

Для У. Еко і Вал.Шевчука бібліотека не була зовнішньою даністю – вони знали її «зсередини»: Еко був засновником мультимедійної бібліотеки «Multimedia Arcade», технічно локалізованої у Болонї. За образом величезної особистої бібліотеки у романі «Ім'я троянди» письменником створено модель космічної Бібліотеки, яка зображена у творі у формі величезного лабіринту, такого великого, що коли туди «увійдеш і не знаєш, чи вийдеш». Проте, не тільки бібліотека, що має конструкцію шестигранника, є лабіринтом, але й сам текст постає лабіринтом, з якого можна вибратися різними шляхами.

У. Еко розвиває ідею Всесвіту і культури як Бібліотеки. Лабіринт монастирської бібліотеки в романі «Ім'я рози» побудовано за образом земної кулі: на півночі – вежа і кімнати під назвою «Англія», на заході – «Галлія», на півдні – «Єгипет», між ними – перемички і вежі, що відповідали назвам проміжних країн південного сходу чи північного заходу.

Бібліотека не лише відкриває істину, але й приховує її: увійти до лабіринту дуже складно – непосвячені залишаються за його межами, вийти ж – іще складніше, можна лишитися навіки замкнутим у стінах бібліотеки. Двоїстість трактування бібліотеки Еко увиразнюється мотивом отруєної книги.

У Вал. Шевчука Бібліотека – одне з ключових понять «Музи роксоланської», що уособлює таку стадію розвитку культури, на якій відбувається систематизація та впорядкування усього її надбання (рефлексія культури, спрямованість на саму себе). Бібліотека у Шевчука постає як духовна сутність, структури духовності і як сам принцип структуризації та каталогізації культури.

У художній прозі В.Шевчука уявлення про бібліотеку як структуровану культуру поєднується зі сквородинівським вченням про три світи, і зокрема світ біблійних символів як відзеркалення та джерело пізнання перших двох – мікрокосмосу (людини) і макрокосмосу (Всесвіту): образ великої бібліотеки, створеної прийшлими чоловіками дому роман «Дім на горі»); бібліотеки старої інтелігенції («Житомирська сага»), бібліотеки як уявного світу героя, в якому той видається собі кращим (диптих «Двоє на березі»); космічної бібліотеки з виявленням її амбівалентного характеру (оповідання «Сон сподіваної віри»).

Проте необарокову проблему реальності як невичерпної і постійно поповнюваної бібліотеки Вал. Шевчук вирішує на якісно іншому рівні – не в пізнавальному, а в морально-етичному аспекті: люди в такій «бібліотечній» структурі існують лише записами своїх добрих чи лихих учинків і книги таких записів постійно змінюються і доповнюються. Поставлені проблеми

текстуально вирішуються засобами палімпсесту – письменник використовує інформацію, взяту з величезної бібліотеки Всесвіту Культури, тобто діє у дусі необарокової поетики.

Таким чином, проблема бібліотеки як смислообразу культурної свідомості вирішується В.Шевчуком у контексті необарокової парадигми, але бібліотека постає не лише каталогом культури чи Космосом, а й структурою духовності. Трагування образів-символів Книги, Бібліотеки, Лабіринту Умберто Еко свідчить не тільки про палімпсестність роману митця, а й про з'єднання виразного текстуального макрокосмосу, який вміщує в себе знання з теософії, літератури, філософії, культурології.

Отже, творчість Умберто Еко і Валерія Шевчука системно прочитується у категоріях мови культури й прози культури на зіткненні підходів літературознавства та культурології у порівнянні з типологічними явищами світової літератури. Глибинно приховані зв'язки, формами передачі яких є інтерпретація тем і мотивів, образів, алюзії, ремінісценції, запозичення, цитації розширюють канву текстів митців.

## ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі розглядаються знаки необарокової культури у творчому доробку Умберто Еко у порівнянні з версіями, запропонованими Вал. Шевчуком, а саме – специфічні характеристики «прози культури» митців у необароковій парадигмі. Проведене дослідження дозволяє зробити наступні висновки:

1. Мова культури осмислюється у роботі як система знаків, які відсилають до уявлення культури про саму себе, світ і людину у парадигмі цієї культури. Вона постає структурно-сисловою детермінантою літератури, фреймом її існування, що визначає доцільність перебування у межах культури тих чи інших літературних компонентів (тропів, образів, символів та ін.). Розрізняємо семіотику знака й семіотику мови як знакової системи, коли увага концентрується на окремому знакові, тобто на його відношенні до значення, адресата чи іншого знака, протиставленні «мови» (*langue*) і «мовлення» (*parole*). Поняття мови в семіотиці має значно ширший зміст, ніж у лінгвістиці та звичайному його використанні. Будь-яка комунікативна система, яка користується знаками, впорядкованими певним чином, може бути визначена як мова. Визначення мистецтва як мови вже тим самим потенційно містить в собі уявлення щодо його організації:

2. З семіотичної точки зору, культура – це «складно організований знаковий механізм, що забезпечує існування тієї чи іншої групи людей як колективної особистості, володіє певним спільним надосібним інтелектом, спільною пам'яттю, єдністю поведінки, єдністю моделювання для себе оточуючого світу і єдністю ставлення до цього світу». Семіотичне поняття мови об'єднує: 1) природні мови, тобто мови, які історично склалися в окремих національних колективах (українська, англійська, німецька); 2) штучні мови - мови команд і програм у системі «людина-машина»; 3) метамови – мови, що використовуються для опису природних і штучних мов (мови науки); 4) вторинні мови (або вторинні моделюючі системи) – різноманітні мови культури, що виникають на основі первинних природних мов (символічна

система міфу, ритуалу, соціоетичні норми та етикет, мови різних мистецтв)..

3. Виокремлено чотири функції семіотичних об'єктів культури:

1) комунікативна: передача повідомлення, культурної інформації (текстів);

2) креативна: створення нової культурної інформації (текстів);

3) моделююча: відтворення загальних структурних принципів картини світу й упорядкування щодо неї інформації; що надходить (текстів);

4) пам'ять: зберігання та відтворення культурної інформації (текстів). . У літературі мова культури є своєрідним структурно-смысловим показником, що визначає коло її семантичних можливостей, а також і наявність у ньому тих чи тих літературних компонентів (слово, троп, образ, символ, жанр та ін.). Література існує у межах відповідної мови культури.

4. Необароко є пошуком і валоризацією форм, які відображають втрату цілісності, сукупності та системності на користь нестабільності, багатовимірності та змін. На рівні культурних форм цей плінний, безцентровий простір перетворюється на мультимедійні, архітектурні постановки, хаос, безформність, перервність, нерегулярність тощо й потрактовується як «доба необароко» з характерними для її культури принципами: 1) естетика повторів; 2) естетика надлишку; 3) естетика фрагментарності; 4) ілюзія хаотичності.

5. Постмодернізм осмислюємо як світоглядний комплекс специфічних емоційно забарвлених уявлень, що має паралельні відповідники (і деякою мірою попередників) у бароковому світовідчутті. Зокрема, сутність бароко найкраще виражається такими категоріями постмодернізму, як «світ як хаос» і криза віри, постмодерністська чуттєвість та епістемологічна невпевненість, текстуалізація реальності і «світ як текст», фрагментарність свідомості та фрагментарність повіствування. Необароко як стильова тенденція літератури постмодерністської доби, її магістральний вектор доби в культурі сьогодення стає знаком ревізування накопиченого досвіду, розмаїтості «культурних мов».

6. Дослідження культурної палітри прозової творчості У. Еко та Вал. Шевчука

Дослідження культурного пласту прозової творчості У. Еко та Вал. Шевчука здійснюється через аналіз їхніх літературознавчих, історичних та культурологічних студій й окреслюється у контексті необарокової парадигми. Магістральні лінії творчості митців осмислюємо через коло створених ними образів з визначенням у них ключових понять (Слово, Книга, Бібліотека тощо). Художня і наукова творчість У. Еко та Вал. Шевчука представлена низкою розвідок і трактатів, у яких митці досліджують витoki і спадковість культури, історії давньої і нової української літератури (Вал. Шевчук), історії середньовічної Європи (У.Еко), теорії культури, естетики та моралі. Творчість обох митців визначається їхнім прагненням дослідити витoki і спадковість своєї культури, заповнити утворені в ній прогалини через відновлення цілісної структури культурної ідентичності свого народу, репрезентуючи власні моделі інтерпретації зазначених явищ.

7. Розуміння і осмислення проблем культури У.Еко і Вал. Шевчуком здійснюється у контексті розуміння мови культури, зокрема, прози культури, що безперечно реалізується в їхній художній творчості через Слово. Вал .Шевчук визнає книготворчість як засіб духовного пізнання і самовдосконалення, й у жодному його творі Слово не відокремлюється від свого носія, тобто само набуває особистісних характеристик і водночас постає його сутністю. Герої Шевчука – це письменники, літописці, канцеляристи, науковці – реальні історичні постаті української культури, для яких Слово постає особливим призначенням, місією, що визначає їхнє життя. Книга у Еко прагне замінити світ собою, і врешті-решт здійснює це, демонструючи читачеві, що реальність, крім як бачення, вже недоступна; що має значення лише книга, й автор підтверджує це латиною «In omnibus Requiem quæsivi, et nusquam inveni nisi in angulo cum libro» (Я знайшов спокій хіба що в куточку з книгою).

8. Інтерпретація семіотичного статусу латинського слова у Шевчука постає як «свій чужий», на відміну від У.Еко, для якого воно виступало знаком «своєї» культури. Вічність і єдність писемної культури постає в образі Книги у



кожного з аналізованих нами авторів. Книги рухають вчинками героїв у Еко. Так, таємничі вбивства, які доводиться розплутувати героям «Імені рози», сталися через прагнення будь-що здобути таємну книгу. Розгадку всіх злочинів герої роману шукають у книзі. Валерій Шевчук у своїх романах вирішує ці проблеми через розуміння книготворчості як засобу духовного пізнання і самовдосконалення. У жодному з його творів книга не постає як завершена даність, а лише як процес творення, бо саме у творчості, у написанні свого тексту людина стає причетною до буття у культурі. Це увиразнюється ще й тим, що в його творах книга перебуває у постійному процесі створення. Відтак книготворчість – це незмінний порятунк, засіб духовного самозбереження. У Еко змінюються барокові уявлення про книгу-світ, що виступає у необароко втіленням нескінченності буття, зокрема як буття у культурі. Шевчук при збереженні основних семантичних властивостей Книги необароко репрезентує власний сигніфікат цього образу (книга-сад), витоки якого – у візантійській парадигмі українського Бароко.

9. Для У. Еко і Вал.Шевчука бібліотека не є зовнішньою даністю – обидва митці знали її «зсередини»: Еко був засновником мультимедійної бібліотеки «Multimedia Arcade», технічно локалізованої у Болоньї. За образом величезної особистої бібліотеки у романі «Ім'я троянди» письменником створено модель космічної Бібліотеки, яка зображена у творі у формі величезного лабіринту, такого великого, що коли туди «увійдеш і не знаєш, чи вийдеш». Проте, не тільки бібліотека, що має конструкцію шестигранника, є лабіринтом, але й сам текст постає лабіринтом, з якого можна вибратися різними шляхами.

10. У. Еко розвиває ідею Всесвіту і культури як Бібліотеки. Лабіринт монастирської бібліотеки в романі «Ім'я рози» побудовано за образом земної кулі. Бібліотека не лише відкриває істину, але й приховує її: увійти до лабіринту дуже складно – непосвячені залишаються за його межами, вийти ж – іще складніше, можна лишитися навіки замкнутим у стінах бібліотеки. Двоїстість трактування бібліотеки Еко увиразнюється мотивом отруєної книги. У Вал. Шевчука Бібліотека – одне з ключових понять «Музи

роксоланської», що уособлює таку стадію розвитку культури, на якій відбувається систематизація та впорядкування усього її надбання (рефлексія культури, спрямованість на саму себе). Бібліотека у Шевчука постає як духовна сутність, структури духовності і як сам принцип структуризації та каталогізації культури. У художній прозі В.Шевчука уявлення про бібліотеку як структуровану культуру поєднується зі сквородинівським вченням про три світи, і зокрема світ біблійних символів як віддзеркалення та джерело пізнання перших двох – мікрокосмосу (людини) і макрокосмосу (Всесвіту): образ великої бібліотеки, створеної прийшлими чоловіками дому роман «Дім на горі»; бібліотеки старої інтелігенції («Житомирська сага»), бібліотеки як уявного світу героя, в якому той видається собі кращим (диптих «Двоє на березі»); космічної бібліотеки з виявленням її амбівалентного характеру (оповідання «Сон сподіваної віри»). Проте необарокову проблему реальності як невичерпної і постійно поповнюваної бібліотеки Вал. Шевчук вирішує на якісно іншому рівні – не в пізнавальному, а в морально-етичному аспекті: люди в такій «бібліотечній» структурі існують лише записами своїх добрих чи лихих учинків і книги таких записів постійно змінюються і доповнюються. Поставлені проблеми текстуально вирішуються засобами палімпсесту – письменник використовує інформацію, взятую з величезної бібліотеки Всесвіту Культури, тобто діє у дусі необарокової поезії.

Таким чином, проблема бібліотеки як смислообразу культурної свідомості вирішується В.Шевчуком у контексті необарокової парадигми, але бібліотека постає не лише каталогом культури чи Космосом, а й структурою духовності. Трагування образів-символів Книги, Бібліотеки, Лабіринту Умберто Еко свідчить не тільки про палімпсестність роману митця, а й про з'єднання виразного текстуального макрокосмосу, який вміщує в себе знання з теософії, літератури, філософії, культурології.

Отже, творчість Умберто Еко і Валерія Шевчука системно прочитується у категоріях мови культури й прози культури на зіткненні підходів літературознавства та культурології у порівнянні з типологічними явищами

світової літератури. Глибинно приховані зв'язки, формами передачі яких є інтерпретація тем і мотивів, образів, алюзії, ремінісценції, запозичення, цитації розширюють канву текстів митців.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. София-Логос. Словарь. – К.: Дух і літера, 2001. – 460 с.
2. Андрієнко О. Генеза поетичної метафори Бароко // Мовознавство. – 1996. - № 2 – 3.
3. Барабаш Ю. Причинки до теми «Гоголь і українське літературне бароко (генезис і типологія)» // Слово і час. – 1992. – № 9. – С. 19 – 29.
4. Бегун Б. «Рассказывание историй, в общем-то, залог выживания» (О литературе необарокко) // Вікно в світ. – 2000.– № 3. – С. 73 – 82.
5. Білоцерківець Н. Інтелектуальні візерунки в дусі Умберто Еко // Березіль. – 1997. - № 5 – 6. – С. 188 – 189.
6. Гаспаров Б.М. Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Языки русской культуры, 1994. – С. 279 – 289.
7. Гольдман Г. Теория информации / Пер. с англ. – М.: Иниздат, 1957. – 446 с.
8. Городнюк Н.А. Знаки необарокової культури у творчості Валерія Шевчука: компаративні аспекти: дис... канд. філолог. наук: спец. 10.01.05. Порівняльне літературознавство. – Дніпро, 2003. – 180 с.
9. Гриценко О. Про деякі властивості клаптикових ковдр // Київ. – 1987. – № 5. – С. 128 – 131.
10. Гройс Б. Да, апокаліпсис, да, сейчас // Вопр. философии. – 1993. - № 3. – С. 28 – 35
11. Гундорова Т. Ностальгія та реванш. Український поетичний модернізм у лабіринтах національної ідентичності // Кур’єр Кривбасу. – 2001. - № 144. – С. 165 – 172.с. 165
12. Делез Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Жиль Делез, Феликс Гваттари. [пер. с фр. и послеслов. Я. И. Свирского; науч. Ред.

- В. Ю. Кузнецов] – Екатеринбург : У-Фактория; М. : Астрель, 2010. – 895 с.
13. Иванов В.В., Лотман Ю.М., Пятигорский А.М., Топоров В.Н., Успенский Б.А. Тезисы к семиотическому изучению культур // *Semiotyka i struktura tekstu: Studia pos'wiecone VII Miedzynarowemu kongresowi slawisto'w.* Warszawa; Krakow; Gdan'sk, 1973. S. 16 – 19.
  14. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: INTRADA 2001. – 384 с.
  15. Ісіченко Ю. Містична перспектива літературного тексту в культурі Бароко // *Сучасність.* – 1995. – С. 100 – 102.
  16. Книжность как феномен культуры (Мат-лы «круглого стола») // *Вопр. философии.* – 1994. - № 7 – 8. – С. 3 – 36.
  17. Ковальчук О. Необарокові тенденції у прозі 70 –х років // *Слово і час.* – 1992. - № 7. – С. 56 – 60.
  18. Конрад Н.И. Избранные труды. История. – М.: Наука, 1974. – 471 с.с.266 – 267
  19. Кречотень В.И. Тема науки в барочной украинской поэзии 30-х годов XVII века // *Барокко в славянской культуре.* - М.: Наука, 1982. – С. 264 – 269.
  20. Криса Б. Світоглядні основи українського поетичного бароко // *Українське бароко / Мат-ли I конгресу Міжнародної асоціації україністів.* – К., 1993. – С. 47 – 53
  21. Культурология. XX век. Энциклопедия: В 2-х т. – СПб.: Университетская книга, 1998.- 447с.
  22. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Л. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).
  23. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. – К. : Академія, 2006. – 752 с.
  24. Лотман Ю. Выход из лабиринта / Ю. Лотман. // *Эко У. Имя розы / У. Эко.* —М. : Радуга, 1998. — С. 650—669.

- 25.Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 447 с.
- 26.Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998.- 704 с
- 27.Лотман Ю.М., Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. – Тарту: Тартуский госуниверситет, 1971. – Т. 5. – С. 141 – 154.
- 28.Люксембург А. Лабиринт как категория набоковской игровой поэтики [Электронный ресурс] / Александр Люксембург. – Режим доступа к журн. : [http://www.relga.rsu.ru/n22/cult22\\_2.htm](http://www.relga.rsu.ru/n22/cult22_2.htm)
- 29.Михайлов А.В. Языки культуры. – М.: Языки русской культуры. - 1997. – 624 с.
- 30.Мовчан Р. Барокові тенденції в романі Валерія Шевчука // Українська мова і література в школі. – серпень, 1999. – С. 7 – 11.
- 31.Нічик В. Роль Києво-Могилянської академії в розвитку філософії в Україні // Українське барокко / Мат-ли І конгресу Міжнародної асоціації українців. – К., 1993. – С. 77 – 85
- 32.Павленко О. Г. Рецепція прози І. Качуровського в англomовному світі (на матеріалі англomовних перекладів романів «Шлях невідомого», «По той бік безодні»): дис... канд. філолог. наук: спец. 10.01.05. Порівняльне літературознавство / Павленко Олена Георгіївна; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2007. – 185 с.
- 33.Парахонский Б.А. Язык культуры и генезис знания. – К.: Наукова думка, 1988. – 210 с.
- 34.Пахльовська О. Є.-Я. Українська літературна цивілізація. Автореферат дис. ... доктора філол. наук. – К., 2000. – 96 с.
- 35.Пискунова С.И. Алехо Карпентьер и проблема необарокко в культуре XX века // Литература в контексте культуры. – М.: Изд-во Московского университета, 1986. – С. 234 – 248.
- 36.Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко (втор. пол.ХУІІ – нач.ХУІІІ в.). – М.: Наука, 1991. – 236 с.с.

37. Сазонова Л.І. Жанр «вертоградів» у східнослов'янському літературному барокко // Українське літературне барокко: Зб.Наук. праць. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 76 – 108.
38. Сковорода Г.С. Твори: У 2 Т. – К.: Наукова думка, 1994.т.2, с. 130 – 131.
39. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні; [ред. кол.: І. К. Білодід (гол.), А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк та ін.]. К.: Наукова думка, 1970 – 1980.
40. Современный философский словарь / под общ. ред. В. Кемерова. – М. : Академ. проект, 2004. – 864 с.
41. Соссюр Ф. де Труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1977. – 695 с.
42. Стеценко Т. Роман Умберто Еко «Ім'я троянди» / Т. Стеценко. // Зарубіжна література. – 2002. – № 8. – С. 37 – 38.
43. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука: постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. – К., 2001. – 176 с.
44. Текст как явление культуры. – Новосибирск: НГУ, 1989. – 476 с.
45. Трофимчук М. Ще раз про неповноту української культури або перспективи неолатиністики в Україні // Медієвістика. Вип. 1. Одеса: Астрорепринт, 1998. – С. 123 – 130.
46. Успенский Б.А. Избранные труды. Т.1. Семиотика истории. Семиотика культуры. – М.: Гнозис, 1996. – 429 с.
47. Уфимцева Н.В. Языковое сознание и образ мира славян // Языковое сознание и образ мира. – М.: ИЯ РАН, 2000. – С. 207–218.
48. Ушкалов Л. Основні риси барокової телеології тексту // Сучасність. – 1998. - № 4. - С. 37 – 42.
49. Философский энциклопедический словарь / ред.-сост. Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблева, В. А. Лутченко. – М. : Инфра-М, 2003. – 576 с.
50. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: постмодерний період : навч. посібник / Р. Б. Харчук. – К. : Академія, 2008. – 248 с. .

51. Храпченко М.Б. Природа эстетического знака // Семиотика и художественное творчество. – М.: Наука, 1977. – С. 7 – 41.
52. Чадюк О.М. Опозиція «ми – вони» у сучасній українській політичній метафоріці//Мова і культура. – К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2003. – Вип. 6. – Т. II. Психологія мови і культури. Мова і засоби масової комунікації. – С. 276–282.
53. Чепелик В. Творець українського необароко // Хроніка 2000. – № 17 – 18. – С. 321-327.
54. Чміль Г. Візуалізація мови та семіотика екрану / Ганна Чміль // Культурологічна думка : Щорічник наук. праць. – К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2012. - № 5. - С. 30-41.
55. Шевчук В. Муза роксоланська. – Кіровоград, 1994. – 93 с.
56. Шевчук В. Сон сподіваної віри // Кур'єр Кривбасу. – 1999. - № 118. – С. 130 – 135.
57. Шевчук В.О. Біс плоти // Біс плоти: Іст. повісті. – К.:Твім інтер,1999. – С. 213 – 294.
58. Шевчук В.О. Дім на горі // Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання. – К., Дніпро, 1989. – С. 18 – 444.
59. Шевчук В.О. Стежка в траві. Житомирська сага: У 2-х т. – Харків: Фоліо, 1994.
60. Шевчук В.О. Три листки за вікном: Роман-трилогія / Передм. М.Жулинського. – К.: Радянський письменник, 1986. – 587 с.
61. Шевчук В.О. Формально-інтелектуальні барокові вірші із середини ХУІІ ст. // Дніпро. – 1999. - № 7 – 8. – С. 77 – 85.
62. Эко У. Имя розы / Умберто Эко; пер. с итал. Е. А. Костюкович. — СПб.: Симпозиум, 2004. – 640 с.
63. Эко У. Имя розы. – М. Книжная палата, 1989. – 486 с.



- 64.Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна /У. Еко [пер. с ит.]. // Философия эпохи постмодернизма. – Минск: «Красико»-принт, 1996. – С. 48-73.
- 65.Эко У. Открытое произведение / Умберто Эко [пер. с итал. А. Шурбелева]. – СПб: Академический проект, 2004. – 384 с.
- 66.Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Умберто Эко; [пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного]. – СПб.: «Симпозиум», 2005. – 502
- 67.Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе : [учеб. пособ.] / М. Эпштейн. – М. : Высш. шк., 2005. – 495 с.
- 68.Юрчук О.О. Необарокові тенденції в сучасній українській поезії // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Випуск 27. – 2006. – С. 235–238.
- 69.Юрчук О.О. Необарокові тенденції у прозі Ю.Андруховича // Вісник Житомирського педагогічного університету. – Випуск 16. – 2004. – С. 207–209.
- 70.Юрчук О.О. Принцип відображення як необарокова тенденція (за романом В.Шевчука «Три листки за вікном») // Історико-філологічний збірник з регіональних проблем «Волинь-Житомирщина». – Випуск 12. – 2004. – с. 130–135
- 71.Юрчук О.О. Психологія творчості митця на тлі кризового стану в літературі // Українська література в загальноосвітній школі. – № 5. – 2006. – с. 52–55.
- 72.<https://blog.yakaboo.ua/antybiblioteka-umberto-eko-chomu-neprochytani-knyhy-vazhlyvishi-prochytanykh/>.
- 73.Calabrese O. Neo-Baroque: A sign of the times. Transl. by Charles Lambert. With a Foreword by Umberto Eco. Princeton: Princeton University Press, 1992. с. 11 – 69.
- 74.Chartelis-Black J. Corpus Approaches to Critical Metaphor Analysis. – New York: Palgrave Macmillan, 2004. –253p.

75. Clifford J. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* / J. Clifford. – Cambridge : Mass.: Harvard University Press, 1988. – 381 p.
76. Dubois C.-G. *Le Baroque: profondeurs de l'apparence.* – Paris, 1973. c. 81- 82
77. Eco U. *The Role of the Reader* / U. Eco. – Bloomington : Indiana University Press, 1994. – 273 p.
78. Filmore C. *Frame semantics.* In: *Linguistics in the Morning Calm.* – Seoul: The Linguistic Society of Korea – Hanshin, 1982. P.111–137.
79. Fokkema D. *Comparative Literature and the New Paradigma* / D. Fokkema // *Canadian Review of Comparative Literature.* – 1982. – P. 1 – 18.
80. Geertz C. *The Interpretation of Cultures.* – New York: Basic Books, 1973. – 145 p.
81. Harbison R., *Reflections on Baroque* .– London: Reaktion Books, 2000– 342 p.
82. Jobs G. *Dictionary of mythology, folklore and symbols, pt. 1 – 3.* – № 4: Scarurow press, 1962.
83. Kovecses Z. *Language, Mind, and Culture. A Practical Introduction.* Oxford – New York: Oxford University Press, 2006. – 93p.
84. Kugel J.L. *The Techniques of Strangeness in Symbolist Poetry,* New Haven – London, 1971.
85. Langacker R. *Foundations of Cognitive Grammar. Theoretical Prerequisites.* Vol. 1. Stanford: Stanford University Press, 1987. – P.53-84.
86. *Language* // *The New Encyclopaedia Britannica. Macromedia.* – Chicago : 1994. – Vol. 22. – P. 548 – 571.
87. Leppihalme R. *Caught in the Frame: A Target-Culture Viewpoint on Allusive Wordplay* / R. Leppihalme // *The Translator: Studies in Intercultural Communication. Wordplay and Translation.* – 1996. – № 2. – Vol. 2. – P. 199 – 218.

88. Levinson S. *Relativity in Spatial Conception and Description. Rethinking Linguistic Relativity.* – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P.177–202.
89. Lodge D. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature / D. Lodge.* – London : Edward Arnold, 1977. – 296 p.
90. Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition / J.-F. Lyotard.* – Manchester University Press, 1984. – 110 p.
91. Maravall J. *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, trans. Terry Cochran. – Manchester: Manchester University Press, 1986 – 96 p.
92. Nash C. *The Unravelling of the Postmodern Mind* – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.– 77 p.
93. Severo S. “Baroque and Neobaroque” in Cesar Fernandez Moreno, ed., *Latin America in Its Literature.* – New York: Holmes and Meier, 1980. – 115p.
94. Turner M. *Cognitive Dimensions of Social Science.* Oxford – New York, 2001– 234 p.
95. Umberto Eco, “The Poetics of the Open Work,” in *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts.* – Bloomington: Indiana University Press, 1979. –107p.
96. Walter B. *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne. – London: Verso, 1998 – 56 p.
97. Wollen P. *Baroque and Neo-Baroque in the Age of Spectacle.* – Cambridge: MIT Press, 2004. 67p.