УДК 821.161.2 – 3.09 + 821.162.1 – 3.09

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА НЕСМІХОВА ІРОНІЯ В РОМАНІ І. КАРПОВИЧА «РИБ'ЯЧІ КІСТКИ» ТА ОПОВІДАННІ Т. ГАВРИЛІВА «ФРУТХЕН»

І. Кропивко
д-р філол. наук, професор,
кафедра української літератури,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара
irina_kropyvko@ua.fm
https://orcid.org/0000-0002-9648-8340
О. Буділова
канд. філол. наук, доцент,
кафедра англійської філології,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара
sasha.budilova@gmail.com
orcid.org/0000-0002-5143-1375

Іронія і сміх у постмодерністській карнавальній прозі пов'язані між собою, але не взаємозумовлені. Іронія в літературі постмодернізму ставала об'єктом дослідження в працях відомих дослідників Ж. Бодріяра, І. Гассана, Ж. Дельоза, Ж. Дерріди, Ф. Джеймісона, У. Еко, Ж.-Ф. Ліотара, Д. Фоккеми, Л. Гатчеон та інших. Серед українських науковців слід виділити С. Гейко та Р. Семківа, серед польських – Б. Барана, А. Доду, З. Мітосек, М. Новака, М.П. Марковського. Традиційно іронію визначають у її спрямованості на досягнення сміху (Зозуля, 2014: 78). Однак постмодерністська іронія може бути несмішною. Її домінантна ознака – двозначність смислу, що витворюється завдяки дистанції між сказаним і замовчаним.

Іронія простежується не лише в аспекті смислоутворення на рівні змісту твору. Як зауважує Марко Андрейчик, «у постмодерній іронії важить не тільки художнє повідомлення, а й сам код, котрий перебирає на себе функцію наративного фокусу. У такому випадку особлива увага надається мовній грі, коли смисл розсипається на непоєднувальні фрагменти, а значення набувають окремі елементи» (Андрейчик, 2014: 72). Крім того, важить і інтертекстуально-формальний аспект іронії як художнього прийому й виразника постмодерної тотальної іронічної свідомості. Річ у тім, що література вичерпала себе разом із «кінцем історії», а відповідно вичерпано й експериментальний потенціал мистецтва. Отже, *метою* статті є простеження наративних форм домінації іронічної гри як способу художнього викладу й композиційного принципу в прозових текстах письменників-постмодерністів.

Розглянемо в такому аспекті прийоми іронії, які використав Ігнацій Карпович в одному з епізодів роману «Риб'ячі кістки» («Ości»). Але спочатку дещо про назву роману, котра звучить незвично й іронічно, чи іронічно-незвично. Риб'ячі кістки (або рослинні остюки), якщо орієнтуватися на словникове значення, навряд чи можуть стати достойним предметом для роману на 469 сторінок. Друге спрямування думки в пошуках пояснення назви – до фразеологічних висловів. На згадку спадають три варіанти – як кістка в горлі (stać ością w gardle), тобто те, що сильно заважає; немає риби без кісток (nie ma chleba bez ości, nie ma ryby bez kości), що можна потрактувати у відношенні до твору як те, що приємне завжди йде спільно з небажаним; і третє – якщо постишся, не шукай у хлібі кісток (kiedy się kto przepości, nie szuka w chlebie ości), що до роману можна докласти як пропозицію не шукати там того, чого в ньому немає, тобто зайвої серйозності. Усі три можуть стосуватися роману, бо в ньому йдеться про емоції персонажів, про те, що заважає їм гарно себе почувати й що вони приховують від інших і самих себе, і що роман не надається до зведення його до однієї ідеї, оскільки в ньому репрезентовано фантазми, що супроводжують людину в її повсякденні.

Можемо підійти до розшифрування назви роману й з іншого боку чи, вірніше, боків. Якщо сприйняти назву метафорично, то прийнятна думка П. Чаплинського про те, що

«Риб'ячі кістки» – роман про гнучкість суспільного скелета, що стає все більшою. На його переконання, суспільство, що перебуває в русі, надає нових значень давнім абстрактним поняттям, які закінчуються на «ość»; кохання (miłość), відповідальність (odpowiedzialność), лояльність (lojalność) підлягають практичним редефініціям без огляду на ідейну спільність (Czapliński, 2013).

У літературній критиці після виходу роману у світ з'явилося ще одне спостереження, пов'язане з його графічним оформленням. Критик під псевдонімом (АК) звернув увагу, що слова на титульній сторінці написані з малої літери. Це наштовхнуло його на думку про те, що в тексті персонажі без кісток (k-ości), описано реалії сучасності (współczesn-ości), представлено багато можливостей (możliw-ości), зображено механізм узалежнення (zależn-ości), щоденні протиріччя (sprzeczn-ości), багато ідентичностей (tożsam-ości) і особистостей (osobow-ości), а також одвічна потреба в коханні (mił-ości) й близькості (blisk-ości) і, як наслідок, отримуємо особливий діапазон багатозначності (wieloznaczn-ości) ((ak), 2013).

Як бачимо, багатозначність назви роману цілком витримана в дусі рекомендацій У. Еко (назва повинна дезорієнтувати читача, спрямовувати його на різні прочитання (Эко, 2000: 598)). І. Карпович навіть іде далі, ніж італійський науковець, бо його багатозначність перетворюється у невисловлюване, залишок від ословленого, в «ість» («ość»): «Powietrze czy nie-, wnętrze czy zewn-, tak czy siak skręczał ją pusty, zbędny ból, jakaś -ość bez tematu»[1] (Karpowicz, 2014: 118).

Сюжетна ситуація епізоду, довільно обраного для аналізу, така: тридцятишестирічна Майя, перебуваючи в поганому настрої, бо втратила роботу й підозрює чоловіка в зраді, їде на співбесіду. На 12 сторінках тексту наратор передає її стан, занурюючись у думки й переживання, відтворюючи специфічну образність і логіку (алогічність) мислення героїні, сформовані/деформовані впливом сучасної культури. Іронічний ефект виникає завдяки натякам, недомовкам, неочікуваним ракурсам зображення. Читач повинен за наданою наратором картинкою відчитати «реальну» історію жінки.

Ситуація повністю вписана в формулу жіночого роману, але автор відходить від усталених прийомів співчутливого зображення внутрішнього світу страждаючої жінки. Перед читачем розгорнуто розлогу картину нюансів мислення й самоаналізу героїні, її емоційної неврівноваженості. Автор ніби жартує з прийомів формульних жанрів, водночас наслідуючи їх і відходячи від стереотипів. Зокрема робить видимими, наочними процеси образного мислення, внутрішнього мовлення. Це не просто непряме авторське мовлення чи потік свідомості героїні, це іронія над ними як наративними прийомами, наприклад: «Dojrzała, żeby zadać sobie pytanie z gatunku «dlaczego?», podgatunek «czemu ja?», kategoria «ach». // Dlaczego i czemu ja. Ach»[2] (Karpowicz, 2014: 114). Або: «Tyle już razy Maja przerabiała osunięcie się w rozpacz i depresję, że drogę tę zapamętała»[3] (Karpowicz, 2014: 114], «Chodź, Sławoj, dam ci skórkę od ziemniaka. Poprawił mi się gumor»[4] (Karpowicz, 2014: 116).

Іноді таку «наративну» іронію поєднано з іронією над сучасними тенденціями в літературознавстві, наприклад психоаналізом, чи з іронією над постмодерністськими філософськими дискусіями про нівелювання меж між внутрішнім і зовнішнім: «Bardzo ją ten stan bolał: to, że jest pusta i niepotrzebna w środku oraz że ta pustka i niepotrzeba przyszły z zewnątrz, doprowadzając do sytuacji, w której to Maja nigdzie się nie mieściła. Nie było jej w sobie, nie było jej na zewnątrz siebie»[5] (Karpowicz, 2014: 117). Наратор позиціонований як особа освічена й тямуща в новітніх культурних тенденціях, що засвідчено його відступами від теми, вірніше своєрідними вставками – переднім словом до нової ситуації, зокрема його

[1] Повітря чи не-, внутрішнє чи зовн-, так чи сяк скручував її порожній, надмірний біль, якась -ість без теми.

[2] Дозріла, щоб поставити собі питання типу «навіщо?», підтипу «чому я?», категорії «ах». // Навіщо і чому я. Ах.

[3] Майя стільки разів впадала в розпач і депресію, що дорогу ту запам'ятала.

[4] Іди до мене, Славой, дам тобі шкуринку від картоплини. У мене знову з'явився гумор.

[5] Цей стан її сильно бентежив: що вона всередині порожня й непотрібна та те, що ця непотрібність і порожнеча прийшли ззовні й ведуть до ситуації, у якій Майя ніде не знаходиться. Не було її в собі, не було її поза собою.

роздумами про подвійну фізіологічно-культурну сутність людини: «Wbrew przesądom i naukom każdy z nas ma dwie matki i często ani jednego ojca. Matka pierwsza to Natura. Matka druga to Kultura. Matka pierwsza nigdy nie kłamie... <...> Matka druga jest wyrozumiała, mieszka nieco bardziej na zewnątrz, prowadzi schronisko dla swoich dzieci, dla osób pokrzywdzonych przez pierwszą matkę. Matka druga tka miraże, częstuje karmelkami, uczy, że warto uciekać przed prawdą emocji, odruchów, dresczy... <...> Matki zazwyczaj żyją w zgodzie, lecz bywa i tak, że skaczą sobie do gardeł. Walczą jak suki. Areną walki zawsze jest ich wspólne dziecko. Którakolwiek z matek by wygrała, zawsze przegrywa arena. Arena odnosi rany, niekiedy odgryza paznokcie do krwi, nacina żyletką wnętrze ud, zapomina o spuszczeniu wody w toalecie, lunatykuje»[6] (Karpowicz, 2014: 121–122). Такий розлогий і стилістично амбівалентний вступ потрібен був, щоб означити розбурханий емоційний стан Майї. Щоб його не описувати, наратор називає героїню ареною, на якій борються дві її матері. Це означення розділене на дві частини в межах одного абзацу, завдяки чому читач двічі подумки повертається до філософічних роздумів наратора, що посилює іронічно-комічний ефект загалом серйозної ситуації.

Для характеристики персонажів автор часто використовує терміни, популярні в сучасних крос-культурних дослідженнях. Наприклад, стан Шимона, чоловіка Майї, який прагнув самотності, у момент, коли хтось сідає поряд із ним на лавку, описано із застосуванням термінів психоаналізу, лінгвістики й природознавства, що логічно з огляду на те, що Шимон мовознавець, а його дружина біолог, та засвідчує вплив подружнього й професійного життя на формування словника самоопису людини: «Ktoś obok przysiada na ławce, Szymon pospiesznie wciąga w siebie szybującą świadomość, być może nawet z przedrostkiem samo-, wciąga jak oddech, jak mrówkolew mrówkę, do więzienia, do leju. Jest teraz ponownie kompletny, ponownie w niekomfortowej i oswojonej celi – tylko stąd, z niej, z tego niedosłownie okratowanego miejsca, z tego siebie samego potrafi komunikować się z innymi ludźmi»[7] (Karpowicz, 2014: 105).

Однак далеко не всі випадки іронії стосуються способу подачі художньої інформації реципієнту. І. Карпович іронізує також над самою іронією. Зазвичай іронія увиразнює відмінність певного явища від поняття про його норму. У романі саме поняття норми поставлене під питання й нормою в родині Майї є те, що в суспільстві вважається анормальним. Майя, відчуваючи провину перед сином-підлітком за недостатню увагу до нього, вирішує готувати йому сніданки. За три дні син попросив не робити цього, бо ці сніданки не йдуть йому на користь. Четвертого дня «zaspany Bruno wszedł do kuchni, spojrzał na pusty stół i się uśmiechnął. Uśmiechnął, jak gdyby wszystko wróciło do normy»[8] (Karpowicz, 2014: 113). Загалом вибір персонажів виказує авторську іронію над розробкою сюжету. Наприклад, про одного з них – Норберта – П. Чаплинський зауважує: «Він непрактикуючий расист, особливо має пункт щодо азіатів, яких уважає недолюдьми. Також є гомофобом, який уважає геїв збоченцями, а себе – єретиком, що спить із чоловіками. Поки не пізнав Нінель, був також жінконенависником. Однак живе в гомосексуальному зв'язку з в'єтнамцем, а від певного часу зв'язався з феміністкою» (Czapliński, 2013).

---

[6] Незважаючи на забобони й вчення, кожний з нас має дві матері й часто жодного батька. Перша мати – це Природа. Друга мати – це Культура. Перша мати ніколи не збреше… <…> Друга мати завжди зрозуміє, мешкає десь ззовні, готує схованку для своїх дітей, для скривджених першою матір'ю. Друга мати сплітає міражі, пригощає карамельками, вчить, що варто уникати правди відчуттів, мимовільних реакцій, сильних емоцій… <…> Матері зазвичай живуть у злагоді, однак трапляється й так, що стрибають одна одній до горлянки. Деруться, як суки. Ареною боротьби завжди є їхня спільна дитина. Котра б із матерів не перемогла, завше арена в програші. Арені болять рани, іноді вона гризе нігті до крові, ріже бритвою між стегнами, забуває спустити воду в унітазі, страждає на лунатизм.

[7] Хтось сідає поряд на лавку, Шимон із поспіхом втягує в себе розбурхану свідомість, можливо навіть із префіксом само-, втягує, як вдихає, як мурахоїд мураху, до в'язниці, до воронки. Тепер знову зібраний докупи, знову в некомфортній і звичній камері – тільки звідти, з неї, з того недослівно заґратованого місця, з того себе самого придатний до спілкуватися з іншими.

[8] Заспаний Бруно зайшов до кухні, кинув оком на порожній стіл і посміхнувся. Посміхнувся, ніби все повернулося до норми.

Іронія в художніх постмодерністських текстах зазвичай виявляється неоднозначною, багатоплановою й багатовимірною. Одна лінія проходить поверхнею тексту, коли читач може насолоджуватися іронією. Її увиразнено лінгвістичними засобами. Маркери іронії ніби знаходяться на поверхні, як у попередньо проаналізованому тексті. Друга – неочевидна, розрахована на «фахового» читача. Іронічний ефект виникає від зіставлення сюжету твору чи певного персонажа з іншими текстами, що стали культурними артефактами.

До художніх текстів, у яких презентовано багатопланову іронію, включаємо оповідання Тимофія Гавриліва «Фрутхен». Його структура іронічно відбиває пояснення Роланом Бартом поняття герменевтичного коду, здійснене в його знаковій для деконструктивізму праці «S / Z». Герменевтичний код як сукупність текстових одиниць, функція яких полягає у формулюванні питання й підготовці відповіді на нього (вказівка на різні обставини, здатні вплинути на питання або відтермінувати відповідь), розкрито французьким ученим на прикладі аналізу оповідання «Сарразин»: «Заголовок ставить питання: Сарразин – це що? Загальна назва? власна назва? річ? чоловік? жінка? Відповідь отримаємо значно пізніше… <…> Отже, заголовок «Сарразин» уводить перший член якоїсь послідовності, яку буде закрито лише в лексії № 153…» (Барт, 2001: 42).

Т. Гаврилів так само виносить у заголовок твору назву, що викликає своїм звучанням різні асоціації, однак не створює певності щодо жодної з них. Автор проводить читача складним шляхом пошуку відповіді на питання, що таке фрутхен, пародіюючи паралельно різні методи наукового пошуку, що поступово трансформуються в жанри формульної літератури. Послідовно наратор оповідання Т. Гавриліва переконує читача в тому, що фрутхен не жива істота, не птах, не риба, не тварина, не перстень із діамантом у вітрині ювелірної крамниці й ще не сім варіантів із трикрапкою після останнього. Так само маленькими кроками, як і Р. Барт, іде від зіставлення звучання й написання слова (доходить при цьому до висновку, на відміну від Р. Барта, що це не відіграє ніякої ролі для розуміння того, чим є фрутхен) до процедур проведення паралелей із людиною і її життям (антропологізація явища), виявлення подібності (зіставляє з квітами й сонцем як явищами, що дають насолоду, земним тяжінням. Щодо земного тяжіння, то тут вбачаємо іронію щодо принципу зворотної детермінації, коли значущість явища визначається за його наслідками. Т. Гаврилів іронізує з того, що було б, якби не було Ньютона: «Тоді все виглядало би по-іншому – людина літала би разом із деревами, носорогами та будинками, годівниці для птахів ненастанно гойдалися б, а книжки не затримувалися би на полицях бібліотек» (Гаврилів, 2010: 19). У такий спосіб у текст, стилізований під науково-деконструктивістське дослідження, вкрадається нонсенс, який за зворотною асоціацією може бути екстрапольований на текст Р. Барта), акцентування прагматичних аспектів (існування фрутхена за певними фізичними законами може стати предметом уваги як «фізиків», так і «ліриків», бо варте бути репрезентованим у художніх текстах. Відповідно обидва аспекти важливі й повинні бути відображені в шкільних програмах, зокрема розглянуті на факультативних заняттях. Але поки наратор тримає в таємниці, що таке фрутхен, то й сам учитель фізики ставить питання учням у надії, що ним переймуться також батьки учня й знайомі їхніх знайомих. Паралельно згадано сам цей текст про фрутхен як об’єкт вивчення в шкільному спецкурсі, хоч він ще перебуває в процесі читання/письма, для впровадження якого ще варто буде видати навчальний посібник і отримати для нього міністерський гриф), та пропозиції щодо практичного застосування (замінити фрутхеном систему заохочень і державних нагород), поступово додаючи інформацію про дію фрутхена на організм людини: щоб стало приємно й райдужно, їх потрібно два чи три. Як і в Р. Барта, кожне слово наділено особливою вагою. На цьому етапі сприйняття твору читач зрозуміє слово «райдужно» найвірогідніше щодо означення емоційного стану від володіння/споживання фрутхена, натомість коли читачу відкриється «істина», він зрозуміє, що слово вжито в прямому, а не переносному значенні й стосується кольорового розмаїття в оформленні фрутхена.

Після всіх цих інтелектуально-образних процедур читач дізнається, що фрутхен – це тістечко з фруктами, що може варіюватися залежно від наповнення кошика з тіста. Однак

отримання відповіді на запитання, поставлене в тексті, не вичерпало сюжет, оскільки в ньому з'явилися інші персонажі – людина, яка спостерігала за фрутхеном, і наратор, який спостерігав за тим, як за цією людиною спостерігають інші. Відповідно іронії піддано процес художньої нарації, поєднаної з псевдонауковою нарацією (застосовано прийоми метатекстуальної оповіді, уявного діалогу з потенційними читачами як свідками авторських розмислів і діалогу наратора з самим собою), та процес розкриття читачу особи персонажа (текстова роль невідомого персонажа змінена декілька разів: переслідуваний – переслідувач – переслідуваний?; розкодування статусу невідомого зовнішніми спостерігачами на основі його поведінки й зовнішнього вигляду проходить декілька етапів: злодій, шпигун, терорист, пияк, безхатченко, – до речі, усі вони – типові персонажі кінострічок, орієнтованих на масове споживання).

Позиція наратора в оповіді ключова, бо саме від нього залежить спрямування наративного фокусу й він (наратор) розкриває читачу таємницю фрутхена. Однак наратор не виступає носієм повного знання в тексті, а ніби споглядає з позиції певного персонажа, що виступає черговим наративним фокусом. Спочатку це він сам, йому належить «наукове» слово. Потім наративний фокус переорієнтовано на охоронців у підземному переході, які біля камер спостереження обговорюють невідомого й прогнозують його подальші дії. Коли охоронці зрозуміли, що то безхатченко, то втратили до нього інтерес. Тоді наративним фокусом стає невідома особа, яку важко знову ототожнити з наратором, бо вона ставить купу запитань, стилістично подібних до тих, якими підсилюється інтерес глядачів до майбутніх епізодів серіалу й у яких передбачено можливі варіанти подальшого розвитку щойно завершеного сюжету: «Чому невідомий пішов? Невже він зараз таки попрямує до вітрини? Невже сила фрутхенової гравітації здолала його, який так довго чинив їй опір? <…> невже це він витягає сотенну банкноту з м'якого шкіряного поляриса, з кишеньок якого несміливо-допитливо визирують кредитні й страхувальні картки і світлина, яку не пощастило роздивитися, оскільки він повернувся боком, а зазирати через плече не випадає?» (Гаврилів, 2010: 23). Разом 10 запитань, серед яких ті, що дають підстави сумніватися у висновку охоронців щодо статусу невідомого, за яким вони спостерігали, а саме – несумісність вигляду безхатченка й наповнення його кишень та зауваги про те, що безхатченко – іноземець.

Після дискусії наратора з читачами й самим собою про подальшу долю невідомого наративний фокус знову зосереджено на останньому. У нарації з'являється нова термінологія. Події осмислюються в аспекті позиціонування невідомого як переслідувача та переслідуваного, що дозволяє задуматися над присутністю ще одного спостерігача. Оповідання завершено несподівано: невідомий слідом за молодою парою виходить із метро, наздоганяє їх на перехресті (за натяком основного наратора, він переслідував їх, щоб забрати фрутхен, на який у нього не вистачало коштів), але обертається і прямує в інший бік, поводиться, наче тепер переслідують його, фіксує випадкових осіб навколо себе, остання з них – жінка, що саме вийшла з банку, класифікована ним як клієнтка. Така спостережливість і уважність дає підстави припустити, що в наступній «серії» буде пограбування банку або розвиток сюжету здійснюватиметься в шпигунському чи кримінальному напрямі, у будь-якому випадку це буде екшн. Завершальна фраза сприяє такому здогаду: «Йди спокійно, засранцю, ніщо тобі не загрожує» (Гаврилів, 2010: 28). Фраза навряд чи належить інтелігентному наратору, який починав оповідь. Слово «засранець» двічі використав один з охоронців підземного переходу, однак сама фраза належить іншому спостерігачеві – наратору найвищого класу, який оповідав про всіх інших і які не знали про нього.

Складна система нараторів і нарації в аналізованому оповіданні створює багатовимірну іронію над тематикою, формами, нормами художнього та наукового викладу, принципами структурування формульних текстів. Текст позірно становить лінійний виклад, у якому поперемінно актуалізовані плани наративу (у центрі якого фрутхен і невідомий) й нарації (думки наратора та його оповідь про фрутхен), однак «деконструктивістський» аналіз, до якого закликає ідея про можливий зв'язок між аналізованим художнім текстом і текстом Р. Барта, дозволяє виявити множинність як можливих інтерпретацій, так і можливого

подальшого розвитку сюжету, що залежить від постійного помноження комунікативних ліній, увиразнених під час аналізу.

Отже, підсумуємо. Смисловий вектор наративної стратегії Ігнація Карповича в романі «Риб'ячі кістки» спрямований на витворення особливого діапазону багатозначності (wieloznaczn-ości), що серед інших значень закладено в назві твору. Багатозначність назви переходить у ранг невисловлюваного, в «ість», чим сигналізує залишок від ословленого. Інтертекстуально-формальний аспект іронії визначає рецептивну стратегію роману. Читач повинен за наданою наратором картинкою відчитати «реальну» історію персонажів. Перед читачем розгорнуто розлогу картину нюансів їхнього мислення й самоаналізу. Автор ніби жартує з прийомів формульних жанрів, водночас наслідуючи їх і відходячи від стереотипів. Іронічний ефект виникає завдяки натякам, недомовкам, неочікуваним ракурсам зображення. «Наративну» іронію поєднано з іронією над сучасними тенденціями в літературознавстві та постмодерністськими філософськими дискусіями. Іронія, отже, стає не лише неоднозначною, а й багатоплановою: розгортається на поверхні тексту як мовна й наративна гра та відсилає до інших текстів, «широко відомих у вузьких колах», наголошуючи на потребі фахової інтерпретації. Оповідання Тимофія Гавриліва «Фрутхен» може бути розглянуто в концептуальному зіставленні з працею «S / Z» Р. Барта, у якій викладені принципи деконструктивістського аналізу. Т. Гаврилів ніби йде логікою зворотного порядку, він конструює свій текст як відображення проголошеного Р. Бартом шляху відчитування герменевтичного коду, проводить свого читача всіма «зигзагами» деконструктивістського мислення. Складна система нараторів і нарації в оповіданні є багатовимірною іронією над тематикою, формами, нормами наукового викладу та художніх формульних текстів. У подальшому варто зосередитися на співвідношенні сміхової та несміхової поетик для увиразнення іронічного постмодерного мислення в художніх текстах.

Бібліографічні посилання

Андрейчик, М. (2014). *Інтелектуал як герой української прози 90-х років XX століття.* (І. Андрущенко, пер.). Львів: Піраміда.

Барт, Р. (2001). *S / Z.* (Г. Косиков, пер.). Москва: Эдиториал УРСС. (Частина X: Сарразин, I стор)

Гаврилів, Т. (2010). Фрутхен. В *Чарівний світ. Тепер* (сс. 14–28). Львів: Кальварія.

Зозуля, О. (2014). Іронічні та пародійні модуси постмодерністського дискурсу: сучасні погляди та інтерпретації. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія.* Черкаси: Видавець Чабаненко Ю.А. 76–85.

Эко, У. (2000). Заметки на полях «Имени розы». В *Имя розы* (сс. 596–644). Санкт-Петербург: Симпозиум.

(ak). (2013, czerwiec 9). Ignacy Karpowicz – Ości, czyli powieść o wysokiej jakości. *Kurier Poranny.* Retrieved from http://www.poranny.pl/ kultura/recenzje/art/5539096/

Czapliński, P. (2013, czerwiec 11). Ości: dobra nowina Karpowicza. *Gazeta Wyborcza.* Retrieved from http://wyborcza.pl/1,75410,14075455/

Karpowicz, I. (2014). *Ości.* Kraków: Wydawnictwo Literackie.

References

Andrejchyk, M. (2014). *Intelektual jak heroj ukrains'koi prozy 90-kh rokiv XX stolittia*. (I. Andrushchenko, Trans.). Lviv: Pyramida. [in Ukrainian].

Bart, R. (2001). *S / Z.* (G. Kosikov, Trans.). Moskva: Editorial URSS. [in Russian].

Havryliv T. (2010). Frutkhen. *In Charivnyi svit. Teper* (pp. 14–28). Lviv: Kalvaria. [in Ukrainian].

Zozulya, O. (2014). Ironichni ta parodiyni modusy postmodernists'koho dyskursu: suchasni pohlyady ta interpretatsii. *Literaturoznavstvo. Folklorystyka. Kulturolohiia.* Cherkasy: Vudabets' Chabanenko Yu.A. 76–85. [in Ukrainian].

Eko, U. (2000). Zamietki na polyah "Imieni rozy". In *Imia rozy* (pp. 596–644). Sankt-Peterburg: Simpozium. [in Russian].

(ak). (2013, czerwiec 9). Ignacy Karpowicz – Ości, czyli powieść o wysokiej jakości. *Kurier Poranny.* Retrieved from http://www.poranny.pl/ kultura/recenzje/art/5539096/ [in Polish].

Czapliński, P. (2013, czerwiec 11). Ości: dobra nowina Karpowicza. *Gazeta Wyborcza.* Retrieved from http://wyborcza.pl/1,75410,14075455/ [in Polish].

Karpowicz, I. (2014). *Ości.* Kraków: Wydawnictwo Literackie. [in Polish].

Резюме

Кропивко Ірина

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА НЕСМІХОВА ІРОНІЯ В РОМАНІ І. КАРПОВИЧА «РИБ'ЯЧІ КІСТКИ» ТА ОПОВІДАННІ Т. ГАВРИЛІВА «ФРУТХЕН»

Постановка проблеми: Іронія і сміх у постмодерністській карнавальній прозі пов'язані між собою, але не взаємозумовлені. Традиційно іронію визначають у її спрямованості на досягнення сміху, однак постмодерністська іронія може бути несмішною. Її домінантна ознака – двозначність смислу, що витворюється завдяки дистанції між сказаним і замовчаним. Іронія простежується як в аспекті смислоутворення (і тоді важить і повідомлення, і сам код, а окремі фрагменти іронічного висловлювання стають значущими), так і інтертекстуально-формальний аспект іронії як художнього прийому й виразника постмодерної тотальної іронічної свідомості.

Мета статті – простежити наративні форми домінації іронічної гри як способу художнього викладу й композиційного принципу в прозових текстах письменників-постмодерністів.

Для дослідження використано **методи** наратологічного аналізу та рецептивної естетики.

Основні результати дослідження: Смисловий вектор наративної стратегії Ігнація Карповича в романі «Риб'ячі кістки» спрямований на витворення особливого діапазону багатозначності (wieloznaczn-ości), що серед інших значень закладено в назві твору. Багатозначність назви переходить у ранг невисловлюваного, в «ість», чим сигналізує залишок від ословленого. Інтертекстуально-формальний аспект іронії визначає рецептивну стратегію роману. Читач повинен за наданою наратором картинкою відчитати «реальну» історію персонажів. Перед читачем розгорнуто розлогу картину нюансів їхнього мислення й самоаналізу. Автор ніби жартує з прийомів формульних жанрів, водночас наслідуючи їх і відходячи від стереотипів. Іронічний ефект виникає завдяки натякам, недомовкам, неочікуваним ракурсам зображення. «Наративну» іронію поєднано з іронією над сучасними тенденціями в літературознавстві та постмодерністськими філософськими дискусіями. Іронія стає не лише неоднозначною, а й багатоплановою: розгортається на поверхні тексту як мовна й наративна гра та відсилає до інших текстів, наголошуючи на потребі фахової інтерпретації. Оповідання Тимофія Гавриліва «Фрутхен» розглянуто в концептуальному зіставленні з працею «S / Z» Р. Барта, у якій викладені принципи деконструктивістського аналізу. Т. Гаврилів ніби йде логікою зворотного порядку, він конструює свій текст як відображення проголошеного Р. Бартом шляху відчитування герменевтичного коду, проводить свого читача всіма «зигзагами» деконструктивістського мислення. Складна система нараторів і нарації в оповіданні є багатовимірною іронією над тематикою, формами, нормами наукового викладу та художніх формульних текстів.

Висновки і перспективи дослідження: Окреслено форми несміхової іронії, простежено її вплив на утворення багатозначності постмодерного художнього тексту. Також зазначено наративні прийоми та рецептивні стратегії, використані авторами. У подальшому варто зосередитися на співвідношенні сміхової та несміхової поетик для увиразнення іронічного постмодерного мислення в художніх текстах.

Ключові слова: постмодерна проза, іронічна свідомість, іронія як прийом, несміхова іронія, іронічна гра, іронічний ефект, композиційний принцип, смислоутворення.

Abstract