

УДК 821.161.2-94 (091)

Тетяна ХАЙДЕР
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

ПОСТМОДЕРНІ ВЕКТОРИ ЗБЛИЖЕННЯ ЖАНРІВ ВЕЛИКОЇ ПОЛЬСЬКОЇ ПРОЗИ

У статті розглянуто проблеми взаємовпливу жанрів у історико-літературному й культурологічному контекстах у творах Е. Редлінського, Т. Конвіцького та ін.

Ключові слова: *пост-сучасність, постмодерністський, політична фантастика, десеміотизація.*

The article deals with the problem of genre's interference in the literary- historical and cultural context in the works of E. Redlinski, T. Konwicki etc.

Key words: *post-modernity, postmodern, political fiction, desemiotisation.*

W artykule zbadano kwestię wpływów wzajemnych gatunków w kontekście historyczno-literackim i kulturologicznym na podstawie utworów E. Redlińskiego, T. Konwickiego i in.

Słowa kluczowe: *post-realność, postmodernistyczny, fantazy polityczne, desemiotyzacja.*

Постмодернізм найчастіше визначають як інтелектуальну формацію кінця ХХ століття, як форму виразної та однозначної реакції на модернізм (у мистецтві, архітектурі, в сфері структурування і формування демократично-правових сучасних форм існування суспільства). Відтак постмодернізм можна визначити як еквівалент поняття пост-сучасність, тобто як комплекс реакцій на недоліки й надуживання сучасності. Як відомо, постмодернізм – це певна форма плюралізму, що спирається на постулати багатовимірності, різнорідності та складності нашої сучасної реальності. Однією з найхарактерніших рис визначається тотальна антираціональність. Ж.-Ф. Ліотар у своїй праці «La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir» (1979) дав загальну характеристику цьому світоглядному напрямку у філософії як інспірованого естетично анархізму й певної інваріантної форми неоавангардизму.

Певний «канон» уніфікованої моделі постмодернізму, сформований у літературознавчих дискусіях, що точилися у європейських країнах від 60-х років аж до сьогодні (в тому числі й у Польщі), визначає такі інноваційні риси постмодернізму: багатостильова література радикального плюралізму, що повністю заперечує концепцію моностилістики й відмовляється від стилєвих домінант; ретроспекція, цитата, повтор, пародія, колаж, пастіш як прояв зацікавлення історією і літературною конвенцією; замінює простоту й прозорість у функціонуванні тексту на складність, двозначність; програмово на методологічному рівні тяжіє до змішування високої – елітарної (неприбуткової) та масової (комерційної) культур. Хрестоматійно вже прийнята теза про інтертек-

стуальність, гру контекстами, альянсами, асоціаціями. Як зазначає один із провідних дослідників польського постмодернізму В. Болецкий, постмодерн – це специфічна фаза культурного самоусвідомлення сучасної нам цивілізації. Фантазія, містифікація, літературність, «штучність», повна свобода світосприйняття, звертання до традиційної у польському культурному просторі теми національних цінностей, «режисерування» власної прози – ці стратегії польського постмодернізму як основні визначають такі дослідники, як М.Гловінський, М. Домбровський, Г. Янашек-Іванічкова та багато інших [3, 303-305]. Польська літературознавча думка, гідно репрезентована такими дослідниками, як Р. Нич, А. Явловська, К. Уніловський, П. Чаплінський та інші, лише на початку 80-х почала глибше аналізувати явище постмодернізму, зокрема щодо польської літератури. На окрему увагу заслуговує думка сучасної російської дослідниці постмодернізму у російській та польській літературах В. Адельгем, котра слушно зазначає, що польський літературний постмодерністський світ радикально різниться від російського (та зрештою, й європейського) тим, що польська культура, висловлюючись термінологією Ю. Лотмана чи Д. Ліхачова, не переживала «культурних вибухів» або «стрибків». Таким вибухом для російської культури вважається розпад Радянського Союзу, який зумовив грандіозний стрибок у психологічному вимірі соціуму, створюючи певний «плацдарм» для виникнення нових жанрів, що активно використовували апокаліптичність як категорію (причому, як у трагічному, так і комічно-іронічному літературному варіантах).

Традиційно початки постмодернізму в Польщі пов'язують з іменами В. Гомбровича, С. Мрожека, хоча деякі сягають ще більш ранніх періодів – мало не від творів К. Іжиковського. Цим зумовлені дискусії про початки й витоки польського постмодернізму, про роль культурного авангарду у формуванні нових, суперечливих, деструкційних ідей.

Проте «справжній» постмодерний елемент у творах польських письменників з'являється у 70-ті роки. Ранній польський постмодернізм, як і російський, за словами Н. Бездір, не актуалізують ще категорію історичної трагічності, не посилюється в ньому атмосфера катастрофізму. Період 70-80-х років у польській та російських літературах обтяжений роздумами про такі категорії, як народ, інтелігентність тощо. Натомість, як свідчать дослідження І. Адельгейм, злам ХХ і ХХІ століть приніс почуття загостреної національної самоідентифікації, соціальної ангажованості й роздуми про властиве місце й роль у межах європейського континууму [2, 6-32; 3].

Розглядаючи людську культуру як динамічну систему, розвиток якої багато в чому визначається опозицією «упорядкованого» й «неупорядкованого», Ю. Лотман і обґрунтував свою концепцію «культурного вибуху». Такий вибух руйнує усталений порядок речей, думок, ціннісних констант та ієрархій. Одним із проявів чи форм такого вибуху може вважатися скандал¹. Етимологія та значення слова сфокусовані в скандалі як у механізмі культури й у різні моменти її еволюції виконують різноманітні моделюючі функції. З огляду на семіотичні характеристики скандалу, можна припускати його специфічну функцію механізму культури, що діє спорадично й націлено на десеміотизацію системи: якщо прийняти скандал як умисне порушення прийнятої системи значень чи задану непристойність поведінки або тексту. Скандал як форма прояву протесту культурно-мистецького авангарду проти існуючої дійсності чи пануючого ладу широко проаналізована з соціологічного та культурологічного поглядів у європейському та польському науковому середовищі (Й. Гейзінга, Х. Ортега-і-Гассет, Е. Фромм, А. Вика, Ф. Знанецьки, М. Пенчак, Т. Палечни, А. Явловська та ін.).

Якщо скандал розглянути як своєрідну культурну матрицю, спроможну породити певні феномени, то співвідносним стає моральна чи

¹ Слово «скандал» прийшло з латини та зах.-європейських мов; з грецької – scandalion – «пастка, неприємність, розбрат» [Етимол. сл. укр. мови, т. 5, с. 264]. Церковнослов'янська мова закріплює значення «спокуса». Словник В. Даля збагачує семантику запозиченнями з фр. – «срам, стыд, позор».

естетична сила скандалу і публічного покарання. Чи правомірно у такому ракурсі розгляду проблеми переносити семіотичне навантаження скандалу на літературний твір або літературно-естетичний напрямок, школу чи течію? Таке запитання, на нашу думку, можна проілюструвати деякими фактами з літературного життя Польщі (а також Росії чи України), приймаючи постулат про формування постмодерної ситуації в літературних колах із використанням досвіду авангардних протестів (kontestacji awangardowych) культурно-мистецької еліти Європи, початок яких припадає на кінець 60-х років, яку Т. Палечни називає формою бунту «наднормальних» [9], залучення молодіжних контркультур (наприклад, художньо-мистецькі пошуки «помаранчевої альтернативи» в Польщі) тощо. Закладаючи скандально-епатажний елемент у загальне семіотико-культурне навантаження того чи іншого твору, література пізнього постмодерну наближає кульмінацію із притаманною їй експресивністю вираження й максимального конфліктного напруження – кульмінацію переоцінки (чи властивої оцінки) тієї пост-реальності, в умовах якої живе й еволюціонує наша цивілізація. Яскравим прикладом таких літературних артефактів можна визначити твори Т. Конвіцького, Е. Редлінського, у російському контексті – В. Пелевіна. Найбільшою несподіванкою у цьому ряду таких видатних письменників, яких вже можна вважати в певному сенсі класиками, будуть, принаймні, ще два імені, які ми відважилися умістити поруч. Це – Р. Бах та С. Лук'яненко.

Ідея зіставити цих абсолютно різних і за віковими параметрами, і за параметрами визначення їх творчої манери чи приналежності до літературних або художньо-мистецьких течій виникла через те, що присмак скандальної слави (хіба що, за винятком Р. Баха) їхніх творів може слугувати об'єднуючим чинником. Ідеться про твори, які, напевно, свого часу виконали функцію культурного вибуху, розриваючи усталений порядок рутинно-конвенційного літературного світу в жанрово-тематичному полі: «Малий апокаліпсис» (Mała apokalipsa – 1979) Т. Конвіцького, «Кровотеча» (Krwotok – 1998) Е. Редлінського, оповідання В. Пелевіна 90-х років та початку нового століття, романи «Омон Ра», «Жовта стріла», «Чапаєв і Пустота» та багато інших, широко відомих також і польському читачеві. На зламі століть на російському літературному обрії з'являється ще одна контр-оверсійна постать – С. Лук'яненко², творчість яко-

² Нар. 1968 року, вважає свою творчість почасти постмодерністською, перші книги Лук'яненка вийшли дру-

го надто важко ідентифікувати в межах класичних «великих наративних форм», оскільки він тяжіє до творчості Пелевіна і фантастів різноманітних мастей водночас (наприклад, його дилогія «Работа над ошибками. Черновик. Чистовик» – переклад польською у 2008 році: Kiyū. Brudnopis (Черновик).

Якщо поява зазначених творів Т. Конвіцького чи Е. Редлінського не була одкровенням для поляків, оскільки вони представники старших літературних генерацій з величезним життєвим і творчим досвідом, що пережили виразну еволюцію (особливо це помітно у випадку Т. Конвіцького, який дебютував відверто соцреалістичними творами – й еволюціонував до глибоко психологічної, рефлексійної прози), стали свідками й активними учасниками історико-політичних процесів ПНР, то у контексті російської постмодерної літератури і В. Пелевін³, і тим паче С. Лук'яненко, подосі викликають різноманітні дискусії та неоднозначне прочитання їхніх творів.

У контексті визначення згаданих творів як таких, що мають репутацію скандальних, ми спираємось на такі аргументи, як їхні жанрові та тематичні особливості, зумовлені впливами постмодерністської формації – з одного боку, й загальну (семіотико-культурно) семантику картин світу, втілених у цих творах, з іншого.

Традиційно творчість Т. Конвіцького чи Е. Редлінського розглядають у тісному зв'язку з польською літературною традицією психологічного, звичаєвого або ж – у випадку Редлінського – гротескно-іронічного роману. Проте ми схильні вважати, що такі сміливі рішення цих авторів у сюжетно-фабульній та тематичній площинах дають право їхню творчість вивести за межі цих жанрів.

Створення альтернативних світів, що існують за неприйнятним у реальному світі людей та історії законом «якби...». Цей закон, напевно, панує в межах фантастичної літератури, яку сьогодні поділяють на безліч інваріантів-піджанрів. У контексті наших студій на особливу увагу заслуговують такі інваріантні форми, як соціологічна фантастика, фантастика на основі теорії «паралельних/альтернативних» світів, політична фантастика (або, як її ще називають «політичне фентезі») й їхні генеалогічні зв'язки із традиційними наратологічними формами.

У другій половині 70-х років у польській фантастичній літературі відбувається різкий поворот.

ком у середині 1980-х років. Називає свій жанр «фантастичною жёсткою дійсністю» або «фантастикой Пути».

³ Творчість Пелевіна визначається як суміш science-fiction, поп-культури і містицизму, які слугують матеріалом для постмодерністських експериментів.

До того наукова фантастика часто межувала з футурологією, провадила алегоричні розрахунки з дійсністю. Навіть межувала із філософією в своїх аналітичних роздумах про буття людини (С.Лем). У середині 70-х в поле зацікавлень цього жанру потрапляє людина, домінує власне соціологічна проблематика (Паровський М. «Twarzą ku ziemi», Внук-Ліпінський Е. «Wir ramięci», Зайдель Й.А. «Cała prawda o planecie Ksi»). Зрештою, фантастика завжди була певною формою прогностики, створюючи світи майбутнього, вона відтак змушена була аналізувати, ревізувати, відбудовувати сучасність, щоб створити існуючі у тих майбутніх світах різноманітні суспільства.

А Невядомський та А. Шмушкевич у своїй праці «Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej» під соціологічною фантастикою (СФ) розуміють фантастичні твори, в яких порушені соціальні проблеми, які можуть виникнути внаслідок покращення умов життя, або ж внаслідок запровадження соціотехнічних технологій, що дозволяють керувати суспільством. Вирішення таких проблем не пропонується, проте у своїх соціально-політичних конструкціях соціальна фантастика оперує структурами, що безпосередньо запозичуються з сучасної авторам реальності. Відтак, екстраполюються пануючі уклади і суспільні звичаї, причому перевантаження негативом сприяє спокусі зарахувати цей короткий період існування жанрового варіанту до прото-постапокаліптичних візій у сучасних авторів-фантастів, які пишуть на подібну тематику. Створені світи у творах СФ тяжіють до максимальної уніфікації суспільних моделей і спрощення сюжетно-фабульних елементів. Позитивним фактом цього періоду можна визначити відхід від тематики освоєння космосу на користь тематики екзистенційно-ідентифікаційних пошуків особистості, можливості й форми протистояння людини технократичному світові. Напряма, що виник у 1979 році, проіснував лише п'ять років і згас, не запропонувавши читачеві цікавих творів. Натомість польська література стрімко входить у нову фазу еволюції, використовуючи новітні форми й засоби вираження. Симптоматично, що саме у 1979 році виходить друком «Малий апокаліпсис» Т. Конвіцького. Реакція на цей твір була неоднозначною, та більшість була шокована, й не стільки політичною вимовою цього твору, скільки її формальним виразом. Це чи не перший приклад твору в жанрі т.зв. політичного фентезі, який увібрав традиційні риси – гротеск і сатиру, виплекані Гомбровичем, Мрожеком, й новітні тенденції практично невідомого полякам постмодернізму

на рівні численних «цитат» із соціологічного, політологічного, ідеологічного, культурного й літературного полів, які автор майстерно склав у мозаїковий, турпістично забарвлений світ уявного майбутнього. Рівно через двадцять років Е. Редлінський напише своєрідний «рімейк» у цьому ж жанрі. Знову перед читачем постане уявна Варшава майбутнього, створена за законом «якби».

Мистецько-творча дискусія цих письменників навряд чи могла б відбутися, діалог – цілком можливий. У певному сенсі – діалог поколінь (Конвіцький – покоління «колумбів», Редлінського можна віднести до покоління «Нової хвилі»⁴). Якщо твір Т. Конвіцького на самому початку мав присмак політичного скандалу – адже він сміливо демаскував політичну систему пануючого режиму й відверто поглузував з ідеології Радянського Союзу, що спричинило шалений успіх «Малого апокаліпсису» в Польщі й за її межами, то твір Е. Редлінського був скоріше спробою усвідомити властиве місце Польщі й поляків у новій, активно глобалізованій пост-сучасності. Конвіцький, створюючи уявний світ майбутнього, намагався виразити протест. Виходячи з концепції А. Тойнбі, частині системи (у даному випадку – культурної) треба абстрагуватися й утримувати дистанцію стосовно реальності, а також стосовно усіх правил і прав такої системи. Така філософія залишає право щось змінювати в світі лише втікачам чи бунтівникам. Конвіцький збунтувався і реалізував свій авангардно-мистецький протест у гібридній – соціально-політично-фантастичній – формі роману.

Позиція Редлінського зовсім інша – він, як більшість сучасних письменників, не змагається з реальністю, не копіює безкритично її найгірші й найбрутальніші риси. Демаскування протиріч, брехні зводиться найчастіше до голого сарказму й знущань (попри зарахування В. Пелевіна до найбільш значущих постатей сучасного культурного світу й найбільш впливових інтелектуалів Росії – в його творах сарказм з приводу реальності домінує над філософськими роздумами стосовно виходу з цієї реальності, у творчості українських письменників Андруховича чи Ірванця часто присутній суголомний польському іронічний, на рівні авторефлексії, мотив деміфологізації соціальних,

⁴ Цікавим видається факт, що термі «нова хвиля» (New Wave) – у літературі визначає новий напрям у науковій фантастиці, що з'явився наприкінці 60-х років ХХ ст. Це відхід від «космічної» тематики у бік соціально-ідеологічних або екзистенційних проблем. Також значно еволюціонувала літературна майстерність письменників, які писали у цьому напрямку. Початок Нової хвилі у фантастиці найчастіше пов'язують із М. Муркоком, який у 1964 р. став головним «New Worlds».

ідеологічних, комунікативних структур радянської доби). Редлінський же становить, на думку К. Шумлевич, практично виняток із сучасних польських письменників, бо не лише встигає за дійсністю і її метаморфозами (пан-американизм), він її аналізує. Картини, які постають у його творах («Szczeropolacy», «Krfotok», «Transformejszen», «Telefrenia»; «Jubileusz», «Wcześniak», «Pustaki», «Cud na Greenpoincie»), гіркі й не відрізняються від щоденних спостережень поляків. Проте він не лише викриває те, про що мовчать. Він, як письменник у традиційному, найкращому розумінні літературної критики, переживає за людей. Особливо обкрадених, включаючи пам'ять і минуле життя. Відтак, іншою – також провокативно-скандальною – видається семантика його уявного світу, з іншим семіотичним навантаженням, коли йдеться про героїв роману «Кровотеча» – тих, кого у реальній, сучасній Редлінському-авторові – не прийнято експонувати як національних героїв. Показовою може бути сцена, де один з героїв – учасник варшавського повстання Стефан Акальський (його називають Ака, вкладаючи певну символіку у це прізвище) так ненавидить Народну Польщу, що її майже тотальне знищення під час «зимової війни» (яка почалася після вступу росіян до Польщі) підсумує презирливим ствердженням, що нічого важливого не втрачено, бо ж більшість знищеного – це «socjalistyczna tandeta» (хоча в її рештках – жилих багатоповерхівках у центральних районах Варшави – йому цілком добре живеться). Він себе відчуває нащадком елітарного світу маєтків, садиб, корінної шляхти, а головне – її патріотизму, і не в змозі зрозуміти потреби і переконання у будівництві багатоповерхівок, де ті, хто за його й йому подібною шкалою оцінок належать до «гірших» – «ziela» (трава – особи сільського походження), чи «trepów» (підселені мешканці квартир). Редлінський – у момент певного апогею розвитку ідеї, нарешті, отриманої незалежності й блискучої політики Л. Бальцеровича – раптом впроваджує діаметрально протилежний дискурс – Рох, батько зятя Ака, репрезентує власне ту «нижчу, гіршу» категорію прибульців. У часи «III RP» власне про них і не прийнято було згадувати. Полеміка між цими героями стосується дуже делікатних тем у пост-реальності Редлінського – Рох стверджує, що бідні «ніколи так добре не жили у Польщі, як за часів будівництва соціалізму», свідченням чого є прогрес у житті села, його освіченості, можливості навчання тощо. Іще один дразливий момент історії порушує автор – проблему стосунків поляків із німцями й росіянами, й констатує нерівномірну, упереджену оцінку історії цих стосунків. У цьо-

му діалозі письменник створює прецедент, який можна дорівняти до скандально-провокативного вибуху «Малого апокаліпсису»: хто і як повинен оцінювати властиву історію поляків і Польщі.

Конвіцький і Редлінський яскраво ілюструють цікаву тезу І. Адельгейм про «посттравматичний досвід» поляків і невротичну природу їхньої «польськості», яку вона намагалася відслідкувати у третій хвилі (злам ХХ і ХХІ століть) польського постмодернізму.

Проте, якщо подивитися на проблематику цих творів як на данину конвенції, яку зазначені автори втілили у новітній формі, проблему можна розглядати суто як формально-жанровий вияв пост-реальності – або постмодерністської реальності.

Саме жанрові модифікації свідчать про мобільність і здатність трансформуватися у ту чи іншу літературу.

Головний принцип організації постмодерністського нарративу – нонселекція, або різноманітні способи навмисного нарративного хаосу, фрагментованого дискурсу про світосприйняття, створення світу як відчуженого, позбавленого сенсу, упорядкованості. У творах Конвіцького й Редлінського ми маємо справу саме із таким творчим методом – від фрагментарних описів Варшави, що ніби миготять у свідомості оповідача (характерною рисою є форма *я-оповіди*) до абсолютно інноваційних «фрагментів» запису відеокасети, яку той-же *я-оповідач* представляє у вигляді протокольних записів. Роман Е. Редлінського – спроба моделювання умовного способу, якого історія не знає (сюжет розгортається у паралельному світі, де В. Ярузельський не проголосив військовий стан, Палац культури знищили польські повстанці, а Радянський Союз разом з НРД анексують частину польських земель. Знайомий також мотив очікування, коли країна живе у переддень референдуму, який має вирішити, чи творити Польське королівство, чи стати 16 республікою Радянського Союзу). Виразні алюзії до твору Конвіцького (постать героя-оповідача – колишнього «аковця», у плинних датах, коли відбувається дія «Малого апокаліпсису» – автором подаються 1979, 1989, 1999 роки, образ Палацу культури, який розвалюється в Конвіцького, і який розвалив Редлінський). Звісно, це гра, але гра з такими реаліями, сенсами, наповненими алюзіями, інколи болючими, що реально пережиті й ще не полишені колективним свідомим, аж до згаданого почуття «польськості». Ця гра письменників розрахована більше на власне відсторонення, «дистансування», часом епауге й пародіює, але зводиться до

спровадження мислення у категорії правда/вигадка. Водночас вона повертає польського читача до справжньої реальності й змушує його обрати певну стратегію інтерпретації творів: через призматичний умовний спосіб.

Якщо порівняти семіотико-культурологічний вимір творів Конвіцького, Редлінського, з одного боку, й Пелевіна чи Лук'яненка – з іншого, то можна стверджувати, попри нерівність у художньому плані, що ці твори свідчать про незворотні процеси у формуванні сучасного світоглядного виміру, принаймні у слов'янському світі Європи. Десеміотизація системи європейської культури, позначеної такими неординарними, «локальними» культурами, як польська чи російська, несподівано виринає у жанрово-тематичних площинах творів, які розглядаються.

Хрестоматійно прийнято відносити польську культуру й літературу до сфери впливів європейської культури й протиставляти їй (особливо під знаком «імперського, колонізаторського» розуміння умов формування) російську культуру.

Процеси глобалізації створили нові умови для певного «культурного вибуху», якому передували важкі роздуми й подолання своїх «локальних» комплексів⁵. Проте класична художня література традиційно (у даному випадку, ані Конвіцький, ані, зрештою, й Редлінський) не відступає далеко від канонів філософських роздумів про суще у вирі літературного світу.

Інакша ситуація в російській літературі. Через призму творів Пелевіна й почасти Лук'яненка можна прослідкувати, що цей вибух мав значно більшу силу. Повалення Системи – світу Радянського Союзу – у вимірі російської культури становить глибшу й багатоаспектнішу проблему. Якщо у Конвіцького світ радянського майбутнього має однозначну оцінку, в Редлінського роздвоюється на дві проблемні екзистенційно-ментальні структури, причому, як підозрює Редлінський, все-таки рівнозначні у своєму «польському» вимірі (громадяни, які були по різні боки барикад «зимової війни»), то у російських письменників проблема національно-ідейного протистояння вже «пропрацьована» Булгаковим, Пастернаком, Солжениціним та багатьма іншими. У активно глобалізованій пост-реальності звернення до теорії альтернативних, паралельних світів мотивоване не дидактично-експериментаторським імпуль-

⁵ У цьому контексті можна також розглядати й творчість В. Гомбровича, С. Мрожека, Ч. Мілоша, які так чи інакше вербалізували проблеми поляків й їхньої самоідентифікації.

сом, а звичайним людським бажанням зрозуміти суть буття, за чийм задумом усе відбувається і яким законам всесвіту підпорядковується звичайна людина. Проте їм не вдалося відійти від пресу історичного спадку Радянського Союзу, й у концепції паралельних світів все ще відчутний його вплив. Однак, якщо Пелевін тяжіє до саркастично-гротескного змалювання нашого світу (наприклад, «Омон Ра» – 1992), де дуже відчутний ідеологічно-спадковий акцент у висвітленні способу креації реалій Радянського Союзу й Америки, й він дуже повільно посувається у світ пост-реального наляканого громадянина, хаотичне буття якого глобалізовано американізується (1999 – «Generation „П”»; 2005 – «Шлем ужаса. Креатифф о Тесеє и Минотавре»), то в творчості С. Лук'яненка з самого початку вектор зацікавленості спрямований виключно в світ фантастики. Щоправда, людина з її проблемами у цьому світі займає ключове місце, проте антропоцентричність сучасної літератури безвідносно до жанру вже вважається хрестоматійним постулатом.

Можна припустити, що в Лук'яненка зацікавленість теорією альтернативних світів, як зрештою, в багатьох інших письменників, міг простимулювати Р. Бах, який увірвався в сучасну літературу твором «Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон (1970) і завоював популярність своїми «Ілюзіями» («Illusions» – 1977), проте показним фактом може слугувати те, що на засіданні Нобелівського симпозіуму у 1986 році, присвяченому 200-й річниці Шведської Академії, відбулося спеціалізоване засідання щодо тематики теорії альтернативних світів у чотирьох секціях: філософській, мовознавчій, літературно-мистецькій і природничій. Серед почесних доповідачів у межах літературної секції були Любомир Долежел, Ніколас Вольтерстрофф та Умберто Еко. На цьому засіданні у проголошених доповідях учені констатували той факт, що теорія паралельних світів, або альтернативних, надзвичайно важлива, й не лише для жанрів science-fiction, навпаки, з цього жанру ця теорія повільно «пересувається» в інші жанри, змушуючи їх дещо трансформуватися і приймати нові правила: йшлося про загальну концепцію твору як виокремленого простору суверенної цілісності, вона не є фотографією реального світу, вона існує у вимірі можливого. Фікції. Загальним висновком стала теза про неможливість особистості достеменно пізнати світ реальний, й лише тоді, коли людина спроможна зрозуміти й прийняти долю героїв з можливої реальності,

вона почне розуміти чи підозрювати, що й ми – мешканці цього реального світу – часто скоряємося долі лише тому, що думаємо про наш світ, як і герої інших світів про свої.

Звідси випливає сумний факт, що наш погляд, можливо, такий самий недосконалий, як і в героїв уявних світів. Тому вони – приклади для формування людини. Ідентифікація елементів фіктивного тексту й реального може відбуватися лише шляхом перетинання цих світів, їх співвіднесення. (Саме тому нам вбачається таким важливим досвід Е.Редліньського). Можливість доступу до цих світів, звісно, не у фізичному плані, реалізується через семіотичні канали; відтак, читач у процесі читання отримує інформацію і може спостерігати ці уявні світи, зробити їх джерелом самоаналізу, самопізнання, джерелом нового досвіду, як і власний реальний світ.

У такому баченні проблеми твори Лук'яненка (зокрема, дилогія «Робота над помилками») набувають дещо іншої ваги – в них автор піднімається до рівня письменників, які порушують надзвичайно важливі теми: від національно забарвленого «комплексу несвободи» до того ж «комплексу» вже у масштабах планети чи всесвіту. Відтак, на другий план відходять жанрові маркери, які тяжіють над твором, а залишається лише тенденція – десемантизація, десеміотизація того культурно-історичного поля, в межах якого формуються, еволюціонують і, зрештою, діють герої. Цим полем умовно можна позначити часи пізнього «радянського» періоду й пост-радянські часи. Хоча прямо на час дії не вказано. У випадку Лук'яненка місцем подій є множинні світи-Землі з відповідною нумерацією, центровані навколо нашої, реальної Землі, й зрозуміло, навколо Москви (залишки пост-імперського синдрому?). У Редліньського й Конвіцького основна дія паралельного світу також прив'язана до Варшави, чим підкреслено експонується її політично-ідейна, адміністративна роль для поляків (як відомо, неофіційно подосі культурним «серцем» країни вважається Краків).

Часопросторові й хронотопні виміри творів польських та російських авторів можна вважати конвенціональними для жанру фантастики (існування безлічі паралельних, альтернативних світів, переміщення в цих світах – це спадок НФ – т.зв. «твердої фантастики»⁶).

6 Цим терміном позначаються вже класичні на сьогоднішній день твори science-fiction.

Проте використання їхньої топіки у Редлінського й Конвіцького слід вважати інноваційно-жанровими прийомами, оскільки, принаймні у польській літературознавчій думці, їхні твори не відносять до «чистого» жанру соціологічної чи політичної фантастики. А отже – це експериментальне (цілком природне для доби постмодерну) зближення і «взаємопроростання» специфічних жанрових ознак.

Альтернативно-паралельні світи Редлінського й Конвіцького побудовані по вісі історії. Перманентне перенасичення польської щоденності історією і політикою розділяє покоління, інколи робить неможливим порозуміння і діалог між ними. Але водночас несе в собі заряд нервової (невротичної, як зауважила І. Адельгейм, зрештою, слідом за польськими дослідниками), емоційно-напруженої «роботи над помилками» – своїми власними. Цей невпинний рух думки, скерованої на самопізнання, перетворюється у польській історії на «krfotok»⁷.

Головний герой – Едвард (за іронією жанру, який ми розглядаємо як жанр-донор – політичне фентезі з безліччю можливих альтернативних світів) – з погляду фізики офіційно вивчає теорію паралельних світів. Якщо Редлінський (й почасти Конвіцький) це моделювання використовує для здійснення розрахунку поляків з іс-

торією і як поштовх до роздумів над проблемою природи, самої історії, її місця й ролі людини в ній, то у російських письменників на першому плані знаходиться проблема особистого вибору (багато героїв Пелевіна, Кирил у Лук'яненка). Це прямо корелює з проблематикою екзистенційного характеру в польських письменників («historia to ciąg rozgałęzień» – каже Едвард з роману Редлінського, тобто кожне рішення – це розгалуження, кожна дія – це вибір).

Альтернативно-паралельні світи Пелевіна й Лук'яненка побудовані по вісі психології виокремленої особистості. Інша річ, що жодна з цих особистостей (як і в колективно-узагальненому архетипі пост-радянської людини) не звільняється повністю від тиску історії, але вони займають місце у просторі «пост-». У цих світах також тяжіє привид минулого – тоталітарного. Могутнього й всеохоплюючого. Проте кожний з героїв надає перевагу особистій свободі, цілком свідомо зрікаючись інколи примарної величі й влади. Відбувається це фактично (не декларативно, в героїкоромантичній масці, як часто було в літературі ХХ століття), шляхом вибору й реальної зміни себе й свого життя «тут і зараз», а не в уявному світі, який слугує полігоном для вибору єдиної можливо вірної стратегії буття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адельгейм І. Постмодернизм как «посттравматический опыт» в польской прозе 90-х годов // «Вопросы литературы». – 2001. – № 6. – С. 172-197.
2. Адельгейм І. Постмодерн-терапия (Польская проза и литературная критика 1990-х годов) // Постмодернизм в славянских литературах: Сб. трудов. – М.: Институт славяноведения РАН, 2004. – С. 6-32.
3. Бедзир Н.П. Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском литературном контексте. – Ужгород: «Видавництво О.Гаркуші», 2007.
4. Етимологічний словник української мови / За ред. О. С. Мельничука. – К.: «Наукова думка», 2006. – Т. 5. Р-Е.

5. Семиотика скандала. Сборник статей // Ред. Нора Букс. – М.: Изд-во «Европа», 2008.
6. Цыбенко Е.В. Польская литература 1990-х годов и проза Эдварда Редлинского [Текст] / Цыбенко Е.В. // Славянский мир и литература: материалы междунар. конф. Зеленоградск. 10-13 октября 2002 г. – Калининград, 2003. – С. 155-176.
7. Kruszyńska A. Teoria światów możliwych w badaniach literackich. – www.tolkien.com.pl.
8. Niewiadowski A. Smuszkiewicz, Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej. – Poznań, 1990.
9. Paleczny T. Bunt «nadnormalnych». – Kraków: «Universitas», 1998.
10. Wróbel Ł. Polska fantastyka socjologiczna. – www.tolkien.com.pl.

⁷ Редлінський вустами своїх героїв формулює питання, що має безвідносно до тематики роману, скандальний тон – молода генерація не розуміє (?), не хоче розуміти (?), відсторонюється від минулого, іронізує, або ж саркастично оцінює його, навмисне порушуючи правописні норми. На думку спадає авангардно-протестуючий, політично скандальний досвід краківського «bru1ion'u» – часопису прогресивно-альтернативної мистецької й ідеологічно агресивної молоді.