

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЧОРНОМОРСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ПЕТРА МОГИЛИ  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ЧУБ ВІКТОРІЯ ПАВЛІВНА**

УДК 821.133.1-31Володін.09

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ПОЕТИКА РОМАННОЇ ПРОЗИ АНТУАНА ВОЛОДИНА**

10.01.04 – література зарубіжних країн

035 – філологія

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

---

В. П. Чуб

Науковий керівник – **Ващенко Юлія Анатоліївна**,  
кандидат філологічних наук, доцент

Харків – 2018

## АНОТАЦІЯ

*Чуб В. П.* Поетика романної прози Антуана Володіна. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.04 – література зарубіжних країн. – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна; Чорноморський національний університет імені Петра Могили, Миколаїв, 2018.

Дисертація присвячена дослідженню поетики романних творів А. Володіна («Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо»); принагідно залучений для аналізу матеріал романів «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий», «Вид на осуарій», «Письменники», «Промениста безвихідь») із погляду специфіки й динаміки художньої форми межі ХХ–ХХІ століть. Особливе місце в літературному процесі письменник посів завдяки створенню оригінального художнього проекту, так званого «постекзотизму». Утім в українському літературознавчому дискурсі А. Володін дотепер є постаттю майже невідомою: переклади його романів українською відсутні; ім'я письменника фігурує лише в колективній франко-українській праці під редакцією В. Фесенко «Алхімія слова живого». Французький роман 1945–2000». Зарубіжні дослідники актуалізували проблеми політичної ангажованості письменника та ідейно-філософських засад його творчості, специфіки наративу, системи мотивів, але численні аспекти поетики володінської прози залишаються дискусійними.

**Мета роботи:** визначити й проаналізувати поетикальну специфіку романної прози А. Володіна як художнє втілення жанрово-дискурсивних параметрів постмодерністської метаутопії.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що в дисертації уперше введено в український літературознавчий обіг і проаналізовано роман «Промениста безвихідь» (не перекладений українською або російською мовами); уперше досліджено романний «триптих» А. Володіна «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» як художнє ціле в обраному теоретичному аспекті, а саме в жанрово-дискурсивному полі постмодерністської метаутопії (визначено місце «постекзотичної» прози в сучасній літературній парадигмі кінця ХХ – початку ХХІ століття; уперше проаналізовано

наслідування А. Володіним поетики Б. Пільняка й типологічну збіжність із творчістю В. Пелевіна; уперше атрибутовано романи А. Володіна як постмодерністські метаутопії, які вбирають елементи фантастичного, історичного, політичного, оніричного дискурсів, встановлено художні функції метатекстуальних і трансгресивних наративних прийомів (металепсис, мізанабім) у структурі володінського наративу; вивчено поетику мотивів деестетичного (ольфакторних, колористичних, предметних) і бестиарних мотивів у метаутопічному наративі А. Володіна, визначено поетологічну специфіку хронотопу романів А. Володіна як «віртуального» часопростору).

Аналіз поетологічної специфіки творів А. Володіна засвідчив, що позиціонування письменником своїх романів як «чужих» французькому контекстові є елементом провокаційної літературної гри. Він продовжує традицію французької літератури ХХ століття: успадковує від сюрреалістів формальне експериментування й залучення оніричного дискурсу, а від новороманістів – акцентування проблеми «письма», підсилюючи ці тенденції соціально-політичною ангажованістю й стилістичною гіперболізацією. Його романи, виводячи на перший план авторефлексивність, заперечують твердження про неможливість «розповідати історію в ХХ столітті».

Проблемно-поетикальні ознаки романів А. Володіна свідчать про поєднання елементів історичного, політичного, фантастичного дискурсів задля репрезентації ірреального світу, якому надано характер можливого. У межах естетичного простору постмодернізму рефлексію над проблемою відносин у тріаді людина/суспільство/цивілізація А. Володін втілює в художній формі, яка поєднує різножанрові елементи утопічного модусу: антиутопію як заперечення утопічного проекту й показ знеособленості індивіда й суспільного занепаду в умовах реалізації утопії («Малі ангели»); дистопію як наближену до реалістичної сатири репрезентацію негативної реальності, яка тяжіє до модерністської відчуженості та «чорного роману» («Дондог»); контрутопію як іронічне переосмислення традиції утопії/антиутопії ХХ століття крізь призму постмодерністського світосприйняття («Бардо or not Бардо»). Такі модифікації свідчать на користь атрибуції володінських «постмодерністських утопій» як «метаутопій», які є «архітекстуальною» формою на основі жанрового канону утопії,

формою пародіювання та переосмислення утопії, критичної репрезентації суспільства з утопічними ідеалами, суголосною модусу естетичної свідомості перехідної епохи.

Проза А. Володіна переосмислює традицію «російських антиутопій» Є. Замятіна й А. Платонова в аспекті суспільно-політичної рефлексії та специфіки наративного інструментарію; відтворює художні константи прози Б. Пільняка (орнаментальність і поетичність прози, провідні мотиви степу, місяця; форму авторського монологу, формування імпліцитної інстанції «наднаратора» та ін.); оновлює дискурс «табірної прози», зокрема її «екзистенціального» напрямку, уособленого В. Шаламовим (шаламівські мотиви знеособлення людини в межовому стані, спосіб осмислення сенсу буття наявні у володінській репрезентації соціуму як концтабору, але французький письменник підмінює реальні факти уявними, фікціоналізує автобіографічне письмо та ін.); демонструє ознаки типологічної збіжності з творами В. Пелевіна (ескапічна подорож як стрижень сюжету, оніричний хронотоп, самоідентифікація персонажів через мовлення та спогади, розшарування наративної інстанції та ін.).

У прозі А. Володіна на перший план виходить авторефлексивність (осмислення проблеми письма, творчості, колективної пам'яті в умовах поразки утопічних ідеалів). У «постекзотичному» наративі відсутнє розмежування між оповідним «я» та уявним «ми». Оповідні голоси в романах Володіна – знеособлені, децентровані та депсихологізовані; у «постекзотичному багатоголоссі» вони звучать «в унісон» і втілюють авторську ідеологічну позицію. Незаявлена зміна й ототожнення різнорівневих нараторів дозволяє моделювати антиутопічну рефлексію. Нівелювання особистісного статусу наратора, суб'єктна несталість, численні метатекстуальні елементи свідчать про метафікціональну стратегію письменника. Її художніми виявами є трансгресивні наративні конструкти (металепсис та мізанабім), що сприяє створенню вторинної умовності й нівелюванню межі між художнім світом і реальним.

Трансгресивна художня реальність романів «Малі ангели», «Дондог», «Бардо от пот Бардо» сконструйована переважно засобами поетики деестетичного. Аналіз ольфакторних, тілесних, колористичних, предметних мотивів виявляє динаміку нагнітання мортальності. Поглинені темрявою й тишею кольорові й звукові акценти

фігурують як марення в межах оніричних та ескапічних топосів. Мотиви деестетичного в «постекзотичних» романах метафоризують тотальний занепад «людського проекту».

Численні маніфестації бестіарного дискурсу в прозі А. Володіна (аніمالістичні образи, зооморфні паралелі, метафори та ідіоми; мотиви перевертництва, втрати людської подоби) актуалізують полярні смисли. З одного боку, вони постають як засіб ідентифікації персонажів у постапокаліптичному соціумі, чия антигуманна практика деперсоніфікує людину та зводить її на нижні щаблі еволюції (людина-тарган, людина-птаха). З іншого боку, тварини/«не-люди»/«унтерменши» в А. Володіна постають як символ виключеності з більшості, а їхня соціальна організація – як позитивна контрмодель людства, яке переживає кривавий крах егалітарної утопії. Зооморфізація як частина мортальної топіки метафоризує деперсоніфікацію людини, актуалізує онтологічну та есхатологічну проблематику.

Універсаліями «постекзотичного» хронотопу є «антиутопічні» локуси-уламки цивілізації: постапокаліптичне місто, спустошені, нескінченні природні простори (степ, тайга). Переосмисленню в романах піддано у-топос: традиційні карцеральні локуси (тюрми/табори) забарвлені «ностальгічною» тугою за утопією, а їхні негативні ознаки розповсюджені на весь художній світ, зумовлюючи його мортальний характер і віщуючи антиутопію. Міфологізований простір не-життя постає як переосмислення утопічного мотиву «ідеального інобуття». У часопросторових координатах романного світу наявні численні алюзії на реальні географічні назви та історичні події, відтак, ірреальний хронотоп набуває ознак можливого, віртуального, стає інструментом притаманного постмодерністській антиутопії «розімкнення» романної форми в реальність.

Отже, філософська, суспільно-політична й історична проблематика, реалізована засобами пародіювання жанрового канону й поєднання різнодискурсивних елементів, наявність зв'язків із літературними феноменами різних епох і національних культур, авторефлексивність і метапрозаїчність, трансгресивні наративні конструкти й деперсоналізація наративу, деестетизація художнього світу, поєднання ознак фікціонального і реального в хронотопі свідчать, що романи А. Володіна оновлюють літературний контекст у напрямку «виходу в реальність», збагачують поетологічний інструментарій та художні смисли, набуваючи форми постмодерністської «метаутопії».

**Ключові слова:** А. Володін, «постекзотизм», метаутопія, мортальна топіка, мотиви деестетичного, бестіарна образність, зооморфізація, саморефлексивність, металепис, мізанабім

## SUMMARY

**Chub V. P. Poetics of the novel prose by Antoine Volodine. – Manuscript Copyright.**

Thesis for a Candidate's Degree in Philology, Specialty 10.01.04. – Literature of Foreign Countries. – Petro Mohyla Black Sea National University, Ministry of Education and Science of Ukraine. – Mykolaiv, 2018.

The thesis is dedicated to the research of the poetics of the novels by A. Volodine ("Minor Angels", "Dondog", "Bardo or not Bardo"; extracts from novels "Post-exoticism in Ten lessons, Lesson Eleven", "View on the Ossuary", "Writers", "Radiant Terminus" added) from the point of view of the artistic form specifics and dynamics on the edge of 20th and 21th centuries. The writer took a special place in the literary process due to creating an original artistic project, the so-called "post-exoticism". However, in the Ukrainian literary discourse A. Volodine remains an unknown character: there are no translations of his novels in Ukrainian; the name of the writer appears only in the collective Franco-Ukrainian work edited by V. Fesenko "Alchemy of the living word". Foreign researchers actualized the problems of the writer's political engagement and his works' ideological and philosophical foundations, narrative specifics, motifs network; however numerous aspects of Volodine's poetics remain controversial.

**The aim of the research** is to define and analyze the poetical specifics of A. Volodine's novel prose as being an artistic implementation of postmodernist meta-utopian genre-discursive parameters.

**The scientific novelty** of the obtained results is that the novel "Radiant Terminus" (not translated into Ukrainian or Russian languages) is introduced into the Ukrainian literary context and analyzed; for the first time the novel "tryptic" by A. Volodine – "Minor Angels", "Dondog", "Bardo or not Bardo" is investigated as an artistic whole in the chosen theoretical aspect that is the genre-discursive field of postmodernist meta-utopia; the place of the "post-exotic" prose in the literary paradigm of the end of the 20th – the beginning of the 21th century is defined, the inheritance of the poetics by B. Pilnyak in A. Volodine's novels and their typological

convergence with the novels by V. Pelevin is firstly revealed; for the first time the novels by A. Volodine are attributed as postmodernist meta-utopia that absorb elements of fantastic, historical, political, oneiric discourses; the artistic functions of meta-textual and transgressive narrative techniques (metalepsis, mise en abyme) in the structure of Volodine`s narrative are established; the poetics of the de-aesthetic motifs (olfactory, coloristic, objective) and bestiary motifs in the meta-utopian narrative of A. Volodine is analyzed; the poetical specifics of chronotope in the novels by A. Volodine are attributed as a "virtual" time-space.

A. Volodine`s poetics analysis demonstrated that the writer`s positioning of his novels as "alien" to the French context is an element of the provocative literary game. He continues the tradition of French literature of the twentieth century, he inherited from surrealists the formal experimentation tradition and oneiric discourse elements, from the Nouveau Roman tradition – the emphasizing on problems of "writing", and then reinforced these trends by his socio-political engagement and stylistic hyperbolization. His novels, accentuating auto-reflection, deny the allegation of the impossibility to "tell stories in the twentieth century".

Problem-poetic dominants of the novels by A. Volodine reveal the combination of elements from historical, political, science fiction discourses aimed to represent the irreal world as the possible one. Within the aesthetic space of postmodernism, A. Volodine embodies the reflection on the problem of relations in the triad of human/society/civilization in a fictional form that combines various utopian modus elements: anti-utopian elements in the denial of the utopian project and showing the individual`s impersonality and social decline in the conditions of utopia ("Minor Angels"), dystopian – in the negative reality representations trending to the modernist detachment and "black novels" ("Dondog"), counter-utopian – in the ironic interpretation of the XX century utopia/dystopia tradition in terms of postmodernist mindset ("Bardo or not Bardo"). Such modifications resulted in the attribution of A. Volodine`s postmodernist utopias as meta-utopia that is the archi-textual form based on the utopian canon, a kind of parody and rethinking of the utopia, the critical representation of society with utopian ideals according to the actual aesthetic consciousness.

A. Volodine`s prose reactualize the tradition of "Russian anti-utopia" by E. Zamyatin and A. Platonov in the aspect of socio-political reflection and the specifics of narrative tools; it reconstructs the Pilnyak`s artistic constants (ornamental and poetical character, main motifs,

author monologue form, appearance of the implicit instance of "over-narrator" so on); redefines the discourse of "camp prose", in particular its "existential" trend developed by V. Shalamov (his motifs of human depersonalization in the boundary state, the interpretation of the sense of being are combined to the A. Volodine`s representation of the society as a concentration camp, substitution of real facts for imaginary ones, auto-fictional modus); has typological convergences with the novels by V. Pelevin (escapist trip as the plot core, oneiric chronotope, fractionation of narrative authority).

In the prose of A. Volodine, the self-reflection comes to the foreground (interpretation of the problem of writing, creativity, collective memory in the conditions of defeat of utopian ideals). In the «post-exotic» narrative, there is no distinction between the narrative "I" and the imaginary "we". Narrative voices in Volodine`s novels are impersonal, de-centralized, and de-psychologized; in «post-exotic polyphony» they sound «unison» and embody the author's ideological position. The dissembled change and the presence of multilevel narrators allow simulating an anti-utopian reflection. Evening the narrator personal status, accentuating the subject instability, introducing numerical meta-textual elements attest the writer`s meta-fictional strategy. It takes the form of the author`s comments, transgressive narrative constructs (metalepsis and mise en abyme), that favor the creation of a secondary convention and the elimination of boundaries between the fictional and the real world.

The transgressive fictional reality of the novels "Minor Angels", "Dondog", "Bardo or not Bardo" is constructed mainly by means of de-aesthetic poetics. The analysis of the olfactory, corporal, coloristic, objective motifs reveals the dynamics of the mortality mood. Absorbed in darkness and silence, color and acoustic accents appear as dreams within the oneiric and escapist topoi. The de-aesthetic motifs in the «post-exotic» novels metaphorize the total decline of the "human project".

Numerous manifestations of bestial discourse in the prose by A. Volodine (animalistic images, zoomorphic parallels, metaphors, and idioms, werewolf motifs, loss of human aspect) actualize polar meanings. On the one hand, they appear as means of identifying characters in the post-apocalyptic society, whose inhumane practice depersonalizes the human being and reduces it to the lower stages of evolution (man-cockroach, birdman). On the other hand, animals / "non-human" / "Untermenshen" in A. Volodine`s novels appear as a symbol of



exclusion from the majority, and their social organization – as a positive counter-model of humanity, which is undergoing a bloody collapse of egalitarian utopia. Zoomorphic motifs as a part of the morality topoi metaphorize the human depersonalization and actualize ontological and eschatological issues.

Universals of the "post-exotic" chronotope are the "anti-utopian" loci as last civilization debris: post-apocalyptic city; devastated, endless natural spaces (steppe, taiga). The U-topos is re-interpreted in these novels: traditional prison/camp loci are represented with the nostalgic mood for utopia, and their negative traits are spread throughout the fictional world, stipulating the mortal character and predicting the anti-utopia. The mythic non-life space appears as a rethinking of the utopian motif of the "ideal otherness". In the time-space coordinates of the romantic world, there are numerous allusions to real geographic names and historical events; therefore, the unreal chronotope acquires signs of a possible, virtual one, becomes an instrument for opening the fictional form into the reality typical for the post-modernist anti-utopia.

Consequently, the philosophical, socio-political and historical problems are actualized by means of parodying the genre canon and combination of diverse discourse elements, referring to the literary phenomena of different periods and national cultures, as well as auto-reflective mood, transgressive narrative constructs and depersonalized narrative forms, de-aesthetic character of the fictional world, combing signs of fictional and real in the chronotope. The revealed poetical dominants show that the novels by A. Volodine update the literary context in the direction of «getting to reality», and enrich the poetological tools and meanings, taking the form of the postmodernist "meta-utopia".

**Keywords:** A. Volodine, "post-exoticism", meta-utopia, mortality topoi, de-aesthetic motifs, bestial motifs, zoo-morphization, self-reflection, metalepsis, mise en abyme

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Чуб В. П. Постаць Антуана Володіна в дискурсі французького постмодернізму: «рупор постекзотизму» // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць. 2015. Вип. 52. С. 289–292. (0,65 друк. арк.)
2. Чуб В. П. Роман А. Володіна «Дондог»: альтернативна історія в дискурсі фантастичного // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». 2015. № 1152. С. 195–199. (0,59 друк. арк.)
3. Чуб В. П. А. Володін і В. Пелевін: типологічні сходження в романах «Дондог» і «Чапаєв і Пустота» // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2015. Вип. 16. С. 172–180. (0,64 друк. арк.)
4. Чуб В. П. Поетика хронотопу в «постекзотичних» романах Антуана Володіна // Wschodnioeuropejske Czasopismo Naukowe (East European Scientific Journal). 2016. 2 (6). Volume 1. С. 174–180. (0,96 друк. арк.)
5. Ващенко Ю. А., Чуб В. П. Зооморфные мотивы в романе А. Володина «Дондог» // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць. 2016. Вип. 61. С. 228–230. (0,55 друк. арк.)
6. Чуб В. Поетика бестіарності в романній прозі Антуана Володіна // Філологічні науки. Збірник наукових праць. 2016. Випуск 23. С. 82–90. (0,73 друк. арк.)
7. Чуб В. Поетика наративу в романах Антуана Володіна // Питання літературознавства. 2017. № 95. С. 217–233. (0,90 друк. арк.)
8. Чуб В. Мотиви деестетичного в системі мортальної топіки романів Антуана Володіна // Path of Science. 2018. № 4. V. 4. P. 1012–1019. URL : <http://pathofscience.org/index.php/ps/article/view/483> (дата звернення : 18.06.2018). (0,67 друк. арк.)

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ I.....	22
РОМАННА ТВОРЧІСТЬ А. ВОЛОДІНА В НАУКОВО-КРИТИЧНОМУ ОСМИСЛЕННІ.....	22
1.1. Літературний проект А. Володіна: концептуально-художні засади й особливості авторської самопрезентації.....	22
1.2. Художній феномен А. Володіна в зарубіжних і вітчизняних літературознавчих студіях .....	29
Висновки до розділу I.....	47
РОЗДІЛ II.....	50
МЕТАУТОПІЯ ЯК МЕТАЖАНР У КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ: ТЕОРЕТИЧНІ Й МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ РОМАННОЇ ПРОЗИ А. ВОЛОДІНА .....	50
2.1. Специфіка теоретичної рецепції та художньої практики постмодернізму у Франції другої половини ХХ – початку ХХІ століття.....	50
2.2. «Постекзотизм» А. Володіна: маргінальний літературний проект як чинник оновлення постмодерністської художньої парадигми.....	63
2.3. Концептуальні й поетологічні параметри метаутопії як метажанру: сучасна наукова рефлексія.....	74
Висновки до розділу II .....	89
РОЗДІЛ III .....	93
«ПОСТЕКЗОТИЧНА» ПРОЗА В ЖАНРОВО-ДИСКУРСИВНОМУ ПОЛІ МЕТАУТОПІЇ.....	93
3.1. Фантастичний (оніричний) / історичний / політичний дискурси в романах А. Володіна.....	93
3.2. Дискурси утопії / антиутопії / дистопії як складники володінської метаутопії....	96
3.3. Російський код «постекзотичної» прози.....	106
3.3.1. Рецепція дискурсу російсько-радянської антиутопії в романах А. Володіна	106
3.3.2. Наслідування й оновлення А. Володіним дискурсу «табірної прози» .....	118

3.3.3. Типологічні сходження «постекзотичного» роману з російським постмодерністським романом-антиутопією .....	125
Висновки до розділу III .....	131
РОЗДІЛ IV .....	135
ПОЕТИКА МЕТАУТОПІЧНОГО НАРАТИВУ В РОМАНАХ А. ВОЛОДІНА «МАЛІ АНГЕЛИ», «ДОНДОГ», «БАРДО OR NOT БАРДО».....	135
4.1. Сюжетно-композиційні особливості романів «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» в наративній перспективі .....	135
4.2. Специфіка наративних стратегій романного «триптиху» А. Володіна .....	155
4.3. Поетика мотиву в структурі володінського наративу .....	165
4.3.1. Мотиви деестетичного в романах «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» .....	165
4.3.2. Поетика бестіарності в системі мортальної топіки романів А. Володіна .....	175
4.3.3. Поетика хронотопних мотивів у прозі «постекзотизму» .....	190
Висновки до розділу IV .....	200
ВИСНОВКИ.....	205
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	215
ДОДАТОК А.....	239
ДОДАТОК Б. ....	242

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Антуан Володін (нар. 1950 р.)<sup>1</sup> – один із найяскравіших сучасних французьких письменників, автор 42 прозових творів. Особливе місце в літературному контексті кінця ХХ – початку ХХІ століття він посів завдяки створенню оригінального художнього проекту, так званого «постекзотизму», який привернув увагу читачів і стимулював численні наукові студії.

У ситуації «кінця постмодернізму» А. Володін репрезентує себе як творця нової художньої парадигми, «чужої» щодо всіх відомих течій і напрямів. Письменник будує фікціональний світ на межі європейської, буддійської, радянської та пострадянської культур, із персонажами, що мігрують з роману в роман у пошуках утопічного світу. Твори А. Володіна – це «детериторизовані» тексти, які перебувають поза національними літературами й традиційними літературними канонами. Матрицею для створення постекзотичних романів є «голоси» в'язнів тюрем і концтаборів, які в «постекзотичному» світі обирають мовлення як спосіб збереження пам'яті й людського буття. У фікціональному світі А. Володіна нівельовано межу між реальним і уявним, автором і персонажами, минулим, теперішнім і майбутнім. Публікуючи романи під кількома гетеронімами (Еллі Кронауер, Мануела Драгер, Лутц Бассман), письменник деперсоніфікує власну особистість і створює уявну спільноту «постекзотичних» письменників, які в художній формі рефлексують над проблемами творчості, колективної пам'яті, історії ХХ століття.

А. Володін привносить у літературний дискурс нові філософсько-естетичні та жанрові парадигми. Його романи водночас оновлюють і дестабілізують контекст, актуалізуючи потребу розглядати літературну творчість як соціально значущу діяльність і як віддзеркалення історичної епохи, поєднувати політичну й інтелектуальну практики, переглядати романну традицію. Конкретизація місця романів А. Володіна в сучасному літературному процесі потребує ретельного аналізу їхніх проблемно-поетологічних

---

<sup>1</sup> Уся інформація щодо А. Володіна, навіть рік його народження, є предметом дискусій: у біографічних довідках подекуди фігурує 1949 рік, а в інших джерелах – 1950 рік, зокрема на обкладинці французького видання роману «Малі ангели» [314] та на сайті видавництва «Мінюї» [192].

домінант (образів і мотивів, особливостей конструювання хронотопу та наративної структури), інтертекстуальних елементів, жанрово-дискурсивної специфіки.

Серед західних дослідників, які демонструють високий рівень зацікавленості творчістю письменника – науковці Франції (Б. Бланкеман [200; 201; 202], Ж.-Д. Вагнер [331; 332], Д. Віар [307; 308; 309; 311; 312], Ж. Глез [233], Ф. Детьо [220; 221; 222; 223], С. Ніколіно [267], А. Олерон [268], К. Рішар [272], А. Рош [274; 275; 276], Л. Рюффель [280; 282], С. Сервуаз [291], Д. Сулес [296; 297; 298; 299] та ін.), Бельгії (Ф. Вагне [326; 327] та ін.), Швейцарії (І. Рюф [279] та ін.), Канади (П. Веллет [269], М. Ламарр [252; 253], М.-Е. Сабурен-Пакет [284], М.-П. Угло [242] та ін.), США (Ж.-Л. Іпполіт [239] та ін.). Упродовж останніх десяти років були захищені дисертації, присвячені осмисленню феномену А. Володіна – зокрема, у Франції (С. Андре [190], Х. С. Рохас [277], С. Сідауї [294]), Канаді (Г. Асселін [194], Д. Монгрэн [262]) та США (Л. Холлістер [240]).

На батьківщині письменника, у Франції були організовані два масштабні колоквиуми, присвячені його творчості: «Антуан Володін та голоси постекзотизму» (фр. «Antoine Volodine et les voix du post-exotisme») 12–19 липня 2010 р. в Серізі-Ля-Саль і «Антуан Володін та постекзотичне сузір'я: Нові розвідки» (фр. «Antoine Volodine et la constellation post-exotique : Nouvelles explorations») 20 листопада 2014 р. в Ліллі. Критики відзначають його твори престижними літературними преміями: роман «Ритуал зневаги» (фр. «Rituel du mépris») отримав Гран-прі Фантастичної літератури в 1987 р. (фр. «Grand prix de l'Imaginaire»); «Малі ангели» (фр. «Des anges mineurs») – Премію Веплера в 1999 (фр. «Prix Wepler») та Книжну Премію Інтер у 2000 р. (фр. «Prix du Livre Inter»); «Промениста безвихідь» (фр. «Terminus radieux») – Премію Медічі в 2014 р. (фр. «Prix Médicis») та Премію сторінки 111 («Prix de la Page 111») у 2014 р.; «Бардо or not Бардо» (фр. «Bardo or not Bardo») – престижну американську Премію Альбертіни у 2017 р.

У російському літературознавчому контексті А. Володін з'явився в 2006 році, коли в Москві був проведений колоквиум «Постекзотизм Антуана Володіна». Невдовзі були опубліковані перші переклади володінських романів, на тепер їх вісім.<sup>2</sup> У 2017 році російськомовне видання романів А. Володіна «Письменники» та Л. Бассмана «З

<sup>2</sup> «Малые ангелы», 2008 р. (фр. «Des anges mineurs», 1999 р.), «Дондог», 2010 р. (фр. «Dondog», 2002 р.), «Орлы смердят», 2012 р. (фр. «Les aigles puent», 2010 р.), «С монахами-солдатами», 2013 р. (фр. «Avec les moines-soldats», 2008 р.) та «Постэкзотизм в десяти уроках, урок одиннадцатый», 2013 р. (фр. «Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze», 1998 р.), «Писатели», 2015 р. (фр. «Ecrivains», 2010 р.), «Вид на осуарий», 2015 р. (фр. «Vue sur l'ossuaire», 1998 р.), «Бардо или не Бардо», 2017 р. (фр. «Bardo or not Bardo», 2004 р.).

монахами-солдатами» отримало премію Андрія Белого «За заслуги перед літературою». Перші російські наукові дослідження володінської прози, які належать К. Дмитрієвій [60] та В. Шервашидзе [181], актуалізували проблеми «постекзотичної» прози, її дискурсивно-жанрових домінант і вписуваності в сучасний літературний контекст, окреслили перспективи подальших досліджень. Поетикальний аналіз окремих романів А. Володіна представлено розвідками І. Суислової [146] та В. Пестерева [126].

В Україні А. Володін дотепер є маловідомим письменником. Переклади його романів українською відсутні. У науковому дискурсі його ім'я фігурує лише в монографії «Алхімія слова живого. Французький роман 1945–2000» поруч із Ж. Ешнозом, П. Кіньяром, Ж.-Ф. Гуссеном, М. Уельбеком. У цій праці були акцентовані такі поетикальні домінанти володінських романів як ірреальність часопростору, метатекстуальність, оновлення наративних стратегій і жанрових форм, превалювання елементів фантастичного дискурсу й соціально-політичної проблематики. Отже, українське літературознавство позиціонує А. Володіна як новатора й показовий феномен сучасної літератури. Однак романна проза письменника потребує спеціального дослідження, метою якого буде комплексний поетологічний аналіз.

У західному літературознавстві склалася традиція розглядати твори А. Володіна як цілісний корпус, утім динаміка письменницької стратегії та її варіативність у межах романного циклу ще не отримала достатнього висвітлення. Притаманні творам письменника художні ознаки й властивий йому наративний інструментарій сконцентровані в поетиці романів «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо», а також «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий», «Письменники» та «Промениста безвихідь». Однак схвальні відгуки критики стосовно цих творів, численні переклади, літературні премії та читацьке визнання контрастують із відсутністю ґрунтового вивчення їхньої художньої специфіки.

Вектори наукових досліджень прози А. Володіна є різноспрямованими, що ускладнює поєднання їх у цілісну картину. Розвідки М. Ламарр [252], М.-Е. Сабурен-Пакет [284], С. Сервуаз [291], Д. Сулес [296], І. Рюф [279] виявили постапокаліптичні й мортальні ознаки «постекзотичного» часопростору, але оминули проблему типології романних локусів, концепції романного часу, сюжетотвірної функції хронотопу. Мотивна поетика привернула увагу Ж.-Д. Вагнера [332], А. Рош [276], Л. Рюффеля [282],

М.-П. Угло [242], П. Веллета [269] переважно в аспекті аналізу тілесних, ольфакторних (на матеріалі роману «Малі ангели») і тваринних мотивів; однак відсутня цілісна концепція «деестетичних» мотивів (не лише ароматичних, а й колористичних, предметних, бестіарних та ін.). Наративні конструкти проаналізовані в аспекті дестабілізації наративної ситуації, фікціоналізації джерела мовлення та відчуження тексту (Ф. Бріо [209], Ф. Вагне [326], Т. Конрад [215], С. Лашанс-Паке [250], А. Олерон [268], Л. Рюффель [282], Ж.-Л. Іпполіт [239]); утім не висвітлені проблеми метатекстуальних наративних стратегій, не конкретизована ситуація злиття інстанцій автора/наратора/персонажа. «Чужість» володінських романів французькому контекстові (специфічна ономастика й топоніміка, незнайомі реалії та «темні» алюзії) актуалізувала перспективу дослідження інтертекстуальності (С. Андре [190], Ф. Детю [220], А. Епельбуен [231], Л. Рюффель [282] та ін.). Утім дослідники обмежилися констатацією «спорідненості» володінської прози з творчістю А. Платонова, Є. Замятіна, В. Шаламова, О. Солженіцина, базованої на повторюваних ознаках хронотопу й наявності «російських» реалій; проблема конкретизації художньо-концептуальних наслідувань та виявлення відмінностей залишилася недослідженою.

Проблема визначення художньої сутності «постекзотизму» й місця «постекзотичних» романів у французькому та світовому літературному процесі постала як найбільш дискусійна. Тенденція осмислювати романи А. Володіна в дискурсі фантастичного (Ф. Вагне [326], А. Рош [274] та ін.) із часом змінилася визнанням його «окремішності», «невписуваності» в літературний контекст (Ж.-Д. Вагнер [331], Д. Віар [312], Ф. Бріо [209], О. Камю [211], М.-П. Угло [242], Ж.-Д. Шевріє [212] та ін.). Дискурсивно-жанрову своєрідність та гібридність прози А. Володіна науковці детермінували як «ксеножанр» (Ж.-Д. Шевріє [212], В. Шервашидзе [181]) або «барочне» нашарування (Ф. Детю [57], К. Дмитрієва [60]) й аналізували з погляду певної дискурсивно-жанрової домінанти – переважно історичної (Ф. Бріо [209], Ф. Детю [224]), політичної (Ш. Дюр'є [229], К. Рішар [272], С. Сервуаз [291]), утопічної (А. Епельбуен [231], М. Ламарр [253], М.-П. Угло [242]). Дослідники зійшлися на думці, що проза А. Володіна оновлює літературний контекст, однак дискурсивно-жанрова форма його романів не отримала остаточної атрибуції.



Отже, у розвідках західних учених було сформоване коло питань, які потребують подальшого наукового тлумачення, а саме: жанрово-дискурсивна домінанта прози А. Володіна (з погляду співвідношення утопічного/антиутопічного дискурсів), рецепція російської літератури радянського та пострадянського періоду; особливість метатекстуальної стратегії, художні функції колористичної, ольфакторної, бестіарної мотивіки; специфіка часопросторових конструктів. Тож **актуальність дисертації зумовлена** необхідністю наукового осмислення нового й значущого феномену сучасної французької прози, потребою визначити місце «постекзотизму» в контексті сучасних модифікацій постмодернізму й дослідити поетику романної прози Володіна з погляду специфіки й динаміки романної форми межі ХХ–ХХІ століть.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконане згідно з темою науково-дослідної роботи кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна «Світова література і класичні мови в сучасному науковому дискурсі» (номер державної реєстрації 0115U004052). Тему дисертації затверджено Вченою радою Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (протокол № 4 від 22 листопада 2013 року) та бюро Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 2 від 3 червня 2014 року).

**Мета роботи:** визначити й проаналізувати поетикальну специфіку романної прози А. Володіна як художнє втілення жанрово-дискурсивних параметрів постмодерністської метаутопії. Мета дослідження передбачає вирішення таких **завдань**:

- **систематизувати** напрямки критичної думки щодо творчості А. Володіна в західному (європейському та північноамериканському), російському й українському літературознавстві, **виокремити** дискусійні питання;
- **сформувати** теоретичні засади вивчення художньої парадигми французької літератури другої половини ХХ – початку ХХІ століть;
- **окреслити** місце творчості А. Володіна в літературному контексті кінця ХХ – початку ХХІ століття;
- **виявити** домінантні ознаки «постекзотичного» проекту А. Володіна та **проаналізувати** діалектику наслідування/оновлення романної традиції;

- **визначити** концептуально-поетологічні параметри метаутопії як метажанру;
- **проаналізувати** дискурсивно-жанрову природу прози А. Володіна;
- **простежити** рецепцію російсько-радянського тексту в романах А. Володіна;
- **здійснити** поетикальний аналіз показових для «постекзотизму» романів «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» в художньо-концептуальному полі метаутопії;
- **вивчити** особливості наративних стратегій володінських романів;
- **проаналізувати** поетику мотивів деестетичного й бестіарної образності в системі мортальної топіки метаутопічного наративу;
- **дослідити** особливості семантики й поетики часопросторових моделей у романах А. Володіна.

**Об’єкт дослідження** – художня проза А. Володіна: романи «Малі ангели» («Des anges mineurs», 1999), «Дондог» («Dondog», 2002), «Бардо or not Бардо» («Bardo or not Bardo», 2004). Принагідно залучений для аналізу матеріал романів «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий» («Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze», 1998), «Вид на осуарій» («Vue sur l’ossuaire», 1998), «Письменники» («Écrivains», 2010), «Промениста безвихідь» («Terminus radieux», 2014).

**Предмет дослідження** – дискурсивно-жанрові й поетологічні (сюжетно-композиційні, наративні, мотивні, хронотопні) особливості романної прози А. Володіна.

Мета й завдання дисертації визначили застосування таких **методів дослідження**: *порівняльно-типологічного* (для зіставлення прози А. Володіна з іншими літературними феноменами), *генологічного* (для аналізу жанрово-дискурсивної специфіки «постекзотичних» творів), *структурного* (для виокремлення й концептуалізації рівнів текстової структури романів А. Володіна), *міфокритичного* (для аналізу міфосемантики часопростору, мотивів та образів романів А. Володіна), *методик інтертекстуального й мотивного аналізу* (для виокремлення провідних мотивів та інтертекстуальних джерел аналізованих творів), сучасної *наратології* (для вивчення розповідної структури творів А. Володіна).

**Наукову та методологічну базу** дисертаційного твору сформовано працями з теорії жанру та дискурсу (С. Аверінцев [1], Т. Бовсунівська [21; 22], І. Силантьєв [136], В. Тюпа [153; 155], Н. Тамарченко [148], Ж.-М. Шеффер [182] та ін.), фантастичного (С. Вівчар [32], Цв. Тодоров [150] та ін.) та історичного (Ю. Райнеке [130] та ін.) роману;

дискурсу утопії/антиутопії/дистопії/метаутопії (О. Воробйова [43], С. Ковтун [86], О. Ніколенко [116], А. Тимофєєва [149], В. Чалікова [170; 171], С. Шишкіна [183] та ін.); дослідженнями постмодерністської парадигми (Ф. Джеймсон [244], Ж. Женетт [71], У. Еко [66], Ю. Крістева [248], Ж.-Ф. Ліотар [254; 255; 256], Н. Маньковська [105; 106; 107], М. Фуко [163], І. Хассан [238] та ін.), теорії наративу (М. Бахтін [17], Ж. Женетт [71], В. Шмід [185] та ін.); сучасного літературного контексту (Л. Андрєєв [5], Б. Бланкеман [200; 201; 202], Д. Віар [307; 308; 309], М. Гонтар [234; 235], Ж.-Кл. Дюпа [228], Д. Затонський [75], І. Ільїн [79; 80; 81; 82], А. Компаньйон [214], Н. Пахсар'ян [120], В. Пестерєв [124; 125], В. Фесенко [160; 161], О. Цурганова [80; 169], Е. Шевякова [175; 176] та ін.); теорії хронотопу (М. Бахтін [16], Д. Ліхачов [100], Ю. Лотман [102] та ін.), теорії мотиву (Б. Г. Башляр [18], Б. Гаспаров [45], І. Силантьєв [135] та ін.), бестіарного дискурсу (Н. Бабенко [9; 10], Н. Ліхіна [101] та ін.) і розвідками, присвяченими аналізу російсько-радянської «антиутопії» (О. Булігін [25; 26], В. В'югін [44], В. Недзвецький [112; 113] та ін.), «табірної» прози (Ю. Малова [104], І. Некрасова [114; 115], П. Новікова [117] та ін.), творчості А. Володіна (Ф. Детю [220; 221; 222; 223; 224; 225], Ж. Глез [233], К. Дмитрієва [59; 60], А. Епельбуен [231], А. Рош [274; 274; 276], В. Пестерєв [125; 126], Л. Рюффель [281; 282], В. Шервашидзе [179; 180; 181] та ін.).

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що в дисертаційному дослідженні уперше введено в український літературознавчий обіг і проаналізовано роман «Промениста безвихідь» (переклади українською або російською мовами відсутні); уперше вивчено поетику романного «триптиху» А. Володіна «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» як художнього цілого в обраному теоретичному аспекті, а саме в жанрово-дискурсивному полі постмодерністської метаутопії як чинника оновлення романної форми в кризовий період кінця ХХ – початку ХХІ століття; визначено місце «постекзотичної» прози в сучасній літературній парадигмі; уперше проаналізовано наслідування А. Володіним поетики Б. Пільняка й типологічну збіжність із творчістю В. Пелевіна; уперше атрибутовано романи А. Володіна як постмодерністські метаутопії, які вбирають елементи фантастичного, історичного, політичного, оніричного дискурсів; встановлено художні функції метатекстуальних і трансгресивних нарративних прийомів (металепсис, мізанабім) у структурі володінського наративу; вивчено поетику мотивів деестетичного (ольфакторних, колористичних, предметних) і бестіарних мотивів

у метаутопічному наративі А. Володіна, визначено поетологічну специфіку хронотопу романів А. Володіна як «віртуального» часопростору.

**Теоретичне значення дисертаційної роботи** полягає в осмисленні постмодерністської метаутопії як жанрово-дискурсивної форми романів А. Володіна й чинника оновлення художньої парадигми кінця ХХ – початку ХХІ століть. Отримані теоретичні висновки можуть бути використані в подальшому дослідженні творчості А. Володіна та інших представників сучасної французької прози.

**Практичне значення дисертаційної роботи** полягає в уведенні в український літературознавчий контекст нової письменницької постаті, у можливості застосування результатів дослідження у викладанні курсів історії французької літератури ХХ–ХХІ століть, спецкурсах і спецсемінарах, присвячених вивченню сучасної літератури Франції.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертаційна робота виконана автором одноосібно, без співавторів.

**Апробація положень дисертації** здійснювалась у доповідях на міжнародних наукових конференціях: I, II, III, IV Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво», Харків, 2015, 2016, 2017, 2018; IX та X Міжнародна науково-практична конференція «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість», Острогор, 2015, 2016; Міжнародна науково-практична конференція «Світова література в сучасному науковому дискурсі», Харків, 2016; Сьомий міжнародний науковий форум «Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал», Харків, 2016; XIV Міжнародна літературознавча конференція «Пасіонарність другорядного», Чернівці, 2017; Міжнародна науково-практична конференція «Сучасна філологія: актуальні питання та перспективи дослідження», Люблін, Республіка Польща, 2017; Міжнародна науково-практична конференція «Науковий потенціал та перспективи розвитку філологічних наук», Київ, 2017; I Міжнародні Кронеберзькі читання «Античність – Класика – Сучасність», Харків, 2018; XVII наукова конференція з міжнародною участю «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація», Харків, 2018.

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 8 статей, із яких 6 – у фахових виданнях, затверджених ВАК України, 2 – у зарубіжних виданнях.

**Структура та обсяг роботи.** Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (333 позиції) і додатків. Загальний обсяг дисертації – 281 сторінка, з яких 214 сторінок основного тексту, 24 – списку використаних джерел.

## РОЗДІЛ I

### РОМАННА ТВОРЧІСТЬ А. ВОЛОДІНА В НАУКОВО-КРИТИЧНОМУ ОСМИСЛЕННІ

#### 1.1. Літературний проект А. Володіна: концептуально-художні засади й особливості авторської самопрезентації

А. Володін розпочав свою творчість у середині 1980-х рр. Л. Рюффель твердить, що право бути введеним у ранг досліджуваних письменників-сучасників А. Володін отримав завдяки «масштабності викликів, що висуває його творчість» [282, с. 9], яка «літературно обмірковує історію, естетику та політику, переінакшує минуле та уявлення про майбутнє, розхитує картини теперішнього» [282, с. 9]. Письменник визначає оригінальний літературний простір, у межах якого творить свої романи, як «постекзотизм». У подальшому цей термін використовують на позначення авторського літературного проекту як «колективної збірки» романних творів, підписаних різними «постекзотичними» авторами й поєднаних спільним задумом – які «існують серед недовіри та відірваності <...> від усіх офіційних національних літератур і, у ширшому сенсі, від реального світу» [316, с. 11]. До «постекзотичної» спільноти, окрім самого А. Володіна, начебто належать Л. Бассман, М. Дрегер, Е. Кронауер (його гетероніми) і персонажі романів, вигадані «постекзотичні» письменники. Оскільки «Антуан Володін» – «колективний підпис» низки авторів, себе письменник представляє як його фізичне втілення, «рупор постекзотизму» [36, с. 296].

Виходячи за межі романних творів, «постекзотизм» охоплює й саморепрезентацію письменника, обертаючись численними містифікаціями щодо його особистості (зокрема, її зумисним приховуванням). У короткій біографічній довідці, доступній читачам і критикам, повідомлено: родом письменник із бургундського містечка Шалон-сюр-Сон (фр. Chalon-sur-Saône), жив у Ліоні, має філологічну освіту, упродовж 15 років викладав російську мову. У 1980-х роках розпочав літературну кар'єру, стверджуючи однак: «<...> не це було для мене початком письменництва. На той час я вже встиг створити декілька книг, бо писав із дитинства, скажімо, з юності» [41, с. 321]. Він також перекладав із російської мови на французьку романи

братів Стругацьких, Е. Лимонова, В. Токаревої, Ф. Незнанського, О. Іконнікова та мало відомої поетеси з Владивостоку Марії Судаєвої<sup>3</sup>.

Француз за походженням, письменник обирає псевдонім із російськомовним звучанням: цей вибір пов'язують із прихильністю А. Володіна до радянської та російської літератури й таких резонансних персоналій як В. Ленін і В. Маяковський [60]. Поширеною є думка про «російське коріння», на яке письменник неодноразово натякає: «Під час Першої світової війни та в роки революції моя бабуся й тітка жили в Польщі, потім потрапили до Криму, звідти перебралися до Москви» [95]. А. Володін щоразу зазначає велику роль російської культури у своєму вихованні: «Моє знайомство з Росією почалося з пісень, із цього дивовижного суголосся російських народних наспівів. Юнаком я дуже рано приохотився до книг, із величезним задоволенням проводив час у компанії Горького, Толстого, Достоєвського <...>. Пізніше серйозно вивчав російську й радянську культуру: закінчив університет за фахом російська мова і література, читав і перечитував видатних російських і радянських письменників 1920–30-х років» [95]. Французькі журналісти висунули припущення, що під псевдонімом А. Володін пише свої романи Жан Девінь (фр. Jean Desvignes), син письменниці Люсетти Девінь (фр. Lucette Desvignes). Ця версія дотепер не має офіційного підтвердження, однак деякі біографічні факти свідчать на її користь<sup>4</sup>.

За хронологією творчості (перший роман А. Володіна вийшов у 1985 році, «програмний» твір «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий» – у 1998 році; останній на сьогодні роман – у 2017 році) письменник належить до «покоління 68 року». Це період, відзначений гучними студентськими протестами не лише у Франції, а й у США, Німеччині, Чехословаччині, Польщі, азійських (В'єтнам, Китай), африканських (Ангола), арабських (Єгипет, Ізраїль, Ірак) країнах – подіями, які дестабілізували ситуацію в усьому світі. Збурені холодною війною, соціально-політичні рухи віддзеркалювали анархічні настрої, протест проти будь-якої нерівності (соціальної, етнічної, расової тощо), бюрократії, ієрархії. У цей період були сформовані погляди низки сучасних письменників (А. Володін, В. Новаріна, П. Гюйота, О. Ролен), які поступово рухалися від захоплення марксизмом та маоїзмом до ідей егалітаризму

<sup>3</sup> Щодо її статусу є чимало питань; можливо, йдеться про ще один гетеронім А. Володіна, оскільки єдина збірка поетеси була спочатку опублікована французькою, а потім письменник начебто передав зроблений ним російський переклад віршів російському перекладачеві В. Кислому на редагування [42].

<sup>4</sup> Л. Девінь навчалася в Університеті Бургундії, працювала в Ліонському університеті, схвально відгукується про А. Володіна: «творчість Володіна – це протест проти існуючого стану речей, проти війни, стрімко зростаючої бідності. На мою думку, він є голосом тих, хто вважає теперішню ситуацію нестерпною» [295].

та космополітизму [180, с. 253]. Перед ними постало подвійне завдання: з одного боку, «проблема початку, винаходження нової історії, яку суперечливо й туманно символізував Травень 68-го» [120], а з другого – «завершення жалоби за минулою тяжкою історією, де зустрілися Голокост, Хіросіма, сталінізм і кінець колоніалізму» [120]. У творах А. Володіна є натяк на такий історичний вплив: «То був період, продовжувала вона, коли на поверхні ваших текстів раз у раз спалахувала надія на світовий поштовх. <...> основи постекзотичної літератури розроблено в сімдесяті... у ті роки, які, незважаючи на поразку, ще несли залишки надії на можливе оновлення та ще щось...» [319, с. 25] (*тут і далі переклад наш – В. П.*). У романах письменника чітко проявлена «лівацька» авторська позиція. Така соціально-політична ангажованість веде за собою тактику розриву, «дисидентства стосовно світу за межами тюремного гетто» [180, с. 262] й естетику «підозри», які стають провідними засадами «постекзотичної» літератури.

Дослідники схильні виокремлювати два «періоди» творчості А. Володіна – до та після 1998 року [225, с. 12]. Перший роман письменника «Порівняльна біографія Жоріана Мюрграва» (фр. «Biographie comparée de Jorian Murgrave») був опублікований у 1985 році видавництвом «Деноель» (фр. «Denoël») у серії наукової фантастики. У 1980-х роках А. Володін у рамках співпраці з групою «Ліміт» (фр. «Limite») розробляв теорію «французької літературної наукової фантастики» [215, с. 599], провідними ознаками якої були «у-хронія та антиципація в композиції романів, наявність нелюдських персонажів, тема паралельних реальностей» [215, с. 599]. Постійно присутні й у наступних володінських романах, ці особливості надають «постекзотичному» проекту властивості наукової фантастики. 1990-ті рр. стали «театром конфронтації А. Володіна з журналістською критикою», у відповідь на яку з'явилася авторська концепція «постекзотизму», покликана «вигадати справжні тлумачення» [269, с. 192] його творів. Поглиблення філософської проблематики й розширення жанрово-дискурсивних меж романів свідчили про якісні зміни володінських творів, що й привернуло увагу авторитетних видавництв (спочатку – «Мінюї» (фр. «Minuit») у 1990–1996 рр., а потім – «Галлімар» (фр. «Gallimard») у 1997–1998 рр. та «Сей» (фр. «Seuil») із 1999 р. і дотепер.

У 2000-х роках почався період «університетської рецепції» творів А. Володіна, ознаменований появою численних науково-критичних розвідок. Формальним поштовхом до цього став виданий у 1999 році «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий» – репрезентований у формі роману «маніфест» уявних «постекзотичних» письменників (що



наводить на думку про пародіювання літературних маніфестів авангардистів та новороманістів), де А. Володін виклав принципи організації своєї поетичної системи. У цьому творі письменник «Антуан Володін» як один із персонажів «увійшов» у романний світ, узявши на себе роль «рупора» вигаданої ним самим спільноти письменників [319, с. 11]. Водночас «постекзотичний» проект вийшов за межі романного світу: того ж року письменник почав видавати романи, підписані іншими гетеронімами (які вже з'явилися як персонажі в романі «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий»)⁵. Усі романи є складниками цілого творчого задуму – створення «літератури, яка йде нізвідки в нікуди, літератури іноземної (автор використовує французьку лексему «*étranger*», що також можна перекласти як «чужий», «сторонній», «чужорідний» (*примітка наша. – В. Ч.*)), яка вбирає чимало напрямів та течій» [319, с. 60]; перекладу на французьку мову творів, написаних «міжнародною мовою оповідачів, вигнанців, в'язнів, божевільних та мерців», «породжених ними на знак протесту проти реальності, щоб саботувати реальність або трансформувати її» [41, с. 327]. Оригінальність володінського письма відзначають усі без винятку дослідники його творчості. Л. Рюффель вказує на дискурсивну різноманітність «постекзотичних» романів і називає їх спочатку «історичними фантазмами» [282, с. 319], світ яких є «викривленим дзеркалом, в якому нам належить роздивитися століття: цей фікціональний усесвіт, який занадто рано назвали "постекзотизмом", де естетика й політика нерозривно пов'язані» [282, с. 319], а потім «утопіями, які перебувають десь на межі реальності» [282, с. 321]. А. Володін «належить водночас до двох різних епох та поколінь: синів війни та батьків того, що (попри бажання деяких із них) назвали періодом постмодерну» [282, с. 318].

Із погляду взаємодії паратекстуальних і текстуальних складників творчість Антуана Володіна є вельми показовою. На межі ХХ і ХХІ століть в епоху тотальної медіатизації публічна репрезентація письменника набуває особливого значення. У такій ситуації аналіз доробку А. Володіна не буде повним без урахування паратекстуальних чинників (до яких Н. Беннетт відносить аналіз літературного твору як соціального продукту, виявлення в ньому елементів сторонніх дискурсів та домінуючих культурних елементів [198]). Звісно, пильна увага до представлення власного «авторського образу» (або «авторської позиції», за П. Бурдьє [205]) не

<sup>5</sup> До першого псевдоніму поступово були додані ще три – Еллі Кронауер (фр. *Ellie Kronauer*, опубліковано 5 романів із 1999 р. по 2001 р.), Мануела Драгер (фр. *Manuela Draeger*, опубліковано 13 романів із 2002 р. по 2015 р.), Лутц Бассман (фр. *Lutz Bassman*, опубліковано 5 романів із 2008 по 2017 р., включно з останнім на сьогодні володінським романом «Black village»).

є унікальною, особливо у Франції, де літературне життя завжди отримує значний медійний резонанс. Власне, А. Володін продовжує традицію, започатковану Ж.-Ж. Руссо, Ш. Бодлером та Л.-Ф. Селіном, які використовували справжні та уявні факти власної біографії для створення «літературної постаті». У теоретичному аспекті цю тему розробляв Ж. Мейзо: він увів термін «постать письменника» на позначення самопрезентації автора через тексти творів та медіа, тобто «літературної ідентичності, побудованої самим автором» [258]. Дослідник підкреслив взаємодію елементів різних дискурсивних рівнів, серед яких виділив «внутрішні» (тексти творів, авторські коментарі до них та ін.) та «зовнішні» (журналістські відгуки, літературна критика, публічні виступи автора та ін.). Відтак, феномен А. Володіна варто осмислювати з урахуванням не лише текстуальних, а й паратекстуальних елементів («іміджевий» аналіз постаті автора й репрезентації його творів). Письменник позиціонує себе як сміливого експериментатора й провокатора і в межах літературного простору, і поза ним. Маючи певні побоювання щодо можливих реакцій та хибних тлумачень, він претендує на створення власної «поетичної системи, яка функціонує ізольовано» [267, с. 38]. Проте така позиція жодним чином не заперечує зацікавленості А. Володіна проблемою читацької та критичної рецепції його творів, скоріше навпаки – метою «постекзотичного» проекту («окремішність» якого письменник усіяко акцентує в публічних виступах, авторських коментарях та художніх текстах) він вважає саме провокацію активної читацької та критичної реакції, а далі – ініціювання рефлексії над філософською проблематикою та поетикою творів.

М. Гонтар зазначав, що «починаючи з 80-х років у французькій культурі відбувається щось таке, що нам так важко сформулювати – вдається лише із залученням префіксу пост- або його синонімів» [235, с. 4–5] – тож і А. Володін намагається за допомогою такого визначення виокремити місце для своїх творів у літературному контексті. Д. Віар вбачає в поєднанні таких префікса та кореня збіг часових (пост-) і просторових (екзотичний, тобто такий, що не належить до західної цивілізації) категорій – у такий спосіб А. Володін окреслює нові рамки для творчості [312, с. 54]. У післямові до російськомовного видання роману «Дондог» сам письменник визначає «постекзотизм» як такий етап історії та розвитку культури, коли «у світі не залишилося нічого екзотичного, червона книга культур канула в Лету» [34, с. 336]. Відтак, «постекзотизм» – це проголошення письменницької концепції, базованої на новизні й «інакшості» його романів, відсутності національних «прив'язок» власних творів.

Письменницькі інтенції А. Володіна реалізовані в гібридній романній формі, яка поєднує ознаки антиутопії, фантастичного, історичного, політичного дискурсів. Дійсно, фантастичний складник визначає динаміку володінського нарративу: події розгорнуто в невизначеному постапокаліптичному хронотопі, вони нагадують сон, сюжетні елементи сполучають реальне з ірреальним. Утім елементи фантастичного жанру є лише інструментарієм для винайдення нової романної форми. У пошуках спасіння від несправедливості й жахів реального світу А. Володін створює у своїх романах його «симулякр», пусту копію, яку наповнює власним баченням утопічного світу; але цей уявний світ так само неминуче йде до поразки. Через репрезентацію «гіперреалістичних» світів проступає екзистенційна проблематика буття, філософська позиція письменника щодо «поразки егалітарної утопії», проблема загибелі людини як соціальної істоти й людства в цілому. Прозора алюзія на монолог Гамлета «Бути чи не бути» (англ. «To be, or not to be») і на актуалізовані екзистенціалістами шекспірівські антиномії життя/смерті та дії/бездіяльності уміщена в назві роману А. Володіна «Бардо or not Бардо» (фр. «Bardo or not Bardo»). Володінські персонажі реалізують власну утопічну інтенцію відтворити світ: «Звертаючись до традицій, збережених у колективній пам'яті, мої персонажі пишуть книги, вони говорять мовою, відчуженою від реального світу, вони вдаються до літературних форм, чужих для сучасної літератури» [41]. Утопічність їхніх намірів суголосна трагічній іронії, з якою вони поза усякого сенсу намагаються «перетворити несправедливий та потворний світ на світ краси та справедливості» [267, с. 132], «відновити зв'язок часів, захистити колективну пам'ять» [179], продовжити існування людини, яка *мовить* (мовлення, шепіт як метафора життєвої сили) у ситуації, коли вони «заздальгідь переможені» [267, с. 132]. Володінська «ксенолітература» має утопічне підґрунтя, стає «тихою гаванню для письменника, вигнанням для читача, але вигнанням спокійним, поза посягань ворога» [179]. Однак у романах стверджено і неможливість досягнути соціальної рівності інакше, ніж у маренні, і смерть людини, що мовить (за В. Шервашидзе – «факт подвійного провалу»). «Постекзотичний» художній світ не-людей, які єдині виживають на межі цивілізації, гіперболічно зображує наслідки історії ХХ століття й утілює на ідейному рівні фальсифікацію панівної в людському суспільстві системи цінностей. Для реалізації такої «дистопії» в романах створені гіперреальні світи, які читач сприйматиме як ірреальні, але можливі. Л. Рюффель власне й визначає цей всесвіт як «постекзотизм»: «Слово "постекзотизм" називає цей світ, конкурентний нашому» [282, с. 11].

Володінський «постекзотизм» є авторським інструментом виокремити свої романи з ряду інших художніх творів, позначити їх окремішність щодо офіційних класифікацій (для характеристики своєї творчості письменник вважає їх недостатніми й навіть «нестерпними» [36, с. 296]), невписуваність в естетичний контекст епохи. Утім така позиція є радше провокацією, оскільки існувати поза літературним контекстом сучасний письменник не може. Оригінального сполучення поетологічних ознак у «постекзотичних» творах недостатньо, щоб розглядати «постекзотизм» як серйозну спробу створення нового художнього напрямку чи течії, на що начебто претендує сам термін. Вочевидь ідеться про авторський творчий метод, сформований під впливом рецепції модерністської та постмодерністської естетики. Публікуючи псевдоманіфест постекзотизму, А. Володін наслідує традицію авангардистських маніфестів ХХ століття (сюрреалістів, дадаїстів, новороманістів). Дійсно, заперечення традиції та ставлення до творчості як до експерименту (заяви А. Володіна щодо наміру написати 49 романів і на цьому завершити свій «постекзотичний» проект) мають ознаки модерністських прийомів, є способом оновлення традиції, звільнення від стереотипізації мислення, пошуку контакту з аудиторією. У контексті постмодерністської парадигми цей прийом постає як пародіювання традиції, переінакшення з метою осмислення. Власне, «постекзотичний» проект – це тотальна гра, яку письменник веде з читачами та критиками. А. Володін «грає» з реальними локусами, елементами історії ХХ століття, що «стають матеріалом для створення магічних, віртуальних світів» [261] і виявляють наслідки тієї «непристойної катастрофи, якою є поразка революційного проекту ХХ століття» [261, с. 42]. Але реалістичність на цьому й закінчується: щоб «зробити матеріально відчутними ці барочні п'єси, вигадати дивні ситуації, вдихнути життя в дивних акторів» [261], письменник «відчужує» текст, реалізує задум «писати французькою іноземну літературу» [316], яка має численні зв'язки з кодами інших культур (буддійські вірування, російська та радянська література) й апелюють до актуальної для всіх суспільної проблематики.

Відтак, вигадана А. Володіним позначка «постекзотизм» має актуалізувати проблему категорій та визначень у сучасному літературному дискурсі. Йдеться про провокативний спосіб привернути увагу до творів письменника, яким притаманна гібридна дискурсивно-жанрова форма, залучення трансгресивних наративних прийомів, специфічна форма репрезентації реальності, що свідчить про експерименти, які веде А. Володін із романним жанром.

## 1.2. Художній феномен А. Володіна в зарубіжних і вітчизняних літературознавчих студіях

Кількість літературознавчих студій щодо прози А. Володіна у Франції, Канаді, США, Швейцарії постійно зростає за обсягом та тематичною різноманітністю. Починаючи з 1990-х років провокаційні романи письменника привертають увагу не лише журналістів та читачів, а й університетських дослідників. До кола вчених, які активно студіюють творчість А. Володіна, належать Ф. Вагне [326; 327], Ж.-Д. Вагнер [329; 330; 331; 332], Д. Віар [308; 309; 310; 311; 312], Ф. Детю [223; 224; 225], М. Ламарр [253], А. Рош [274; 275; 276], К. Рішар [272], Л. Рюффель [280; 281; 282], М.-П. Угло [242], П. Веллет [269], Д. Сулес [296; 297; 298; 299] та ін. У 1995 році Ф. Брію започаткував дослідження творів письменника в статті «Химери Антуана Володіна» (фр. «Les Chimères d'Antoine Volodine»): відмовився від рецепції володінських романів як виключно фантастичних і констатував гібридність романної форми, яка перебуває на межі фантастичного, політичного та історичного дискурсів [209]. На зламі століть ці перші прояви інтересу до прози А. Володіна супроводжувала публікація відразу кількох романів (зокрема, «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий» у 1998 році й «Малі ангели» в 1999 році), поява на літературній сцені першого володінського «гетероніма» Е. Кронауер (уявний автор роману «Ілля Муромець і соловей-розбійник», 1999 р.).

У 2003 році Л. Рюффель захистив у Тулузькому університеті Ле-Мірай першу докторську дисертацію, яка досліджує феномен А. Володіна («Обличчям до ХХ століття: естетика та політика у творчості Антуана Володіна» (фр. «Face au vingtième siècle, esthétique et politique dans l'oeuvre d'Antoine Volodine»)), яка стала основою для монографії «Розв'язка» (фр. «Le Dénouement», 2005 р.), де феномен А. Володіна був розглянутий в історико-політичному й літературному дискурсі кінця ХХ століття поряд із постатями В. Новаріна та П. Гійота. Наступна монографія Л. Рюффеля «Постекзотичний Володін» (фр. «Volodine post-exotique », 2007 р.) продемонструвала зацікавлення вченого саме володінською прозою. Така увага є вкрай показовою, оскільки «монографії про сучасників є нечастими з однієї простої причини: їхня легітимність, як кажуть, все ще під сумнівом» [282, с. 9]. Учений оголошує творчість А. Володіна «неактуальною та почасти підозрілою» [282, с. 7], однак Д. Сулес вважає це застереження дослідника грою з публікою, а сумнівне позиціонування автора – лише провокаційним приводом узятися за сміливий аналіз [298]. Вона, своєю чергою, наголошує, що письменник «занепокоєний Історією, а точніше, невиліковно зачеплений нею, захоплений у її

пекельний вир, але він відрікається від її офіційної версії <...>, а у відповідь ... вигадує власну брехню <...>, літературну» [298 Утім тавро письменника складного для осмислення надовго закріплюється за А. Володіним: «Антуан Володін часто асоціюється з підривом та з такою формою літератури, яку вважають складною для читача» [250], а його твори називають «непідвладними класифікації, мінливими» [245]. Л. Рюффель визначає «тотальне заплутування» як інструмент «поетики відхилення/зсуву» [282, с. 48] і простежує його на різних рівнях: від хронотопу (химерні часові та просторові індикатори) до ономастики (мультинаціональні власні імена) та інтертекстуальних алюзій. Головною функцією інтертекстуальних мотивів у А. Володіна вчений вважає «відхилити референційне поле орієнтиром» [282, с. 60], щоб зрештою побудувати власне понятійне поле для художнього всесвіту, який лише нагадує реальний світ. Така «літературна брехня» [298] «фікціоналізує» реальність. Осмислюючи репрезентацію художнього світу в А. Володіна як «альтернативу» світу реального, дослідник використовує термін «контрутопія» [282, с. 82]. Аналізуючи поетикальну систему А. Володіна, він зосереджує увагу на інтермедіальному вимірі, актуалізує проблему театральності та сценічності володінських романів; досліджує концепцію «постекзотичного народу» як способу осмислення особистості та соціуму, констатує присутність тваринних образів, мутантів (на ідейному рівні, вважає він, така метафорика апелює до проблеми смерті та кінця).

Заслуга Л. Рюффеля полягає у виведенні А. Володіна на авансцену сучасного літературного процесу Франції. Дослідник оминає «ярлик» наукової фантастики стосовно володінської прози (якого старанно уникав і сам письменник) і переміщує її в історичний і політичний дискурс: «у цих творах постає двадцяте століття як матеріал/субстанція, часопросторовий матеріал для уявних конструкцій; двадцяте століття як жахіття історії, перш за все історії політичної; двадцяте століття війн, революцій, таборів» [282]. Науковець підкреслює, що А. Володін далекий від міметичного чи метафоричного відображення історичного матеріалу: радше «ці твори конкурують зі світом» [282], конструюють «окремий світ», створений із залученням ресурсів естетики, політики, історії, філософії та стилістики, які дозволяють обмірковувати світ реальний. Уводячи А. Володіна в коло визнаних літераторів епохи, Л. Рюффель не намагається прив'язати його до відомих течій і напрямів, водночас він розкриває фікціональний характер трактування історії в його романах, аналізує постать «письменника, перевдягнутого в терориста, дисидента» [282, с. 19] як породження століття

історичних катастроф. Монографія Л. Рюффеля є на сьогодні найґрунтовнішим дослідженням володінської прози: її резонанс стимулював увагу університетських науковців. У 2003 році за редакцією Ж.-Д. Вагнера вийшов спеціальний випуск часопису «SubStance» (одного з найвпливовіших у царині літературної теорії та критики в США) під заголовком «Сучасний письменник Антуан Володін» (англ. «Contemporary Novelist Antoine Volodine»), до якого увійшли розвідки Ж.-Л. Іпполіта, А. Рош, Л. Рюффеля, М.-П. Угло. Дослідники актуалізували проблеми дискурсивно-жанрової форми утопії в романах, естетику конфлікту, а зрештою намагалися різними шляхами визначити естетичні та ідейні засади творів А. Володіна, відповісти на питання «Що вони намагаються зробити? Привласнити "маргінальну" літературу з метою її фальсифікації як "культурного об'єкту"? Написати щось відмінне від того, що було сказане?» [333, с. 3].

У 2006 році у Франції був опублікований 8 випуск літературного часопису «Сучасне письмо» (фр. «Écritures Contemporaines») під загальною редакцією А. Рош [191]. Критики назвали цю збірку статей «обов'язковим передсмертним причастям: без нього не можна обійтися, інакше вічно мандруватимеш нечуваним пеклом "постекзотизму", творами з нескінченними лабіринтами, незчисленними зворотами й наративними поверненнями» [296]. До збірки увійшло 12 наукових розвідок на тему наративних технік і «постекзотичної» стратегії письменника. Вони порушили теми дискурсивної специфіки романів (Д. Віар), ігрового дискурсу й проблеми рецепції творів (Ж.-Л. Іпполіт), особливостей авторського стилю та пародії (Ф. Детю), інтермедіальності (Л. Рюффель), метатекстуальності (Ж. Глез), мотиву смерті (Б. Бланкеман) та помсти (П. Веллет), аналізу інстанцій автора та читача (А. Рош). Ця збірка остаточно затвердила позиції володінських творів у сучасній французькій літературі й засвідчила високий рівень уваги університетських дослідників до них. Та попри широкий спектр розглянутих проблем «ще далеко до того, щоб творчість (*Антуана Володіна*) отримала той резонанс, на який заслуговує», зауважила тоді Д. Сулес [296].

Отже, уже сформовано коло дослідників із різних університетів та країн (Франція, Канада, США), зацікавлених феноменом А. Володіна: Ж.-Д. Вагнер, Ж. Глез, Ж.-Л. Іпполіт, А. Рош, Л. Рюффель, М.-П. Угло, П. Веллет та ін. Серед них є визначні спеціалісти в царині сучасної літератури, як-от Б. Бланкеман, Д. Віар, Ф. Детю. Саме Ф. Детю був одним з організаторів двох колоквиумів, присвячених творчості А. Володіна, та співредактором колективних тематичних збірок та монографій: у 2007 р. – спеціального випуску літературного

часопису «Європа: Моріс Бланшо. Антуан Володін» (фр. «Europe: Maurice Blanchot. Antoine Volodine») [223], колективних монографій «Захист та ілюстрація постекзотизму у двадцяти уроках з Антуаном Володіним» [224] і «Володін та ін.: постекзотизм, поетика, політика» [225]. Ці праці наочно демонструють великий ступінь уваги до прози письменника й гостру актуальність проблем, порушених у його романах. Утім дається в знаки певна фрагментарність досліджень і відсутність спільної концепції, цілісного аналізу романного корпусу А. Володіна.

На окрему увагу заслуговує монографія «Захист та ілюстрація постекзотизму у двадцяти уроках з Антуаном Володіним» (фр. «Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons avec Antoine Volodine», 2008 р.) [224], до якої увійшли 17 розвідок французьких, канадських та російських науковців, а також два тексти А. Володіна, який традиційно (у форматі статті або інтерв'ю) бере участь у таких публікаціях. Уперше велику увагу приділено саме російському, а точніше радянському інтертексту володінських романів: Ф. Детю виявляє на матеріалі роману «Малі ангели» численні алюзії на російські та радянські реалії [224, с. 49], А. Епельбуен продовжує інтертекстуальні студії, простежуючи літературні зв'язки А. Платонова та А. Володіна [224, с. 228]. Розширено й іншу важливу для аналізу прози А. Володіна траєкторію – мотивний аналіз, про що свідчать розвідки М.-П. Угло [224, с. 148], Ф. Гонена [224, с. 172], А. Рош [224, с. 320].

Останнє на сьогодні ґрунтовне дослідження творчості А. Володіна – «Володін та ін. Постекзотизм, поетика» (фр. «Volodine etc. Post-exotisme, poétique») [225] опубліковано в 2013 році за редакцією Л. Рюффеля та Ф. Детю, які закріпили за собою позицію найавторитетніших «володінознавців». Монографія є збіркою матеріалів, представлених на колоквіумі «Антуан Володін та голоси постекзотизму», що відбувся в Міжнародному культурному центрі Серізі (Франція, м. Серізі-ла-Саль) 12–19 липня 2010 року. Щорічні конференції в Серізі зазвичай присвячені знаковим постатям чи течіям літературного процесу (із часу легендарного колоквіуму 1971 року «Новий роман: учора і сьогодні», який став важливою віхою в теоретичному осмисленні цього літературного явища). У колоквіумі взяли участь відомі спеціалісти з володінської прози (Ф. Вагне, Ф. Детю, Л. Рюффель, А. Рош та ін.), а також перекладачі володінських романів – на російську (В. Кислов) та англійську (Б. Евенсон) мови, які презентували дослідження щодо специфіки перекладів. До збірки матеріалів увійшли також праці, присвячені особливостям володінської мови (Ф. К. Калан, Д. Сулес, Г. Турен), концепції голосу (Б. Бланкеман, Ф. Вагне, Ж. Глез, Н. Калігаріс), концепції суспільства та спільності



(С. Сент-Онж, П. Веллет), образності (Г. Аселін, П. Реболар), жанровій специфіці (О. Камю, А. Рош), трактуванню історії та сьогодення людства (Ф. Бізе, Ж.-П. Відаль, Ф. Детьо, К. Кокйо, С. Сервуаз), політичному (А. Бертіна, М. Ламарр, Ф. Русен) та утопічному (А. Візер, А. Епельбуен) дискурсам романів А. Володіна. Упродовж останніх десяти років під керівництвом уже названих дослідників та їхніх колег з університетів Франції та Канади (Квебеку) проведені численні дослідження й захищені дисертації<sup>6</sup>. Вражаюча численність та розмаїття наукових розвідок забезпечують високий рівень дослідженості прози А. Володіна в західних наукових студіях. Але той факт, що цей інтерес не вщухає, свідчить на користь багатогранності володінської творчості, різноманітності задіяних письменником поетикальних інструментів і показовості його феномену для аналізу сучасної літературної ситуації. Увагу дослідників сконцентровано переважно на кількох провідних темах: системі мотивів та образів, особливостях нарації, дискурсивно-жанровій природі, інтертекстуальності, інтермедіальності та читацькій рецепції творів.

У цілому західні науковці здійснили різнобічний аналіз прози А. Володіна, утім проблема визначення місця письменника в літературному контексті залишилася не вирішеною. У французькому літературознавстві певний час панувала тенденція осмислювати романи А. Володіна в межах дискурсу фантастичного. Однак уведення письменником на початку 1990-х років неологізму «постекзотизм» на позначення власного літературного проекту змінило ситуацію. Ж.-Д. Вагнер, Д. Віар, Ф. Брію, О. Камю, А. Рош, М.-П. Угло, Ж.-Д. Шевріє та інші дослідники не оминули увагою ані дискурсивну еволюцію «постекзотичних» романів, ані намагання А. Володіна підкреслити окремішність, «інакшість» своєї літератури: «Мою фізичну подобу слід сприймати як рупор. Рупор постекзотизму, тобто якоїсь уявної літератури, <...> яка

<sup>6</sup>У 2008 році С. Андре в Університеті Прованс-Екс Марсель I захистила дисертацію «Ідентичність і спадкоємність кризі призму постекзотизму. Усесвіт Антуана Володіна у французькій літературі двадцятого століття» (фр. «L'identité et la filiation vues à travers le prisme du post-exotisme. L'univers d'Antoine Volodine au sein de la littérature française du vingtième siècle») [190], у 2013 році Д. Сулес – докторську дисертацію у Квебекському Університеті Монреаля на тему «Питання мов(и) в Антуана Володіна» (фр. «Questions de langue(s) chez Antoine Volodine»). Знаковим є уведення феномену А. Володіна в комплексні дослідження сучасної літератури поряд із такими письменниками як О. Бальзак (Т. Конрад «Поетика романних циклів. Від Бальзака до Володіна» (фр. «Poétique des cycles romanesques. De Balzac à Volodine») [215]), Ж. Ешноз та Ж.-Ф. Туссен (С. Сідауї «Фігури сюжету в нарації 1990-2000-х років: соціопоетичний підхід до несталої нарації» (фр. «Figures du sujet dans la narration des années 1990–2000 : une approche sociopoétique de la narration discordante») [294]), Х. Кортасар та У. Еко (Х. С. Рохас «Другорядна література та паралітература в Кортасара, Еко, Чака, Володіна, Боланьо, Мюсса та Ффорде» (фр. «Littérature mineure et paralittérature chez Cortázar, Eco, Tchak, Volodine, Bolaño, Mussa et Fforde») [294]), І. Кальвіно, П. Кіньяр та Е. Берджес (Д. Монгрєн «Музично-літературна семіотика голосу. Рух від музики до тексту в п'яти голосах» (фр. «Sémiotique musico-littéraire de la voix. Cinq voix dans la mouvance de la musique vers le texte») [262]), Ф. Селін, А. Мальро, В. Новаріна, Е. Шевіяр (Г. Асселін «Антропологічні метаморфози сакрального в сучасній літературі» (фр. «Entropologiques métamorphoses du sacré dans la littérature contemporaine») [194]), Ж. Руо (Л. Холлістер «Проблема повернення роману в сучасній французькій літературі» (англ. «Problematic Returns: On the Romanesque in Contemporary French Literature») [240]).

відстоює свій статус дивної та іноземної, свою самість і відкидає будь-яку приналежність до чітко визначеної та явно названої національної літератури» [36, с. 296].

О. Камю [224, с. 139] та Б. Бланкеман [225] вивчали специфіку чорного гумору в романах А. Володіна. Зокрема, О. Камю проаналізувала «гумор катастроф» і виявила в романах «Бардо or not Бардо» і «Наші улюблені тварини» ознаки жанру меніппової сатири й «бахтінської» меніппеї (важливість оніричного дискурсу, надзвичайно потужна соціополітична тематика), визначивши постекзотизм як «ксенолітературу» [224, с. 139]. Ф. Вагне в аналізові роману «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий» використав терміни «ксеножанр», «ксенолітература» як синоніми володінської атрибуції свого романного простору як «чужого/дивного/іншого» [326]. Водночас Ж.-Л. Іпполіт співвідніс «ксенофікціональність» володінського жанру з «естетикою підозри» та «розриву» як механізм реалізації етичного складника [239].

Ж.-Д. Шевріє окреслив проблему свого дослідження в його назві: «Володін: чи є постекзотизм літературним жанром?» [212]). Відповідаючи на питання «Постекзотизм – це жанр чи паралельна література?» [212] і намагаючись визначити місце письменника в літературному процесі епохи, коли «Мистецтва й зокрема Література повертаються до теми травматичних наслідків війн, таборів та поразки революцій» [212] – подій, осмислення яких потребує оновлення художньої форми, дослідник висунув категорію «ксеножанру» як «шизофренічної гри постекзотизму з самим собою, що не приділяє особливої уваги наслідкам, які це може мати на "офіційній арені"» [212]. Учений дійшов висновку, що «постекзотичний ксенрожанр» є механізмом виходу «за межі жанрової таксономії», пошуку «нових форм репрезентації» [212] і припустив, що в майбутньому така нова жанрова форма має право на життя (у форматі естетичного напрямку, який може бути реалізований і в інших видах мистецтва: наприклад, Д. Фражерман, композитор та автор «постекзотичних» кантопер).

Ф. Бріо підкреслив складну жанрову форму володінських романів і виявив навіть у ранніх творах елементи відходу від рамок фантастичного жанру й стали тенденцію до уведення елементів політичного та історичного дискурсів [209]. Л. Рюффель у вирішенні проблеми жанрової форми романів А. Володіна уникає визначення їх як «фантастичних» і також акцентує історичний та політичний виміри. Надалі цей напрямок пошуків зацікавив дослідників, які встановлювали паралелі між політичним дискурсом і філософсько-естетичними засадами творчості письменника (Ф. Вагне [327], П. Веллет [269]), способами трактування історії та

сьогодення людства (Ф. Детю [223]). Ш. Дюр'є [229], К. Рішар [272], С. Сервуаз [291]) досліджували специфіку фікціоналізації політичного дискурсу в А. Володіна; П. Веллет проаналізував концепцію спільноти та спільності. Ш. Дюр'є [229] в роботі «Підривні голоси: естетика та політика в постекзотизмі Антуана Володіна» на матеріалі романів «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий», «Вид на осуарій», «Малі ангели», «Наші улюблені тварини» розглядав співвідношення естетики та політики в «постекзотичних» романах, а саме модальності сприйняття реальності в часопросторовій логіці ситуації довічного ув'язнення, тематичні та жанрові особливості «карцеральної» літератури, вписуваність політичного дискурсу в поле сучасної літератури.

На наявність дискурсу утопії в прозі письменника вказували А. Епельбуен [231] та М. Ламарр [253]. М.-П. Угло підкреслила утопічний характер «постекзотичних» романів і зауважила, що «у володінських творах утопію вписано в складний та парадоксальний дискурсивний простір» [242], що має політизований характер та є частиною постапокаліптичного фантастичного хронотопу. Д. Віар відзначив гібридність цієї романної форми, яка перебуває на межі постапокаліптичного та політичного дискурсів, фантастики, фентезі, колективної пам'яті та історичної правди [312, с. 36, 46, 54]. Ф. Детю назвав «барочним» нашарування дискурсивних та стильових елементів (метою якого є, на його думку, «карикатуризація літератури» [225]) і розглядав «постекзотичні» романи в контексті «постестетичної» традиції, яка приходить на зміну романтичним засадам у літературі [221].

Провокаційне абстрагування А. Володіна від літературного контексту визначило розгляд «постекзотизму» у двох аспектах: як авторське самопозиціонування (ідеологічна позиція) та як «поетичний об'єкт» [224, с. 21]. На думку вчених, ідейне новаторство й пошук нових форм поетичного мовлення, історичної рефлексії, способу репрезентації світу зумовлюють «вписуваність» постекзотичного проекту в контекст епохи. Авторитетний французький філолог і дослідник романних форм ХХ–ХХІ століття Б. Бланкеман назвав А. Володіна одним із небагатьох письменників, які на противагу письменникам-конформістам, охопленим «синдромом папуги» [200, с. 10], демонструють новаторство форми, «поривають із традицією, дестабілізують протоколи читання», але такі письменники ще «мають знайти власних читачів, що часом триває протягом поколінь» [200, с. 10]. Дослідник підкреслив спільність письменницької концепції А. Володіна з актуальними літературними пошуками інших письменників і назвав володінську прозу «наслідуванням традиційних романних форм

художньої літератури» [200, с. 212]. Л. Рюффель акцентував саме тенденцію оновлення А. Володіним романної традиції та визначив письменника як творця «нового жанру роману» [282, с. 83]. За словами французького дослідника Ж. Глеза, тоді як реалістичний роман створив «людську комедію», постекзотичний створює «постлюдську» [233]. Науковці, які брали участь у колоквиумі в Серізі, дійшли спільного висновку, що «творчість Володіна у своїй специфічності закладає долю літератури сьогодення» [225, с. 17]. Цікавою є розвідка С. Андре, у якій простежена «дуалістичність» володінських творів як поєднання елементів наслідування та окремішності, що становить основу «складного й автономного художнього всесвіту, ім'я якому "постекзотизм"» [190]. Дослідник зіставив інтенцію автора виокремити свої романи з літературного контексту й репрезентувати протагоністів як маргіналів, вигнанців, з одного боку, і вписуваність у контекст епохи актуалізованих у романах тем – із другого.

Відтак, проблема конкретизації дискурсивно-жанрової форми романів А. Володіна породжена їхньою «багатодискурсивністю», поєднанням різножанрових елементів й ускладнена позиціонуванням цих творів як «чужих» щодо відомих літературознавчих класифікацій (на що натякає сам письменник у «Постекзотизмі в десяти уроках, урок одинадцятий»: «Через інтелектуальні лінощі ви вважаєте, що постекзотизм є однією з естетичних течій серед інших, дивним варіантом магічного постмодернізму... тоді як постекзотизм для вашої літератури це...» [319, с. 33]). Західні дослідники переважно оминали проблему визначення терміну «постекзотизм» як надто суперечливого; утім погоджувалися, що володінські твори мають своєрідну романну форму й оновлюють романну традицію. Але спроби вписати цей дискурсивно-жанровий різновид в існуючу жанрову систему не мали успіху. Акцент був зроблений на аналізові естетичних та ідеологічних засад романів А. Володіна, прагматичному аспектові його творчості.

«Чужість» володінських романів французькому контекстові (специфічна ономастика й топоніміка, незнайомі реалії та «темні» алюзії) актуалізувала перспективу дослідження інтертекстуальності (розвідки С. Андре, Ф. Детю, А. Епельбуен, Л. Рюффеля). Ф. Детю перший привернув увагу до російського та радянського інтертексту прози А. Володіна. У романі «Малі ангели» він виявив численні реалії з радянського контексту, встановив паралелі з романами Є. Замятіна. Ф. Детю додав до переліку джерел інспірації А. Володіна прозу В. Іванова, В. Пелевіна і визначив російську культуру як «матрицю постекзотизму» [222, с. 49], утім цей аспект не отримав подальшого розвитку в його дослідженнях.

А. Епельбуен продовжила інтертекстуальні студії та простежила літературне наслідування А. Володіним традиції А. Платонова: «Я згадаю любовні, братерські запозичення Володіна в Платонова, данина, яку він йому адресує через письмо» [224, с. 214]. Її компаративний аналіз підтвердив наявність у цих письменників численних паралельних мотивів, зокрема: «спільнота тих, хто залишився», «ностальгія за майбутнім», «потужний лікувальний ефект мови <...>, очищувальна енергія мови, яка єдина визначає динаміку текстів» [224, с. 228]. Л. Рюффель розширив коло інтертекстуальних витоків володінської прози й зауважив наявність трьох інших джерел наслідування, а саме сюрреалізму, буддійських практик і традиції «Тисячі й одної ночі» [282]. Отже, дослідження інтертекстуального аспекту прози А. Володіна були стимульовані насамперед численними «російськими» алюзіями (на рівні хронотопу, ономастикону та сюжетних мотивів) і переважно звелися до констатації наслідування А. Володіним традиції російських письменників-антиутопістів. Утім у висвітленні цієї проблеми бракує зіставлення володінських романів із творами російських/радянських письменників різних періодів (антиутопіями 20–30-х років, «табірною» прозою, постмодерністським романом).

Ще один плідний вектор досліджень західних науковців – інтермедіальний аспект володінської прози. Л. Рюффель зауважив образність та сценічність «постекзотичних» романів [282], залучення А. Володіним мови театру й образотворчих мистецтв задля «створення образів, які переслідують нас безперечно довше, ніж хід нарації» [282]. П. Веллет підкреслив пріоритет саме візуального й аудіального сприйняття картин і голосу в «постекзотичному» світі [224, с. 369], а Ф. Детю встановив паралелі з кінофільмами А. Тарковського [57, с. 11].

Специфіка наративних конструкцій в Антуана Володіна також є провідним напрямком досліджень зарубіжних учених. Її розробці присвячені праці Ф. Брію, Ф. Вагне, Т. Конрада, С. Лашанс-Паке, А. Олерон, А. Рош, Л. Рюффеля та ін. Ф. Брію [209] актуалізував проблему концепції «мовлення» та авторської маски в А. Володіна. Л. Рюффель виявив «суб'єкту дисперсію наративних голосів» [282] і провідні механізми реалізації цієї розповідної стратегії: окремі голоси «постекзотичних» авторів у різнорівневих поєднаннях. Т. Конрад виявив у володінській манері фікціоналізувати ситуацію нарації та в специфіці авторської інстанції паралелі з бальзаківським романним циклом (за принципом «міграції» персонажів із роману в роман). На його думку, «постекзотичні» твори «перебувають десь посередині між науково-фантастичними циклами й циклічними експериментами Жіоно» [215, с. 599]. Однак

літературознавець зауважує, що А. Володін оновлює цю традицію, помножуючи нараторів і створюючи спілку «постекзотичних авторів» та «наднараторів», у чому, своєю чергою, вбачає традицію «Декамерона» Дж. Боккаччо й «Тисячі й однієї ночі». Т. Конрад доходить висновку, що «володінська циклічність полягає насамперед у специфічному способі поєднання оповідей через створення (із залученням прийому «зворотного мізанабім») «ситуації фіктивного мовлення, із позиції якої мають бути прочитані романи» [215, с. 605].

Низка студій присвячена аналізу наративних категорій автора й читача. Так, А. Рош [276] метафорично визначила позицію письменника як «ганчірника»: такий собі осучаснений варіант античного рапсода, який склеює шматки, збирає залишки, перероблює сміття, але не матеріальне, а історичне та літературне. С. Лашанс-Паке [250] розглядав наративний механізм як інструмент створення ситуації виклику, конфлікту між «постекзотичним» наратором і наратором. Він також проаналізував інтрадієгетичні відношення між персонажами та нараторами й виявив семіотичні впливи такої «літератури виклику» на читача. Ф. Вагне актуалізував проблему суб'єкта мовлення та його статусу [326, с. 121]. А. Олерон, розробляючи концепцію голосу та багатоголосся, дослідила деякі розповідні структури романів А. Володіна: вона зауважила «ненадійність» наратора та «непевність» оповідних голосів [268] на матеріалі романів «Письменники», «Орли смердять», «Одинадцять снів кіптяви», «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий». За допомогою аналізу наративного багатоголосся дослідниця обмірковує «вектори читабельності володінського тексту» [268]. Отже, наративні конструкції романів А. Володіна проаналізовані переважно як елементи стратегії відчуження тексту, дестабілізації наративної ситуації, руйнування часопросторових маркерів і фікціоналізації мовлення. Установлено, що «ненадійний» наратор є ключовим елементом «постекзотичного» світу – чинником, що поєднує романи в єдиний цикл. Утім дослідники залишили поза увагою проблему саморефлексивності й трансгресивних конструкцій у творах А. Володіна: метапрозаїчність та віддзеркалення ситуації письма, розмивання межі між інтра- та екстрадієгетичним світом, нівелювання позицій автора/наратора/персонажа.

На аналізові образності та мотивіки романів А. Володіна зосередили увагу Ф. Вагне, Ж.-Д. Вагнер, Ф. Гонен, А. Рош, Л. Рюффель, М.-П. Угло, П. Веллет. Так, М.-П. Угло виявила в текстах письменника повторювані образи запахів, які «<...> не є найважливішими серед елементів, що формують уявний постекзотичний світ, але зі сторінки на сторінку вони залишаються» [224, с. 148]. Молодий канадський дослідник Г. Сабурен вивчав «ольфакторний

простір» володінських творів на матеріалі роману «Малі Ангели» й дійшов висновку, що саме «запахи кінця світу» (зокрема, попелу та пилу) визначають «постапокаліптичний» простір і є суголосними з естетичною концепцією письменника [283, с. 84].

А. Рош приділила особливу увагу анімалістичній присутності в «постекзотичному» світі (на рівні імен персонажів, їхніх характеристик та атрибутів). Її досить обережна рефлексія оминула, однак, проблему бестіарної номенклатури й символічності тваринних образів, зосередившись на ідеологічній забарвленості цього мотиву. На думку А. Рош, тваринні образи уведено з метою репрезентації «людства як іншої групи», виключення людини з соціуму та еволюції людської істоти [224, с. 320] в контексті «вимирання людського виду на планеті, спустошеній самими людьми» [276, с. 243]. Ф. Гонен досліджував тілесні мотиви, до яких зарахував контакти шкіри, подих, відчуття: «тут не так важливі тіла, чию функцію зведено до виділення поту, як розрив, те, що є між ними – тихий шепіт, що допомагає пережити страждання» [224, с. 172]. К. Рішар схарактеризувала «постійну присутність тваринних образів у постекзотичному світі як повернення до спільності» [272, с. 140], а Л. Рюффель визначив володінську бестіарність як «складну та багаторівневу» [282, с. 256]. Однак у цих розвідках володінський «бестіарій» розглянутий узагальнено, без поділу на окремі категорії (тварин, птахів, комах) і виявлення його поетологічної специфіки та функцій. Тваринні образи були проаналізовані як метафори деградації людської істоти, утім зіставлення фізичної репрезентації персонажів із володінською концепцією «недолюдини» відсутнє. Потребує також вивчення у межах романного корпусу динаміка ольфакторних образів, а також система колористичних і предметних мотивів.

Оригінальність часопросторового конструкту романів А. Володіна відзначали мало не всі дослідники його прози, а саме Ф. Детю, М. Ламарр, М.-Е. Сабурен-Пакет, С. Сервуаз, Д. Сулес, І. Рюф. Д. Сулес констатувала «систематичні пертурбації часопросторових реперів, <...> лінії розмежування фікціонального і реального» [296, с. 6]. Ф. Детю підкреслив антиутопічність хронотопу, його суголосність із часопростором романів Є. Замятіна й А. Платонова, кінострічок А. Тарковського; порівняв його із «замінованим простором, незвіданою територією <...>, де пряма лінія ніколи не є найкоротшим шляхом» [Детю, с. 8]. М.-Е. Сабурен-Пакет [284, с. 8] виявила циклічність часопростору, зауважуючи збіг кінця і початку в хронотопі романів. І. Рюф наголосила на постапокаліптичному характерові табірної світу [279], а М. Ламарр відзначила реалізацію через хронотоп ідеї краху утопії людського прогресу, яка панувала в

XX столітті [252]. С. Сервуаз зазначила, що роман за романом А. Володін створює унікальний художній усесвіт, «у якому є власні правила, власна історія (політична та літературна) й особливо – власні ідеологічні та моральні цінності» [291, с. 133]. Щодо хронотопу, дослідники сконцентрували увагу на його сюжетотвірній функції (конструювання антиутопічного світу). Однак ще недостатньо висвітлено поетологічний інструментарій створення «постекзотичного» часопростору, не досліджено його мортальний, постапокаліптичний характер, відсутнє зіставлення утопічних та антиутопічних локусів.

Упродовж останнього десятиліття творчість А. Володіна привертала увагу кількох російських літературознавців, зокрема К. Дмитрієвої, В. Пестерева, В. Шервашидзе. Завдяки їхнім науковим розвідкам творець «постекзотизму» вже здобув репутацію «письменника XXI століття» [180, с. 266], його романи включені тепер у перелік «обов'язкових для прочитання» [4]. Інтерес російських дослідників до нового літературного імені був ініційований на пострадянських теренах колоквіумом «Постекзотизм Антуана Володіна» (Москва, квітень 2006 р.), що передував публікації першого російськомовного перекладу володінських романів («Малі ангели», 2008 [39]). На колоквіумі літературні критики з Франції, Бельгії та Канади представили власні дослідження творчості А. Володіна, однак реакція російської критики була суперечливою: «<...> віддаючи належне талантові автора, не можна не визнати: літературний світ Володіна холодний і залишає холодним читача (принаймні, висловлюю свою думку й думку деяких російських колег)», «<...> роль його насамперед провокаційна. Викликати реакцію, нехай негативну» [60]. Невдовзі були опубліковані перші російськомовні статті ознайомчого характеру, присвячені творчості А. Володіна: К. Дмитрієвої «Французький письменник із російським корінням: Антуан Володін – перший досвід російського прочитання» [60] і В. Шервашидзе «Пост-екзотизм Антуана Володіна» [181].

К. Дмитрієва зауважила специфіку нарації та багатошаровість володінського наративу (виокремивши політичний, фабульний, поетичний, мовленнєвий аспекти), привернула увагу до впливу російських письменників (А. Платонова, В. Шаламова), що позначився на прагненні французького митця створювати «літературу, яка зачіпає найболючіші й найжорстокіші моменти сучасної історії, нашої історії» [60]. Висновки статті сприяли позиціонуванню нового автора в літературному контексті епохи: «здається, сказаного досить, щоб зрозуміти, наскільки вигадливою та своєрідною є творчість А. Володіна, яка є <...> вкрай сприятливим тлом для створення (або накладання) різного роду сучасних теоретичних, літературно-критичних та



філософських дискурсів» [60]. В. Шервашидзе визначила А. Володіна як репрезентативного із погляду визначальних тенденцій розвитку західноєвропейської літератури ХХ та ХХІ століття, спираючись на притаманні його прозі тенденцію деміфологізації історії, відчуження тексту, комбінацію реального і нереального, сюрреалістичну образність, елементи авторської гри з текстом і читачем [181]. Вона наголосила на спорідненості письменницьких інтенцій А. Володіна й Ж. Ешноза, П. Кіньяра, Ж. Руо, Ж.-Ф. Туссена, назвавши їх «спадкоємцями "ери підозри", які не довіряють жодній теорії, <...> відчувають безпорадність, розгубленість, занурюються в "екзистенціальну тривогу" та страхи» [178]. На думку В. Шервашидзе, ці письменники, залучаючи специфічний поетологічний інструментарій, «прагнуть відродити на новій світоглядній та естетичній основі "метаповідь", створити модель світу "перехідних часів"» [180, с. 239]. Висновки російської дослідниці важливі, але не вичерпні: вони окреслюють місце письменника в сучасному літературному процесі як ключового гравця, проте не дають комплексного та фундаментального аналізу його поетики.

Однак ініціатива К. Дмитрієвої та В. Шервашидзе щодо уведення постаті А. Володіна в літературознавчий контекст не отримала широкого резонансу серед російських науковців. Так, Е. Шевякова в дослідженні сучасної французької прози згадує А. Володіна виключно в контексті дискурсу поліцейського роману, підданого реінтерпретації у французькій прозі 1980-х років [176]. Крім цього згадування, упродовж минулого десятиліття увагу російських дослідників привертала лише романи «Малі ангели» [126] та «Дондог» [145]. У статті «Саморозвиток романної форми в романі Антуана Володіна "Малі ангели"» В. Пестерев аналізував цей твір із погляду проблеми саморозвитку сучасної романної форми й назвав його «одним із найскладніших сучасних творів» [126, с. 155], зауважуючи його «чужість <...> стосовно інших відомих художніх явищ чи напрямів» [126, с. 156]. В. Пестерев виявив важливі ознаки володінської поетики (зокрема параметри ускладненої форми, синтез мікроформ у цілій макроструктурі та ін. [123, с. 26]), зауваживши, однак, що проблема естетичної цінності творів цього письменника потребує подальшого дослідження. Розвідка І. Суислової присвячена аналізу поетикальних доміант роману «Дондог» і сконцентрована на «жанровій прагматичі життєпису, її іронічному спростуванні, дискредитації в художньому світі роману» [145, с. 94]. У проаналізованому тексті науковиця виявила низку поетикальних характеристик, які визначила

як «складники світовідчуття та поетики постекзотизму» [145, с. 96], зокрема іронічний дискурс й елементи автобіографічного письма в романі.

Брак літературознавчої уваги в ситуації зростаючого інтересу до письменника з боку видавництва і читацької аудиторії (уже вісім романів опубліковано в російському перекладі) певною мірою компенсують перекладачі, які постають найактивнішими літературними критиками володінських романів – К. Дмитрієва, В. Лапіцький, В. Кислов. Вони відзначили складність володінської мови, насиченої авторськими неологізмами й реаліями, що відсилають до різних національних традицій, і спробували пояснити (насамперед читачеві) деякі терміни, вигадані А. Володіним. Так, К. Дмитрієва запропонувала тлумачення «пост-екзотизму» як літератури водночас «дивної» та «іноземної» і переклад володінських неологізмів на позначення своєрідної жанрової форми його творів («романш», «нарац») [59]. В. Лапіцький простежив, як знання письменником російської мови віддзеркалене в словнику його романів (зокрема, пояснив лексеми «таркаш», «Троємордвіє», «мочилов», «Смокі», «Смерч» та ін.) [139]. В. Кислов дослідив труднощі перекладу постекзотичних творів на російську з погляду виявлених елементів гротеску та чорного гумору в романі «Бардо ог пот Бардо» [83, с. 248].

Отже, коло російських дослідників, які вивчали поетику володінської прози, досить обмежене; переважають розвідки оглядового, ознайомчого характеру. Висновки поетикального аналізу не можуть претендувати на вичерпність, хоча містять важливі спостереження, цінні для подальшого дослідження.

Позиціонуючи романи А. Володіна в сучасному літературному процесі, російські дослідники зазначили їхню «маргінальність» [60] та «невписуваність» [181], «чужість» [126, с. 156] стосовно французької традиції. Водночас усі вони вказали на значущість його феномену: К. Дмитрієва дійшла висновку, що це «один із найяскравіших сучасних французьких письменників» [60], В. Пестерев – що це «письменник XXI століття» [126], В. Шервашидзе – що «його творчість – явище, яке не має аналогів у французькій літературі» [180, с. 266]. У російськомовному науковому дискурсі лише В. Шервашидзе поставила феномен А. Володіна в один ряд із творчістю В. Новаріна, П. Гюйота, О. Ролена й поєднала їх в умовну течію «максималізм», позначивши цим терміном «Нові оповідні стратегії цих письменників, які сполучають світоглядну ангажованість з естетикою "гібридних форм", стилістикою гіперболізації та формальними іграми з мовою» [180, с. 254] (хоча таке визначення дотепер не набуло широкого літературознавчого визнання). В. Гольденберг (В. Лапіцький) виявив ознаки,

що споріднюють постекзотичну поетику з постмодернізмом («множинність оповідних голосів, невизначеність статусу оповідача, формальна витонченість конструкції, системи повторів та варіацій, чорний гумор, зрештою» [47, с. 330]), зауваживши водночас, що «постекзотизм переінакшує, часом так невловимо перевертаючи постулати й висновки постмодернізму» [47, с. 331]. Інші дослідники констатували, що А. Володін «погано вписується в будь-яку готову парадигму», його проза є «потужною інтелектуальною конструкцією» [60], утім його естетика потребує додаткової дослідницької уваги [126, с. 169].

Проблема визначення дискурсивно-жанрової природи романів А. Володіна провокує жваві обговорення в колі російських дослідників, однак не отримує остаточного вирішення. За К. Дмитрієвою, постекзотизм – це висловлення володінського «протистояння» рамкам й усталеним літературознавчим дефініціям, тип письма, що «виник із бажання не вписуватися в сучасний літературний контекст, а навпаки, немов "виписатися" з нього, прибравши всі можливі точки перетину з іншими письменниками, течіями та тенденціями» [60]. В. Шервашидзе висунула припущення, що «Слово "пост-екзотизм", винесене в заголовок роману, не має нічого спільного ані з постмодернізмом, ані з іншими тенденціями, які починаються префіксом "пост" і закінчуються на "ізм"» [179]. Вона схиляється до розуміння «пост-екзотизму» як «метафори космополітизму, інтернаціоналізму, програної боротьби за рівність народів», «світ утопій, творений у концтаборах та в'язницях» [179]. Дослідниця називає володінську «чужу, іноземну» літературу «ксенолітературою», «літературою розриву», що «винаходить пусті форми, які неможливо осквернити, і наповнює їх своїми видіннями, чужими для сприйняття світом конформізму, фальсифікації та брехні» [180, с. 262].

Якими саме дискурсивними елементами наповнює А. Володін свою романну форму, намагалися визначити К. Дмитрієва, І. Сулова, Е. Шевякова, В. Шервашидзе, але дійшли різних висновків. І. Сулова сконцентрувала наукові пошуки на проблемі автобіографічного письма в романі «Дондог», у якому побачила ідею визволення людини з обставин особистої біографії та соціально-історичних умов [145, с. 94]. Е. Шевякова побачила в романах письменника жанрову варіацію детективу й віднесла А. Володіна до тенденції «поліцейського роману» [176, с. 267–268]. К. Дмитрієва підкреслила фантастичний елемент, а саме рятівну роль фантастичних мандрів у часі на тлі нещастя, що спіткали людство [60]. А В. Шервашидзе зауважила, що «фантастика А. Володіна виходить за межі традиційної, становлячи "політичний

фікшн", у якому він звертається до примарного непередбачуваного майбутнього, щоб знову повернутися в не менш неймовірне сьогодні» [178, с. 637, 670].

Щодо інтертекстуальності прози А. Володіна, К. Дмитрієва привернула увагу до впливу В. Шаламова, А. Платонова, О. Солженіцина [60] на постекзотичну прозу. У франкомовній розвідці дослідниця виявила в романі А. Володіна «Корабель нізвідки» (фр. «Un Navire de nulle part», 1986) «петербурзький текст» [224, с. 234], простеживши наслідування традиції М. Гоголя та Ф. Достоєвського. Утім дотепер тема суголосності художніх ознак романів А. Володіна і російських письменників не отримала розвитку.

Проблема специфіки наративу викликала чималу зацікавленість у російських дослідників прози А. Володіна. Так, К. Дмитрієва виокремила кілька поетологічних домінант володінської нарації, зокрема, її багатошаровість, неможливість визначити джерело мовлення, деперсоналізацію наративу, суб'єктну невизначеність статусу персонажів і нараторів, гібридизацію імен, «фабульну інновативність». Науковиця також констатувала «поліфонічність» голосу автора та персонажів («викладені події та історії мають кожного разу свого оповідача») [60]. І. Сулова схарактеризувала постекзотизм як «революційний поліфонічний проект» [145, с. 95]. В. Шервашидзе підкреслила специфіку володінської поліфонії, виявила домінування в романах «нерозбірливої поліфонії шепоту, крику, мовчання, співів» [179]. Дослідниця акцентувала тенденцію до «відчуження тексту за допомогою метафікціональної стратегії "тексту в тексті", драматизації відношень "література-дійсність", "автор-текст-читач"» [180, с. 259], бінарність наративної системи, елементи авторської гри з текстом і читачем, роль персонажа-письменника [179]. В. Шервашидзе констатувала, що володінська проза є проявом тенденції до переосмислення наративних категорій у сучасному романі [180, с. 239]. В. Пестерев акцентував структурну сталість наративу, систему повторів і дійшов висновку, що «і на рівні макроформи роману, і на рівні його мікроформ спостережено процес "діалектичної єдності та її постійних зсувів"» [126, с. 161]. Утім в аналізові структури нарації залишаються й певні лакуни: зокрема, роз'яснення потребує визначення романів А. Володіна як «поліфонічних» (у зіставленні з концепцією «поліфонічного роману» М. Бахтіна) і теза К. Дмитрієвої про «сказовість» володінського письма (у співвідношенні з метанаративними стратегіями письменника).

Значну увагу дослідників приділено мотивам і лейтмотивам романів А. Володіна. К. Дмитрієва акцентувала «тілесну невизначеність» персонажів і наявність «тваринного

мотиву», «поява та існування якого дозволяє поставити питання щодо меж роду людського і нелюдського» [59]. В. Шервашидзе зауважила сюрреалістичний характер образів і виділила два змістотвірні мотиви (допиту та брехні) [181]. В. Пестерев наголосив на «деестетичному» характерові романного світу, який письменник створює із залученням сюрреалістичних метафор [126]. Утім вивчення образів деестетичного як маркерів «постекзотичного» світу не мало розвитку. Дослідники так само залишили поза увагою концепт «недолюдини», однобічне трактування отримали бестіарні мотиви, чия повсюдність та різноманітність наводить на думку про їхню фундаментальну роль в реалізації письменницької художньої стратегії.

К. Дмитрієва актуалізувала питання часопросторових характеристик «володінського світу»: місце, як і час дії його романів «водночас здається і вкрай реалістичним, щоб не сказати – натуралістичним, і гіпертрофовано зсуненим» [60]. Дослідниця виявила низку «афективних» (визначених, але без певної географічної або національної прив'язки) локусів, виокремила топос табору (який є «простором реальним і водночас архетиповим, оскільки у володінському світі ув'язнення та "концентрація" – явища не лише фізичні, а й психічні» [60]). В. Шервашидзе зазначила утопічний характер володінського художнього світу, у якому «письменник створює на метарівні фантасмагоричні образи реальних міст» [179], комбінуючи знайоме й дивне. Крізь невизначений часопростір, на думку дослідниці, проглядають реальні події та локуси – а відтак «міфологізація історії у творчості Володіна є емблематичним утіленням колективної пам'яті багатьох поколінь, які пережили реалії ХХ століття» [179]. В. Пестерев зауважив, що художній світ роману «Малі ангели» побудований таким чином, що він є не віддзеркаленням реальності, а «апелятивною структурою, що живе контактом із цією реальністю» [126]. Кожна з цих ідей є плідною для подальшого дослідження творчого методу А. Володіна, але вони потребують підтвердження аналізом тексту й поєднання в цілісній концепції часопростору.

Отже, розвідки російських дослідників переважно сконцентровані навколо письменницького задуму й художнього методу А. Володіна в цілому. Романи, перекладені російською, слугували «тригером» досліджень і частково були використані як матеріал для перших розвідок К. Дмитрієвої [60] та В. Шервашидзе [179]. «Таргетні» наукові розвідки були присвячені лише романам «Малі ангели» (стаття В. Пестерева «Саморозвиток форми в романі А. Володіна «Малі ангели» [126]) і «Дондог» (стаття І. Суислової «Метапоетика розпаду: роман А. Володіна «Дондог» [145]). Поза увагою залишилися інші романи письменника, не

проаналізований набір поетологічних домінант як спосіб художньої реалізації письменницького задуму в романах і не виявлено їх динаміку всередині романного корпусу.

На теренах українського літературознавства А. Володін є постаттю маловідомою. Відсутність українських перекладів його романів і наукових розвідок спричинила низький рівень зацікавленості феноменом письменника. Єдиним винятком є схвальне згадування про А. Володіна та його романну прозу в українському навчальному посібнику з історії французької літератури кінця ХХ століття – «Алхімія слова живого. Французький роман 1945–2000» [160], виданого 2005 року за редакцією В. І. Фесенко. У цій колективній праці письменник презентований в одному «ланцюгу» з «грандами» сучасної французької літератури – Ж. Ешнотом, П. Кіньяром, Ж.-Ф. Туссенем, М. Уельбеком. Власне, тут дається в знаки вплив іноземних учених, за участі яких утілено цей міжнародний проект. Так, стаття «Антуан Володін» написана Франком Вагне (Франція), до кола чийх наукових інтересів А. Володін неодноразово потрапляв. У цій розвідці термін «постекзотизм» перекладений як «постекзотика» й визначений як гіперболізована форма «жанру наукової фантастики» [160, с. 293], хоча автор статті уточнює, що стосовно романів А. Володіна йдеться про «ситуацію виняткової фантастичності» [160, с. 293], яка «не вписується в академічне розуміння фантастичного, чудесного, вигаданого» [160, с. 297]. Відзначено також цілісність романного корпусу, який формує власний метатекст. Романи поєднує в ціле «екзотичність»/чужість/нереальність простору та персонажів, «естетика деформації», що «дає змогу авторові використовувати багатства поетичної уяви й аксіології» [160, с. 295]. Загалом завдяки плідній співпраці французьких та українських літературознавців цей короткий огляд започаткував знайомство української аудиторії з добре відомим й активно досліджуваним у зарубіжних країнах письменником. У наступній своїй праці «Новітня французька література» В. І. Фесенко акцентувала на притаманній прозі А. Володіна «фікціоналізації» як формі «соціального впливу через розвиток форм художнього мовлення» [161, с. 87]. На матеріалі твору «Лісабон, на останній межі» дослідниця проілюструвала еволюцію політичного дискурсу в романній формі, утім не аналізувала відповідний поетологічний інструментарій.

Відтак, рівень дослідженості прози А. Володіна західними літературознавцями різко контрастує з відсутністю наукових розвідок щодо його «постекзотичної прози» в просторі українського літературознавства. Статті російських учених мають переважно загально-ознайомчий характер, однак виокремлені ними аспекти дослідження засвідчують показовість

володінської прози для сучасного літературного контексту. Французькі дослідники, які впродовж останніх двадцяти років не зменшують «градус» зацікавленості феноменом А. Володіна, також виявляють низку проблем (елементи дискурсу утопії/антиутопії, специфіка метатекстуальної стратегії володінського письма, концепція колористичних, ольфакторних, предметних образів і бестіарних мотивів та ін.), що потребують детального осмислення з метою створення цілісної концепції художнього феномену А. Володіна.

### **Висновки до розділу I**

Французький письменник Антуан Володін (нар. 1950 р.) – автор 42 прозових творів, опублікованих із 1985 по 2017 рік. Він містифікує власну постать, постулює свій статус «рупора» уявних «постекзотичних» авторів і вважає метою свого літературного проекту писати літературу, яка не має певної національної та жанрової приналежності. Літературознавча увага до феномену А. Володіна впродовж останніх двадцяти років невпинно зростає, засвідчуючи його провідну роль у визначенні тенденцій розвитку романних форм на межі XX–XXI століть. Між рівнем дослідженості творів письменника вітчизняними й іноземними науковцями наявна суттєва диспропорція. В Україні А. Володін довгий час був майже невідомий як читачам (зважаючи на відсутність перекладів його романів українською), так і науковцям. Проте монографія «Алхімія слова живого. Французький роман 1945–2000» (2005), присвячена огляду літературного контексту межі століть, увела його ім'я в ранг знакових письменників другої половини XX – початку XXI століття й відзначила провідну роль у розвиткові наративних стратегій сучасного роману. У російському літературознавстві інтерес до А. Володіна помітно поживався впродовж останнього десятиліття. Утім російськомовні наукові розвідки К. Дмитрієвої, В. Пестерєва, І. Суислової, В. Шервашидзе мають переважно ознайомчий характер. У Франції, Бельгії, Канаді та США А. Володін – відомий письменник, а «постекзотизм» – визнаний літературний феномен, і його художня значущість не викликає сумніву. Перелік романів, використаних як матеріал досліджень, – широкий, утім перевагу віддано творам раннього періоду («Лісабон, на останній межі», «Ім'я мавп», «Вид на осуарій», «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий»). Утім поміж більш ніж 40 романів найбільшу концентрацію притаманних манері письменника художніх властивостей та наративного інструментарію сконцентровано, як видається, в «Малих ангелах», «Дондогу», «Бардо or not Бардо», а також у «Постекзотизмі в десяти уроках, урок одинадцятий»,

«Письменниках» і «Променистій безвиході». Однак популярність цих романів (на користь якої свідчать численні переклади й літературні премії) контрастує з відсутністю ґрунтовних досліджень поетики цих творів.

Аналіз наукових розвідок засвідчив недостатність і нерівномірність вивчення прози А. Володіна з погляду її поетики. Так, найбільш дискусійною постала проблема тлумачення феномену «постекзотизму» й визначення місця «постекзотичних» романів у французькому та світовому літературному процесі: російські літературознавці підкреслили окремішність та маргінальність А. Володіна, а західні науковці акцентували спільність його письменницької концепції з актуальними літературними пошуками письменників-новаторів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Тож подальшого вивчення потребує проблема заперечення/наслідування традиції французького роману в прозі А. Володіна. У визначенні дискурсивно-жанрової домінанти висновки дослідників романів А. Володіна є суперечливими. «Постекзотичні» твори були визначені як фантастика (Ф. Вагне, А. Рош), політичний роман (Ш. Дюр'є, К. Рішар, Л. Рюффель, С. Сервуаз), поліцейський роман (Е. Шевякова), утопія (М.-П. Угло), автофікціональність (І. Суслова) та ін. Зрештою науковці дійшли висновку, що «постекзотичний» роман має гібридну форму й постає результатом сполучення різнодискурсивних елементів (Ф. Брію, Ж.-Д. Вагне, Д. Віар, О. Камю, В. Шервашидзе). Таке нашарування Ф. Детю й К. Дмитрієва назвали «барочним», а Ж.-Л. Іпполіт, Ж.-Д. Шевріє та В. Шервашидзе визначили як «ксенрожанр» (позажанрова форма як спосіб виходу у творчості за межі вузьких класифікацій і рамок із метою пошуку нових способів письма). Відтак, постає завдання виявити жанрово-дискурсивну домінанту прозових творів А. Володіна.

Ф. Детю, К. Дмитрієва, А. Епельбуен констатували наявність інтертекстуальних зв'язків володінської прози з антиутопіями (Є. Замятін, А. Платонов), радянською «табірною» прозою (О. Солженіцин, В. Шаламов), сюрреалізмом, буддійськими практиками. Утім численні фрагментарні зауваження щодо алюзій на антиутопії Є. Замятіна й А. Платонова потребують конкретизації та підкріплення результатами поетикального аналізу. Крім того, доцільно уточнити вектори наслідування А. Володіним традиції російської прози різних періодів ХХ століття. Однією з найцікавіших виявилася для дослідників проблема специфіки наративу в романах А. Володіна. Б. Бланкеман, Ф. Брію, Ф. Вагне, Ж. Глез, К. Дмитрієва, Т. Конрад, С. Лашанс-Паке, А. Олерон, В. Шервашидзе виокремили ознаки, які поєднують романи в цілісний «постекзотичний» простір (несталість нарації, «смерть» наратора, багатоголосся, метаморфози



авторського «Я», гра означника з означуваним, лінійні й нелінійні структури та ін.). В аналізові нарративної специфіки дослідники щоразу підкреслювали тотальну дестабілізацію та розшарування нарративної інстанції, але суперечливо зводили її до «поліфонічності». Не конкретизовано метанаративний аспект прози письменника в ситуації нівелювання межі між планом дієгезису, нарації та реального світу.

Проблема мотивів й образів актуалізована переважно в межах теми деестетизації художньої реальності (Ф. Вагне, В. Пестерєв). Окремі розвідки звернені до дослідження ольфакторних (М.-П. Угло, Г. Сабурен) та тілесних (Ф. Гонен) мотивів, тваринної образності (Ж.-Д. Вагнер, А. Рош, Л. Рюффель). Утім мотиви запахів були проаналізовані лише на матеріалі одного роману, а суголосні з ними за деестетичним/мортальним характером колористичні та предметні образи дослідники оминули увагою; не була сформована цілісна концепція бестіарної образності. Хронотоп «постекзотичних» романів був предметом досліджень Ф. Детю, К. Дмитрієвої, М. Ламарр, І. Рюф, М.-Е. Сабурен-Пакет, Д. Сулес, М.-П. Угло, які зауважили його антиутопічний, карцеральний характер, циклічність та невизначеність. Однак не отримав достатнього висвітлення художній інструментарій створення утопічних/антиутопічних локусів і характер їх співвідношення.

Тож активність, масштабність і багатовекторність західних наукових публікацій на тему володінської прози засвідчують високий рівень уваги до феномену «постекзотизму Антуана Володіна». Вочевидь, такий інтерес умотивований показовістю та значущістю реалізованих письменником поетикальних форм для розвитку літературного процесу межі ХХ–ХХІ століть. На жаль, таку зацікавленість не підтримують вітчизняні дослідники, хоча приділяють значну увагу як сучасному станові західної літератури загалом, так і французької, зокрема. Крім того, аналіз розвідок західних і російських літературознавців демонструє розбіжності й нерівномірність дослідженості різних аспектів поетичної та світоглядної концепції А. Володіна, що потребує подальшого вивчення.

## РОЗДІЛ II

### МЕТАУТОПІЯ ЯК МЕТАЖАНР У КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ: ТЕОРЕТИЧНІ Й МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ РОМАННОЇ ПРОЗИ А. ВОЛОДИНА

#### 2.1. Специфіка теоретичної рецепції та художньої практики постмодернізму у Франції другої половини ХХ – початку ХХІ століття

Авторський проект А. Володіна формувався в ситуації динамічного оновлення й множинності тенденцій літературного процесу Франції кінця ХХ – початку ХХІ століть. Про його складність свідчать результати досліджень західних (Б. Бланкеман [200; 201], Д. Віар [307; 309; 311], М. Гонтар [234; 235], Ж.-Кл. Дюпа [228], А. Компаньйон [214], І. Хубер [241]), російських (Л. Андреєв [5], Д. Затонський [75], І. Ільїн [79; 82], Н. Маньковська [105; 106; 107], Н. Пахсар'ян [120], В. Пестерєв [123; 124; 125], О. Цурганова [169], Е. Шевякова [175; 176]) і українських (Т. Денисова [55], Г. Драненко [62], Ф. Штейнбук [187], В. Фесенко [160; 161]) науковців. Однак дотепер відсутня цілісна концепція сучасного етапу розвитку французького роману. Притаманна постмодернізмові «онтологічна спрямованість на множинність, еkleктизм, нестабільність та навіть безособовість» [187] породжує численні його модифікації та суперечливе потрактування. Плюральність наукових позицій спричиняє ситуацію, коли «загальної точки зору, здатної зв'язати постмодернізм в одне ціле, не існує» [165, с. 47].

На початку ХХІ століття у Франції та за її межами все ще тривають наукові дискусії щодо визначення часових меж, поетикальних домінант і тлумачення термінів «постмодерн»/«постмодернізм». Сам префікс «пост-» (дискусії щодо написання якого разом із коренем або через дефіс точаться дотепер<sup>7</sup>) закладає в це поняття дуалістичний сенс: не лише розуміння постмодерну як реакції на модерн, а й ту парадоксальність, яку А. Компаньйон виявляє за допомогою риторичного запитання: «Якщо модерн є актуальним та сьогоденним, що

<sup>7</sup>Варіант написання терміну через дефіс – «пост-модернізм» – використовували Ж.-К. Дюпа [228], К. Рубі [278], Л. Хатчен [243]. П. Брюнель зазначив, що в ньому віддзеркалене розуміння «пост-модерну» як «руху поза межі модерну, але в зворотному напрямку» [210, с.192]. М. Гонтар трактував «пост-модернізм» як «антимодернізм» та підкреслював наявність асоціації із «кінцем сучасності» / «кінцем історії», схильність до ставлення під сумнів усього незрозумілого. Саме тому французький дослідник (слідом за Ж.-Ф. Ліотаром) схильний до іншого варіанту – «постмодернізм», який розуміє як «специфічний концепт, позбавлений песимізму, що міститься в префіксі, не затуляє горизонт епохи складним словом, чия апорія позначає кінець явища, яке перевершити не вийшло» [48] й розглядає як новий, самодостатній й автономний термін на позначення виходу за межі модернізму.

тоді означає цей префікс пост-? чи немає в цьому суперечності?» [214, р.143]. У науковому обігу цей термін закріплений саме на позначення «альтернативного модернізмові етапу розвитку культури» [207].

У літературознавчий обіг термін «постмодернізм» вводить Ж.-Ф. Ліотар у праці «Стан постмодерну» [255], постулюючи тези про «ерозію віри» у «великі наративи»; «метаоповідь», «метадискурс» [255, с. 54]. Із 1970-х років започатковане літературно-критичне осмислення постмодернізму як специфічного стилю письма, теоретичним підґрунтям якого є філософські концепції Р. Барта [11; 12], Ж. Батая [15], Ж. Бодрійяра [195], Ж. Делеза [53; 219], Ж. Дерріда [219], Ф. Джеймсона [244], У. Еко [66], Ю. Крістєвої [248], Ж.-Ф. Ліотара [254; 255; 256], М. Фуко [163] та ін. У 1980-і роки остаточно сформована теоретична база постмодернізму: постульовані «зміна уявлення про Всесвіт» [227, с. 243], відмова від побудови «тотальних теорій» [206], «критика дискурсивної потреби західних теорій у достовірності та абсолюті» [293, с. 275]. На перший план виходить набір концептів: «"світ як хаос" і постмодерністська чутливість, "світ як текст" і "свідомість як текст", інтертекстуальність, "криза авторитетів" та епістемологічна невпевненість, авторська маска, подвійне кодування та "пародійний модус оповіді", пастищ, суперечливість, дискретність, фрагментарність оповіді (принцип нонселекції), "провал комунікації" (або в більш загальному плані – "комунікативна ускладненість"), "метаоповідь"» [80, с. 246] і пародіювання як «дещо більше, ніж прийом; а в певному сенсі це й філософія життя, і філософія ставлення до життя» [75, с. 23].

Аналіз хронологічних меж і поетологічних засад постмодернізму виводить на перший план проблему діалектичного зв'язку модернізму і постмодернізму, характер якого коливається між запереченням і продовженням: «Постмодерн визначає своє місце не після модерну, а в опозиції до нього», оскільки «Він уже містився в останньому, тільки прихований», наголошує Ж.-Ф. Ліотар [256]. Перші наукові рецепції постмодернізму схилялися до його опозиції з модернізмом, чому сприяла запропонована американським літературознавцем І. Хассаном схема двох естетичних парадигм ХХ століття (у формі протиставлення за низкою антитез) [238, с. 6]. На противагу модернізмові як закритій системі (її характеристики: «замкнена форма, мета, задум, ієрархія, предмет/закінчене, тотальність/синтез, центрування, парадигма, селекція, глибина, визначеність, розповідь/велика історія, метафізика), дослідник визначає «постмодернізм» як відкрити (її характеристики: «розгорнута антиформа, гра, випадок, анархія,

процес/перформанс, деконструкція/антисинтез, розсіювання, синтагма, комбінація, поверхня, невизначеність, антирозповідь / мала історія, іронія») [238, с. 6]. Схожий ланцюг опозицій пропонує Н. Ріу: такі модерністські цінності як «розум, прогрес, науку, універсалізм, роботу, реальність, накопичення, зусилля, свободу, націю, борг, мораль та безкорисливість» він протиставляє постмодерністським «плюралізму, гетерогенності, фрагментарності, глобалізму, мультикультуралізму, віддзеркаленню, суміжності, змішуванню, толерантності, деієрархізації, грі і масовості» [273, с. 9].

Наприкінці ХХ століття притаманні постмодернізму «складні відносини з модерністською культурою» [175] провокують дебати щодо проблеми кореляції двох естетичних парадигм. Ю. Хабермас називає модернізм «незавершеним проектом [164] – дискусію розвивають А. Мешоннік і Ж.-Ф. Ліотар [254]. Остаточного вирішення проблема конфлікту постмодерн/модерн так і не здобула, хоча деякі висновки були викладені К. Рюбі в 1990 році в дослідженні «Поле битви. Постмодерн/неомодерн» [278]. А на початку 2000-х років дискусії розгортаються з новою силою, цього разу між Т. Іглтоном [78] і Ф. Джеймісоном [244]. Хоча кінець ХХ століття дослідники й ототожнюють саме з постмодернізмом («який під пером чималого числа прихильників набув значення потужного вибуху» [5]), зрештою він лише «відчинив ворота нової епохи» [5]. Постмодерністська есхатологія, сформована у відносно благополучні десятиліття другої половини ХХ століття, стає об'єктом дискусій і критики. Виникає запит на нові естетичні та ідеологічні засади, орієнтовані на перегляд постмодерністської концепції «кінця». Згодом ці процеси перетворюються на «строкату мозаїку літературного процесу» [179, с. 18], яку Б. Бланкеман визначає як «епоху змін» [203, с. 18].

Літературні твори межі ХХ–ХХІ століть позначені пошуками нових способів письма, експериментуванням із романною формою, інтеграцією авторської рефлексії, ігрового дискурсу в текст роману, модифікаціями існуючих концептів і парадигм. У ситуації стрімкого розвитку постмодерністського письма і «невловимості самого терміну» [177] науковці намагаються оминати дискусивний концепт («постмодернізм») або ж конкретизувати його через визначення вузькіших течій. У 1988 році американський філософ і письменник Д. Р. Гріффін апелює до того факту, що «термін постмодерн використовують у запаморочливу кількість способів, які суперечать одне одному» [237] і прагне конкретизувати цей напрям. Дослідник виокремлює постмодернізм деконструктивний («deconstructive»), або «елімінативний», який утілює філософські конструкти М. Гайдегера та Ж. Дерріда й прагне «подолати модерність» через

деконструкцію традиційних складників світогляду, таких як Бог, суб'єктивність, смисл, реальність, істина) і конструктивний («constructive», або «ревізійний»), який намагається подолати модернізм не через деконструкцію, а через перегляд модерністських та сучасних концепцій і створення постсучасного мислення). М. Гонтар також виділяє два типи постмодернізму: «неогоцистський/експериментальний» (який пов'язує з розповсюдженою постмодерністською концепцією «кінця історії», «смерті людини» й розглядає як «аргумент для критичного перегляду модернізму, для нового просування модерністського проекту»<sup>8</sup>) і «неоконсерваторський» (як «привід для констатації занепаду та регресії, який на модерністський манер звернений до ігрового відродження поетологічних форм минулого») [235].

Спроби теоретичного осмислення сучасної «постмодерністської ситуації» унаочнюють гібридизацію та модифікацію напряду, спричинені історико-культурними й суспільними змінами наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть. Дослідники пропонують на позначення нових літературних явищ терміни-неологізми, побудовані на опозиції з «постмодерном»/«постмодернізмом»: «ультра-постмодернізм», «пост-постмодернізм», «afterпостмодернізм» (жоден з яких так і не отримав наукового визначення). У листопаді 1997 року в Чиказькому університеті відбулася конференція, присвячена «Afterпостмодернізму» як тому, «що прийде після постмодернізму» [207]. За її висновками російський філософ В. О. Кутирьов [96] запропонував умовно визначати нову після-постмодерністську філософію та нову метафізику ХХІ століття як «after-postmodernism» [96]. Е. Шевякова вважає теорію «пост-постмодернізму» (російський переклад «after-postmodernism») «достатньо показовою і як еволюцію постмодернізму, і як важливу тенденцію» [177] сучасної літератури й виокремлює набір «пост-постмодерністських» художніх домінант: відродження суб'єкта і смислу, перенесення акценту з текстологічної реальності на комунікативну, «реанімування», «подолання» кризи ідентифікації, пом'якшення примату означника над означуваним та ін. [177]. О. О. Цурганова вбачає в такому словотворенні «переосмислення» префікса «пост-», який «трактують тепер не стільки як "після" (постмодернізм), а як певний пост, маяк, нову точку відліку, що означає завершення, радикальне переосмислення того, що було раніше» [169, с. 20].

<sup>8</sup> За домінантними ознаками (експериментальне письмо, політична ангажованість, поєднання авангардистської традиції з постмодерністським нарративним інструментарієм), проза А. Володіна належить саме до цієї тенденції оновлення постмодерністського дискурсу.

У спробі визначити художні перспективи сучасної романної форми дослідники (зокрема, Н. Пахсар'ян) вагаються між трактуванням «afterпостмодернізму» чи то як «її пізнього варіанту, в якому раніше "деконструйовані" поняття означуваного й означника відновлені, але при цьому зберігають постмодерністську основу» [120], чи то як нового культурного явища, продукту кризи та «смерті постмодерністського типу культури» [120].

У ситуації множинності підходів до проблеми визначення романної форми «після постмодернізму» І. Хубер провокаційно заявляє, що епоха постмодернізму закінчилася й настала нова – «нескінченна гра з текстом (читачем, реальністю) добігла кінця» [241]. Романним творам початку XXI століття, вважає І. Хубер, притаманне обмірковування з урахуванням попереднього досвіду, повернення до «нормальної оповіді» та «розказування історій», «реконструкція» на противагу постмодерністській «деконструкції» з її «відчуженням та субверсивністю» [241]. Американська дослідниця визначає теперішній етап розвитку західної культури ані як розрив із постмодернізмом, ані як перехід до кардинально іншої естетичної системи, а радше як «перепад настрою» і «рух не в протилежний бік, а крізь та за межі» [241, с. 45]. Оновлення роману відбувається в напрямку реконструкції сенсу, реальності, повернення референційності, модифікації ролі автора й читача, зміни іронічного модусу, утвердження комунікативного потенціалу літератури. У цьому контексті реактуалізовано теорії про спорідненість постмодернізму і модернізму. Так, В. Діанова розглядає постмодернізм як подальший розвиток модернізму, його радикальну форму, яка «реалізує в усій широті дійсності те, що в модерні було випробувано насамперед специфічно» [58, с.183].

У сучасному теоретичному дискурсі побутує й теорія тотальності модернізму і постмодернізму як домінантних художніх напрямів, «чергування яких триває століттями» [207]. Саме аналіз кризового стану сучасного роману інспірував думку про його значно ширші часові межі, ніж кінець XX століття. У своїх дослідженнях У. Еко [66], Б. Рідінгс та Б. Шейбер [270], Д. Затонський [75] зводять історію літературних пошуків до «вічної зміни модерністських "злетів" і постмодерністських "відкатів"» [75, с. 240]. М. Хіменес припускає, що «постмодернізм – ані естетичний напрям, ані течія. Це насамперед вираження кризи модернізму, яка охопила західне суспільство, зокрема, найбільш індустріально розвинені країни світу. <...> Він є симптомом нової хвороби цивілізації» [246, с.418.]. Голландські філософи Т. Вермюлен та Р. ван дер Аккер [31] висувають суголосну (але зі зміщеними акцентами) концепцію «метамодернізму», яка передбачає можливість подолання постмодерністської іронії

й розвиток нового романтизму, вихід за межі прямого протиставлення модерністських і постмодерністських засад: «ми можемо бути іронічними та щирими водночас; одне необов'язково має витіснити друге» [260]. «Метамодерністські» ознаки дослідники виявляють у творах Р. Боланьо, Х. Мураками, Д. Ф. Воллеса, Дж. Франзена [260]. У російськомовному літературознавстві теорію «тотальності» модерністської парадигми (коли всі інші художні методи є лише її трансформаціями – наслідуванням, запереченням, переглядом тощо) підтримує Н. Полтавцева. Вона визначає модерн як «великий стиль культури ХХ століття», «чис виникнення пов'язане з процесом модернізації, але не обмежене ним» [129], а постмодерн – лише етап епохи, зокрема другої половини ХХ століття, якому притаманна активна рефлексивна критика.

Попри складність аналізувати «гарячу» [214] сучасну літературу, науковці намагаються вийти за межі категоричного твердження, що «твір може бути підданий дослідженню лише у своїй завершеності та повноті, які вимагають смерті письменника» [307]. У літературознавчих дискусіях французьких учених центральною стає проблема того, «що відбувається в нашій культурі, починаючи з 80-х років» [235, с. 5]. Її наукове вирішення йде в напрямку не протиставлення, а зіставлення та синтезу, пошуку нових форм оновлення традиції (що є відходом від постмодернізму, який за деконструктивістською теорією заперечував попередню традицію модернізму й «оголосив пройдений шлях помилковим» [96]). «Пост-постмодерністські» концепції стають констатацією кризи деконструктивістської теорії й потреби пошуку нових траєкторій розвитку літератури. Етап тотального заперечення та пародіювання змінює потреба «позитивного постмодернізму» [68, с. 53–54]. Нові художні твори дають віртуальну («можливу») інтерпретацію буття, накладену на реальну ситуацію, завдяки частковому поверненню до креативно-модерністських практик, але з урахуванням постмодерністської свідомості, із відновленням деконструйованих категорій реальності, персонажа, які більше не заперечують, а «реконструюють». Відтак, у розмаїтті теорій показовими є кілька векторів оновлення художньої парадигми: сполучення поетологічних принципів модернізму і постмодернізму; «виокремлення» нових напрямків; продовження постмодерністської традиції на новому історичному етапі. Найбільш конструктивною в цьому сенсі виглядає теорія подолання кризи постмодернізму «зсередини самого постмодернізму» [176, с. 252]: шляхом модифікацій роману з урахуванням традиції та зміщення акценту з відношень відштовхування модерн/постмодерн до відношень наступності.

Теоретичні засади постмодернізму виводять на перший план його «транскультурну естетику» та «неоуніверсалістський» [175, с. 131] характер. Однак тексти, класифіковані як «постмодерністські», водночас мають низку специфічних ознак, зумовлених «національною криптосферою, історичним контекстом, національною традицією, а також його відображенням та рецепцією в різних європейських країнах» [175, с. 131]. У Франції критична рецепція теорії постмодернізму й художніх практик постмодерністів має свою специфіку: її підкреслюють такі авторитетні дослідники як Б. Бланкеман [200; 201], М. Гонтар [48; 234], Ж.-Ф. Ліотар [98], Н. Маньковська [107], Н. Пахсар'ян [120], Е. Шевякова [176] та ін.

На літературній мапі другої половини ХХ століття Франція стає ареною завзятих суперечок і появи нових літературних тенденцій. З одного боку, теорія постмодернізму «ніде не оформилася так чітко й не знайшла такого яскравого втілення, як у працях французьких філософів» [120] (Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Лакан, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, М. Фуко, Ж. Дерріда, Р. Барт та Ю. Крістева – представники саме французьких наукових студій), а з другого, саме французькі письменники сприймають новий естетичний феномен упереджено, хоча не так оминають цю тенденцію, як уникають називати себе «постмодерністами»: «усім відомі теоретики французького постмодернізму <...>, але хто знає <...> літературу французького постмодернізму?» [5, с. 316]. Вірогідна причина парадоксальної ситуації превалювання теорії над практикою полягає в тому, що славнозвісна постмодерністська «french theory» є «продуктом селективного відбору та переробки американськими науковцями теоретичної думки французьких інтелектуалів, які не часто збираються разом у Франції та навіть не погодилися б із таким визначенням» [305]. А. Компаньйон пояснює «французьке» несприйняття постмодернізму його «чужістю» для місцевих літературних кіл («постмодернізм викликає ще більший скептицизм у Франції через те, що не ми його винайшли, а лише прикидаємося батьками модерну й авангарду, так само як прав людини» [214, с. 146]). Прикметно, що Ж.-Ф. Ліотар свою працю «Ситуація постмодерну, стан знання в розвинутих соціумах» [98] написав на замовлення Ради університетів Квебеку, – можливо, тому вона отримала значний резонанс і «укоренила цей термін по обидва боки Атлантики» [48].

Критична рецепція теорії постмодернізму у Франції припадає на період, коли французькі романісти намагалися модифікувати «новий роман», розвинути «новий новий роман» та оновити літературні практики. Утім незважаючи на активність філософів-теоретиків і «зусилля Ж.-Ф. Ліотара, який виконав роль пропагандиста, постмодернізм був погано сприйнятий у



Франції» [216, с. 194]. Не так концепція, як концепт «постмодернізм» непопулярний настільки, що дотепер цілі монографії з сучасної літератури оминають його, як-от праці Д. Віара [309], А. Надо [264], Б. Бланкемана [202] (звісно, є й винятки: М. Массе [257], М. Гонтар [235] та ін.). Зіставлення американської і європейської (зокрема, французької) традиції наводять на думку, що до 1990-х років європейці демонстрували тенденцію до надмірної теоретизації постмодернізму, тоді як американці активніше випробовували варіанти його реалізації в художній царині [232]. Утім це жодним чином не свідчить про відсутність відповідних літературних процесів у Франції. Літературознавці виявляють ознаки постмодерністської практики у французьких творах ще з 1940–1960-х років [48]. Так, Е. Шевякова вказує на постмодерністські ознаки в романах Л. Арагона, Р. Гарі, де «зароджувалися тенденції, які згодом стали визначальними для подальшого розвитку французького роману» [176, с.9], О. Семенець – у романній творчості Ж. Жене [133]. Соціально-політичні події цього періоду (студентські протести 1968 року як «голосна маніфестація модерністського звільнення» і початок «нової постіндустріальної ери, яка все піддала сумніву» [48]) підштовхують до оновлення естетичної парадигми. Після активізації ліберальних поглядів кінця 1960-х років відносно спокійні 1970–1980 роки стали гарним тлом для розгортання полеміки в царині постмодерністської есхатології. Період формального «замороження» 1970-х років і кризи, зумовленої соціально-культурними пертурбаціями, змінює констатація нездатності тодішньої критичної парадигми віддзеркалити все розмаїття літературних процесів («відбулися суттєві зміни, а тому інструменти літературної критики, які залишилися традиційними, не в змозі ані окреслити їх, ані гідно оцінити» [265, с. 8.]).

У французькому нуковому дискурсі оновлення естетико-ідеологічної парадигми йде в напрямку реалізації актуальної тези: «без пам'яті та спадкоємності немає майбутнього» [179]. Динаміку французької літератури в другій половині ХХ століття, як вважає Е. Шевякова, визначають такі етапи: перехід від модернізму до постмодернізму (А. Роб-Грійє «У лабіринті», 1959 р.), «визрівання» французького постмодернізму (Р. Гарі «Танець Чингіс-Хаїма», 1967 р.), симбіоз модернізму і постмодернізму (П. Модіано), принцип «черепиці» в співвідношенні ознак модернізму і постмодернізму (Ж.-Ф. Туссен), гра з постмодерністськими концепціями та техніками (Ж. Ешноз), переважання сатиричної стихії над постмодерністським пастишем (Ж. Рубо) [176, с. 10–11]. Виникає доволі парадоксальна ситуація: французька література

спочатку випереджає світові тенденції, а потім оминає їх, що пояснює відсутність у французькому контексті «літературного постмодернізму в "чистому" вигляді» [176, с.10-11].

У 1980-ті роки на літературну арену Франції виходять нові письменники і романи, які демонструють ознаки постмодерністської поетики (твори А. Борера, П. Кіньяра, К.-Л. Комбе, Ж. Маса, П. Мішона, А. Надо). Лише наприкінці 1990-х років опубліковано романи «Хрюїзми» М. Дарйосек та «Елементарні частки» М. Уельбека, які дослідники вважають «чистими продуктами ситуації постмодерну, яку сьогодні важко ігнорувати» [48]. Тож, Е. Шевякова правомірно залучає термін «постмодернізм» для аналізу французького роману межі ХХ–ХХІ століть, виявляючи в ньому низку «постмодерністських» ознак: «гра, фрагментарність, колаж, метатекстуальність» [175, с.138]. Утім така «постмодернізація» французького роману не перетворилася на глобальну тенденцію. Дотепер коло французьких авторів, яких уважають постмодерністами, є невизначеним; у сучасних наукових розвідках збережено термінологічні розбіжності. Так, М. Редонне називає прозу М. Уельбека «постмодерністським варварством» [120], а Ж. Ешноза й Ж. П. Туссена вважає «мінімалістами» [120; 148]. Водночас М. Гонтар розглядає як взірці «постмодерністських» творів «Мобіль» М. Бютора, «Паперові колажі» Ж. Перроса, «Зовнішній щоденник» А. Ерно; виявляє провідні постмодерністські ознаки у творах Т. Бен Джеллуна (гіпертекстуальність), Ж. Ешноза (пастиш), Ж. Рубо, Р. Пенже, А. Володіна (метатекстуальність і метафікціональність) [235]. Відтак, французький роман кінця ХХ століття має низку постмодерністських ознак: скептицизм щодо досягнення сенсу буття; ідею кінця, хаосу; тенденцію до репрезентації реальності як «уявлення про неї, яке залежить від точки зору, тобто калейдоскопічне мерехтіння різних ракурсів дійсності» [179]. Утім на демонстрацію французькими письменниками засад постмодернізму накладена традиція його заперечення, що створює дивну ситуацію, про яку Е. Шевякова каже: «У жодній іншій країні парадокси постмодернізму не отримали настільки яскравого втілення, як у Франції» [177].

Ситуацію у французькій літературі кінця ХХ століття визначають диверсифікація постмодерністських практик і модифікації постмодерністської теорії. Аналіз французьких романів зазначеного періоду народжує закономірне запитання, яке й формулює М. Гонтар: «Як можна ставити на один щабель Жана Ешноза або Жана Філіпа Туссена й Анні Ерно або Абделвахаба Меддеба? Насправді, таке розмаїття наводить на думку, що не існує французького постмодернізму, існують "постмодернізми"» [235, с. 9]. Можливо, саме з цієї причини концепт «постмодернізм» і дотепер наполегливо відкидають французькі письменники. К. Олле, якому

властиве використання постмодерністських технік (зокрема, цитування та переписування), називає постмодернізм «синонімом еkleктики» [235, с. 5]. М. Редонне, яку М. Гонтар вважає постмодерністською письменницею, заявляє про повернення до модерністської традиції [235, с. 5]. Таку «опозиційну» тенденцію продовжує А. Володін, який заперечує спорідненість своєї романної творчості з постмодернізмом і претендує на створення власного художнього напрямку. Зрештою, французька критика зводить визначення постмодернізму до «історичного періоду й типу творчості, літературної течії та актуальної епістемі», його сприймають як «оновлення, але й як занепад, виродження» [214, с. 164], а провідними ознаками цього естетичного явища вважають «неоднозначність, невизначеність, перехідність художніх феноменів» [177, с.4].

Постмодерністська естетика, заломлена крізь призму сприйняття французьких митців, перетворена на рух до «художньої анархії» як «заперечення смислових і ціннісних критеріїв» [179], у тому числі заперечення і, можливо, подолання самої постмодерністської теорії. Специфічність і віддаленість французького постмодернізму від «канонічної» форми «класичного загальноєвропейського постмодернізму» [175, с.139] спричиняє наприкінці ХХ століття активізацію еволюційних процесів трансформації естетичних та ідеологічних парадигм. Із 1990-х років французька література демонструє пошук «нових рішень, нових художніх та історичних підходів, діаметрально протилежних постмодерністській ідеї кінця» [280, с. 12]; науковці формулюють думку про «вичерпаність головних ідей постмодернізму – "смерті автора", "кінця історії" та інших» [48]. В умовах нестабільності історичних, соціальних та політичних процесів кінця ХХ – початку ХХІ століття відношення заперечення між модернізмом і постмодернізмом змінила концепція продовження та переосмислення. М. Гонтар висуває теорію «черепиці» як способу співіснування модерністського та постмодерністського інструментарію в поезії одного твору. Залучення такого прийому з метою реалізації «модерністської мрії» в постмодерністських умовах дослідник виявляє в романах К. Прижана, Б. Ноеля, К. Олле. Цю концепцію розвиває Н. Пахсар'ян: вона зауважує тенденцію до продовження в часі модерністських практик, переосмислення пам'яті про модернізм та її накладання на поезику постмодернізму і простежує «гібридизацію форми письма» у творах письменників «покоління 68 року», яких соціально-політична ситуація змусила водночас «завершити жалобу за минулою тяжкою історією, <...>» і «винайти нову історію» [120] – звідси їх намір апелювати до колективної пам'яті й пошук шляхів «збереження модерністської спадщини в зміненому вигляді» [120].

Звернення до модерністської парадигми є однією з форм тих «повернень» [310], які виходять у Франції на перший план наприкінці ХХ століття внаслідок модифікації естетичної парадигми. На зміну постмодерністській ідеї «кінця» приходять потреба осягнення минулого та майбутнього, наслідування традиції як «міцного фундаменту оновлення, еволюції роману», – зауважує В. Шервашидзе [179]. Нові естетичні тенденції та літературні форми, на думку Е. Шевякової, «розчиняють», «долають», «синтезують», «поєднують у собі за принципом симбіозу» [177] художній досвід модернізму й постмодернізму як найбільш «плідних» методів, критичне осмислення яких ще не завершено. Домінантою літературного процесу стає, як уважає Б. Бланкеман, «самоствердження сумнівом» [203, с. 25], а загальною тенденцією французького роману – створення нових розповідних стратегій із метою «руйнування стереотипів та штампів і створення естетики гібридних форм» [288, с. 8]. Увага французьких романістів прикута до проблеми вписуваності в історію, легітимності сюжету й репрезентації реальності.

На поетологічному рівні йде відродження романної традиції та «ренаративізація» як форма повернення «до певної зручності читання на противагу великій безладності "нового роману"» [48]. Науковці фіксують «каскад повернень» (а точніше – оновлення) категорій сюжету, історії, реальності (які новороманісти відкидали). Ігровий простір сучасних романів водночас продовжує традицію «розриву» («новий роман») і переосмислює традиційні наративні елементи – йде «модельовання можливих смислів, значень, жанрів», реальність повертається в «дереалізованій» формі [176, с. 20] (ніби «якщо б реальність мала віртуальний характер» [48]). Осмислення наративних категорій відбувається «крізь призму інших видів мистецтва, інших репрезентацій реальності», через «заміну вторинними продуктами, симулякрами» [176, с. 19] – тому така «ренаративізація <...> може бути лише іронічною» [48]. Ця реструктивна стратегія обумовлює період «небувалою підйому, оновлення французької літератури останніх десятиліть» [177]. Д. Віар визначає новий етап розвитку романної форми як такий, де на перший план виходить «естетика ностальгії». Тенденцію до оновлення наративних стратегій і «реабілітації» категорій роману, сюжету, історії, реальності дослідники простежують у романах М. Уельбека («Елементарні частки» й «Розширення простору боротьби», 1994 р.), М. Дарйосек («Хрюїзми», 1998 р.) [48], у «мінімалістській» прозі [177, с. 19–20], «альтернативних» романах («контрїсторія», «нові мемуари», «автофікціональність») П. Кіньяра, А. Надо, П. Мішона, Ж. Маса, А. Борера, К.-Л. Комбе [179].

Нова тенденція – «мінімалістський» роман – привертає сьогодні пильну увагу літературознавців. «Мінімалізм», однак, – умовний термін, критично сприйнятий і письменниками («його відкидають багато з тих, кого критика вважає мінімалістами» [176, с. 257]), і науковцями («<...> оскільки він відсилає до відомого модерністського авангардистського руху в пластичних мистецтвах» [48]). Він функціонує радше як спосіб виокремлення певної тенденції, ніж визначення оформленої літературної течії. До цього вектору французького роману відносять твори двох останніх десятиліть ХХ століття (1979–2003 років), переважно опубліковані видавництвом «Мінюї» під керівництвом Ж. Лендона, а саме романи Ж. Ешноза, Ж.-Ф. Туссена, К. Гайї, М. Редонне, Е. Шевійара [179]). Мінімалістів називають «неупередженими» та «незворушними» внаслідок їхньої «емоційної стриманості» [289, с. 10]. Термін «мінімалізм» віддзеркалює певний набір проблемно-поетикальних ознак: невеликий обсяг творів, лаконізм – лексичний (лексика сучасної розмовної мови) і синтаксичний (короткі фрази, спрощений синтаксис), відсутність декларацій та маніфестів. Мінімалісти продовжують традиції французького роману: із представниками «нового роману» їх зближує мінімізація засобів художньої репрезентації (фабула, персонаж) і «використання гібридних форм масової літератури, поетологічні принципи дзеркального відображення, уведення кількох точок зору, дублювання ситуацій, колаж, обрив логічних, каузальних зв'язків» [179]. Постмодерністська іронія перетворена в мінімалістів на «пародійне осмислення літературної вичерпаності» [179] традиційного роману, актуальне в період «плідної естетичної напруженості, переоцінки роману й критичної відстороненості, рецепції спадщини "нового роману" та виходу з епохи підозри» [204].

Суголосні експерименти з прозовими творами, але в іншому напрямку, ведуть письменники, яких умовно називають «максималістами» («Я почав використовувати термін "максималізм" слідом за П'єром Веллетом <...>, який виокремлює авторів, що належать до мінімалізму, <...> та авторів, що "проголошують своє право на надмірність, зрештою, ту чи іншу форму максималізму"» [281, с. 43–54], зазначає Л. Рюффель). Вони мають ангажовану позицію (можливо, унаслідок захоплення марксизмом та маоїзмом у бурхливі 1960-рр. [179]), є прихильниками ідей егалітаризму та космополітизму, стурбовані проблемами епохи, оскільки «ніколи ще насильство, нерівність, голод, а отже, економічне гноблення не зачіпали таку велику кількість людей в історії людства, як у ХХ столітті» [219]. Для реалізації письменницької інтенції мінімалісти обирають відповідну художню форму: поєднують політичну ангажованість

з естетикою «гібридних форм», стилістичною гіперболізацією, полілінгвізмом і формальними іграми з мовними засобами. До цього напрямку відносять А. Володіна, П. Гюйо, В. Новаріна, О. Ролена [179]. «Максималістів» називають «творцями нових світів» [287, с. 148], оскільки в їхніх романах репрезентовані такі художні універсуми, які конкурують зі світом реальним (є симулякрівими). Їхні твори – це «бутафорська фантастика» [178, с. 285], «магія вигадки та уяви» [179] на матеріалі трагічної історії ХХ століття, позначеної смертоносними війнами, численними революціями, жахами тоталітарних режимів і техногенними катастрофами.

Категоріальне протиставлення «мінімалізм/максималізм» є зручним для виокремлення протилежних тенденцій у французькому романі кінця ХХ століття. За наявності формальних розбіжностей у творах письменників, яких уважають представниками цих течій, їх поєднує намір відродити «на новій сприйняттєвій та естетичній основі "метаоповідь"» [179]. Спільною є репрезентація в художній реальності уявних світів як альтернативного бачення історії та майбутнього, обмірковування історичної епохи кінця ХХ століття. Мінімалістський/максималістський роман не має чітко визначеної позиції стосовно постмодернізму: вони є продовжувачами постмодерністського напрямку, але привносять елементи оновлення в існуючу парадигму. Поширена думка, що їхні романи належать до епохи постмодерну, але є вже «новим естетичним феноменом» – як нащадки «епохи підозри», ці письменники ведуть діалог із «новим романом», «ностальгують за його традиціями й пародіюють їх» [176, с. 391]; але водночас прагнуть оновити французький роман, «"відкриваючи наново" романну форму як імовірну, процесуальну, ігрову» [176, с. 391]. Зважаючи на це, доцільно розглядати мінімалізм і максималізм як «модус запитування», «відправну точку індивідуальних пошуків» [290].

«Недостатність» концепції постмодернізму (або її надлишкова варіативність) для опису сучасних літературних практик спричиняє появу псевдолітературознавчої термінології, до винаходження якої активно долучаються французькі письменники. Більшість запропонованих концептів наслідують спосіб творення терміну «постмодернізм»: «пост-індустріальне суспільство» (А. Турен), «пост-історія» (А. Данто), «пост-екзотизм» (А. Володін) – М. Гонтар уважає, що ці поняття «охоплюють ширше коло постмодерних явищ» [235, с. 5]. Дійсно, уведення префіксу пост- є зручним в умовах вирішення проблеми категоризації процесів, які тривають саме в цей час – епоху, яку М. Гонтар все ще схильний визначати як «постмодерніте» (фр. «postmodernité» – ті, що перейшли межу «знайомого простору, модерністського, у

напрямку до іншого, про який, маємо визнати, ми нічого або майже нічого не знаємо») [235, с. 5], хоча йдеться про сучасний роман (двох десятиліть XXI століття). Збереження термінології можна пояснити кризою самого статусу «нового»/«новизни» («неможливо визначити новаторство або вторинність романного тексту, оскільки саме поняття «нового», «новизни» переживає кризу» [58]), настанням епохи, коли новизна «більше не є ані привілейованим засобом, ані головним критерієм естетичного судження» [251, с. 5]). Але визначені тенденції не є доказом «смерті» постмодерністської традиції, радше свідченням її оновлення та продовження на нових часових проміжках.

Отже, аналіз тенденцій розвитку французького роману другої половини XX століття виявив його авангардну позицію на шляху подолання кризи сучасної художньої парадигми. Французький роман 1980-90-х рр. – це різноплановий та різновекторний пошук відповіді на питання «Як писати після "нового роману"?» [48]. Ця динаміка, обумовлена перманентним пошуком способів осмислення реальності й тенденцією до оновлення через поєднання елементів наслідування та заперечення, збережена дотепер. Науковці називають сучасних письменників, які привносять у французьких роман «новий подих»: А. Володін, М. Дарйосек, А. Ерно, Ж. Ешноз, В. Новаріна, М. Редонне, Ж. Рубо, Ж.-Ф. Туссен, М. Уельбек. Провідними характеристиками французької прози цього періоду дослідники вважають подолання «смерті роману» («постмодерністської» проблеми в контексті світового роману й «вічної» для французького роману «хвороби» [176, с.21]) та еволюційні процеси, що породжують епоху змін (В. Шервашидзе називає її «кануном» [178], Е. Шевякова – «підсумком», «переходом» [176, с. 26]). Такі багатовекторні літературні пошуки, які часом випереджають науково-критичну думку, можуть свідчити про суттєві трансформації романного жанру й модифікацію постмодерністської парадигми.

## **2.2. «Постекзотизм» А. Володіна: маргінальний літературний проект як чинник оновлення постмодерністської художньої парадигми**

Попри те, що А. Володін – одна з найяскравіших постатей літературного процесу Франції межі XX–XXI століть, висновки літературознавців, які досліджували романи письменника (Ф. Вагне, П. Веллет, В. Віар, К. Дмитрієва, Ф. Детю, Ж.-Л. Іпполіт, В. Пестерев, А. Рош, Л. Рюффель, Д. Сулес, В. Шервашидзе та ін.), суперечливі щодо визначення його місця в сучасному літературному контексті. Проблема ідентифікації володінських творів із погляду

творчого методу пов'язана з тим, що автор свідомо відокремлює себе від усіх відомих течій та напрямів. Цю ситуацію загострює видання псевдоманіфесту «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий» (1998, рос. пер. 2013), який постулює розрив із традицією та магістральними літературними течіями: «прірву, яка нас розділює, неможливо подолати... Ваша література і наша... не мають діалогу» [319, с. 33]. У намірі А. Володіна виокремити свої романи з літературного контексту епохи проглядає бажання привернути до них увагу й елементи загравання з критикою («вкрай небезпечно аналізувати постекзотичну продукцію, якщо використовуєш термінологію, яку офіційна критика вигадала для розтину текстуальних трупів, якими вона наповнює свої морги» [319, с. 59]). Така авторська позиція має й конструктивний сенс: як «агоністична манера, з якою твори А. Володіна ставлять питання форми» [211, с. 199], ця заява актуалізує проблему вільного оперування критиками термінологією й не завжди коректного «навішування ярликів». А. Володін дуже зважено ставиться до мови та форми своїх творів, у них немає нічого випадкового. Вони вочевидь є продуктами постмодерністського дискурсу межі ХХ–ХХІ століть, позначеного творчими пошуками й формальним оновленням.

Попри велику роль філософської та соціально-політичної концепції, у романах А. Володіна на першому плані – літературна цінність творів («Я вважаю, <...> компетенція письменника обмежена написанням його книг <...>. Політичними або етичними проблемами він стурбований більше, ніж інші, але причиною того не є його вміння створювати романні тексти» [329]). Письменник зачіпає коло важливих літературознавчих питань, зокрема, проблему романного жанру, чия гегемонія деякі сучасні дослідники піддають сумніву. У своїй творчості він демонструє відхід від традиційної форми роману, веде формальні експерименти всередині жанрового конструкту, «свідомо визначає свою позицію стосовно романного жанру, певним чином навіть позиціонує себе поза ним» [211, с. 197] і претендує на роль «творця нового жанру» [282]. Така авторська інтенція не є унікальною, вона продовжує традицію П. Валері, А. Бретона, А. Жіда й авторів «нового роману», які демонстративно відходили від форми «традиційного» в пошуках новизни (О. Камю вважає їхні експерименти вкрай важливими для трансформації «класичного» роману [211]). Відхід від традиції літературних попередників – свідомий крок А. Володіна: «Моя робота над формою має на меті висунути пропозиції, які б зрушили роман у тому вигляді, яким він є тепер. <...> Я намагаюся продемонструвати, що романна форма є вкрай багатою, всередині неї можна винайти моделі, які чудово функціонують, <...> та які не виглядають як нудні експерименти, кісткові конструкції без м'яса» [266]. Власне,



заперечення традиції та спроби створення «контрмоделі» роману письменники практикували не лише в ХХ столітті: Ф. Рабле, Л. Стерн, Ш. Нодьє вже демонстрували антироманні тенденції на інших етапах кризи роману – і саме за цією ознакою Д. Затонський визначає їх як «постмодерністів» [75, с. 23]. У ХХ столітті пошуки альтернативної романної форми обернулися появою концепту «антироман», уведеного Ж.-П. Сартром (коментар до «Портрету незнайомця» Н. Саррот, 1948 р.) як антитези традиційного роману: «полярні одне одному, роман і антироман регулярно змінювали свої ролі впродовж історії цього жанру» [247]), що лише підтверджує невичерпність романної форми та її здатність до трансформації.

А. Володін продовжує романну традицію з властивими їй коливаннями форми, утілюючи саме антироманну тенденцію. Контрроманні засади він (із притаманною йому схильністю до словотворення<sup>9</sup>) випробовує на поетикальному рівні: його твори мають високий ступінь проблемно-поетологічної спорідненості з романною формою («кровні зв'язки існують між усіма творами цього жанру» [319, с. 37]) і низку специфічних наративних властивостей (безособовість оповідної інстанції, умовну інстанцію наднаратора, чергування інтра- та екстрадієгетичної позиції наратора, металептичні конструкти, усунення межі між планом нарації та дієгезису, орієнтація на аудиторію, усна манера оповіді та ін.). Володінський «романш», якому властива схильність до створення ілюзорного світу, пародіює міметичність класичного роману. Т. Самуайо зауважила, що А. Володін «виконує вражаючу роботу з усунення межі між внутрішнім і зовнішнім, між історією і розповіддю» [286]. Письменник пише дивний гібридний «роман, який розповідає, і роман про роман» [286], поєднує дві різні практики, створюючи внутрішню романну форму, яка відкрита назовні. Така гра з «рухливою, проте священною межею між двома світами: тим, де мовлять, і світом, про який мовиться» [71] свідчить про тяжіння до девуалізації міметичної ілюзії, нівелювання межі між світом читача і фікціональним світом. У своїх «антироманах» письменник вже не розповідає про уявний світ, а створює світ, альтернативний реальному, метою чого є реалізація філософської настанови – осягнення сенсу реального світу й буття.

<sup>9</sup> Письменник пропонує власну «класифікацію жанрових форм», уводить термін «romānce» [322] (у російському перекладі – «романш» [59, с. 279] або «романс» [37, с. 237]), якому дає таке визначення: «Романс належить до родини романних форм, і його наративні амбіції, розмір, стиль наближають його до роману. Проте він відрізняється від останнього кількома специфічними ознаками» [319, с. 37]. Такий володінський неологізм на позначення жанрової форми творів, з одного боку, вказує на спорідненість із романним жанром («Дондог», «Бардо of not Бардо», «Письменники», «Промениста безвихідь» визначені як «романи»), а з другого боку, він виокремлює з низки сучасних романів «постекзотичні» твори.

А. Володін заявляє про чужість своїх романів будь-якій існуючій літературній течії, утім не заперечує власні літературні вподобання, які так чи інакше провокують певний ступінь наслідування: «мої милі друзі перебувають найчастіше під впливом Флобера чи Пруста, а я сам – радше під впливом радянської літератури 1920-х років і сюрреалізму» [267, с. 42–43]. Дослідники підтверджують, що «сюрреалізм можна розглядати як одного з предків постекзотизму, від якого останній унаслідував численні ідеї, які перемішав на власний розсуд» [190, с. 440]. Дійсно, у володінських романах наявна схильність до алогічного змістотворення та словотворення, що дуже нагадує манеру письма дадаїстів та сюрреалістів. Письменник залучає принципи сюрреалізму для пошуку нових способів репрезентації реальності: персонажі-наратори вдаються до фіксації підсвідомого, їхні оповіді схожі на переказ сновидінь. У світі «постекзотичних» романів поєднане реальне і фантастичне, що надає йому «сюрреального» характеру. Загалом оніричний дискурс є одним із домінуючих у володінських романах: порушена межа між реальним і уявним, фантастичне постає як таке, що може дійсно існувати, дія відбувається наче уві сні, персонажі перебувають у сомнамбулічному стані, їхня біологічна подоба невизначена, час – несталий, спогади про минуле життя – уривчасті. «Постекзотизм» із сюрреалізмом споріднює й акцент на колективній природі письма, залучення ігрового компоненту, «фіктивні» діалоги (у яких репліки ніби не пов'язані між собою), чорний гумор, схильність до створення маніфестів. Період після Другої світової війни позначено спробами похитнути існуючу систему літературних жанрів і категорій [190, с. 484]. Пережиті трагедії надають письменникам 1950-х років снаги до змін, вони розпочинають експерименти з романною формою. У романах Л. Ф. Селіна («Із замку в замок», 1957 р.; «Північ», 1960 р.) «історичний апокаліпсис, який тільки-но пережила Європа» віддзеркалено «у формі, яка поєднує автобіографію та художню літературу й все більше віддаляється від суворого визначення роману, щоб набрати більшої ваги» [190, с. 484]. Двадцять років по тому А. Володін також звертається до історичних жахів ХХ століття, які осмислює вже у власній, але суголосній із селінівською, манері [190, с. 484].

Схожість наративних конструкцій (переадресація мовлення наратору, який є альтер-его автора) і ключових мотивів (допиту, подорожі) наявна у творах А. Володіна й А. Камю (хоча французька дослідниця С. Андре виявляє в романах А. Володіна «інший градус реалістичності» [190, с. 485]). Їхні твори поєднує модус сумніву, концентраційний/карцеральний хронотоп, циклічність часу, несталість статусу персонажів. А. Володін вдається до діалогу з

екзистенціалізмом навіть на лексичному рівні: окремішність «постекзотизму» письменник підкреслює використанням французького вислову «*littérature étrangère*» – література не лише іноземна, а й стороння, чужа. Письменник стверджує: «Мої персонажі <...> розмовляють *іноземною* для реального світу мовою, вони залучають *чужорідні* для літератури сучасного світу форми», проте «те, що я описую <...>, – це цілком реалістичний світ, але зі зсувом, абсолютно *чужий*» [41]. На філософському рівні ця алюзія (виражена французькими суголосними прикметниками «*étrange*» та «*étranger/étrangère*») на роман «*L'Étranger*» («Сторонній») А. Камю втілює соціальне та метафізичне відчуження, осягнення втрати сенсу буття. Проте тоді як А. Камю вдалося «надати довершеної форми мовчання» [181], А. Володін змінює вектор пошуку – він вбачає рятівний шлях у мовленні, письмі. У такому постулюванні міститься також інтертекстуальне звернення до М. Пруста: «будь-який великий витвір мистецтва написано "*іноземною*" мовою», що лише підкреслює циклічність еволюції» [181]. Тобто намір вийти за культурні межі не є новим, це радше «інтерполяція принципу маргінальності як стимулу еволюції романного жанру й мовленнєвих форм» [181].

Прискіплива увага А. Володіна до художньої форми виявляє продовження традиції УЛШПО (об'єднання письменників, які досліджували потенційні можливості мови шляхом створення штучних текстуальних обмежень: Р. Кено, Ж. Перек, І. Кальвіно, Ж. Рубо). А. Володін заявляє про заздалегідь визначену кількість (49) романів у «постекзотичному» проєкті, приділяє велику увагу числам, вдається до систематизацій та переліків (49 малих ангелів, 10 уроків постекзотизму, перелік із 343 уявних постекзотичних творів і 72 письменників, повторювані розділи з варіаціями, 66666 слів у французькому тексті роману «Малі ангели», дві симетричні частини роману «Вид на осуарій» та ін.). І навіть володінська позірна опозиційність літературній традиції («офіційній літературі» [319]) притаманна авангардистським течіям (і політичним, і літературним). Його провокаційна естетика «розриву» також суголосна з настановами групи «Тель кель». Їхні авангардні практики спиралися на постструктуралістські концепції Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерріда [179] і мали за мету «змінити життя, змінити світ, поєднати літературу і політику, Джойса і Леніна!» [271]. А. Володін лише трохи скорегував цю тезу, щоб отримати власний лозунг: «змінити світ ледь чутним шепотом». Способи реалізації цього проєкту в художній практиці «телькелівцями» й А. Володіним також схожі. Авангардисти віддавали перевагу «руйнуванню когнітивної функції мови, заміні смислових зв'язків законами звукової гармонії», зміщенню акценту на сам

«акт нарації», знищенню модальності, перетворенню тексту на безособове мовлення, створенню моделі роману, яка б «репрезентувала революційну перебудову свідомості й естетичних норм» [179]. А. Володін використовує дуже схожий інструментарій, але зміщує акцент із руйнування мовних засобів на створення іншої мови – поза національними традиціями, біологічними детермінаціями, фізичним станом мови як звука. Для читання його романів не потрібно якогось спеціального коду – натомість вони позбавлені національних прив'язок і зрозумілі однаковою мірою французові, росіянину, китайцеві або тибетцю. Відтак, між постекзотизмом і авангардом безперечно є зв'язок (якщо врахувати, що літературне наслідування, на думку Ю. Тинянова, може йти і шляхом заперечення, і шляхом продовження традиції: «Немає продовження прямої лінії, є радше відправлення, відштовхування від відомої точки – боротьба» [152, с. 198]).

Прикметно, що А. Володін акцентує свою прихильність саме до сюрреалізму та російської літератури [316], заперечуючи спорідненість свого проекту з усіма іншими течіями: «Було важливо вказати, що мої книги тримаються осторонь загальноприйнятих категорій існуючої літератури» [36, с. 298]. Хронологічно початок його творчості (перший роман «Порівняльна біографія Жоріана Мюрграва» («*Biographie comparée de Jorian Murgrave*») виданий у 1985 році) припадає на епоху осмислення «ери підозри»: «нового роману», експериментів із формою, превалювання письма над сюжетом. Чотири наступні романи (*Lisbonne, dernière marge*, 1990 ; *Alto Solo*, 1991 ; *Le Nom des singes*, Minuit, 1994 ; *Le Port intérieur*, 1996) були опубліковані у видавництві «Мінної» («*Minuit*»), яке вкрай прискіпливо ставиться до відбору авторів і має репутацію «ворожості до буржуазної та заспокійливої літератури» [199]. Його керівник Ж. Лендтон «відкрив» світові письменників-новороманістів (М. Бютора, М. Дюрас, Р. Пенже, А. Роб-Грійє, К. Сімона, а пізніше – «мінімалістів» (Е. Шевіяра, Ф. Бона, Ж.-Ф. Туссена, Ж. Ешноза, Кр. Остера). Не дивно, що його увагу привернула проза А. Володіна, чий естетичні засади суголосні з новороманними настановами, хоча й реалізовані пізніше. Їх споріднює сумнів щодо традиційного статусу персонажа, наратора, жанру й літературного дискурсу загалом. «Новий роман» є пошуком нових перспектив розвитку роману на шляху подолання традиції – як, власне, і володінське вигадкування специфічних жанрових форм. Слідом за новороманістами А. Володін успадковує від модерністської естетики відмову від сталих форм, конструктивність формальних пошуків, оновлення романних технік, винаходження нових наративних інструментів. Але при цьому, на думку Л. Рюффеля,

«Творчість Антуана Володіна не є складною, не занадто складною; вона не пронизана суцільною деструкцією мови чи нарації, що робило б її "нечитабельною"» [282, с. 10]. Для письменників-експериментаторів (УЛШО, «новий роман») романна форма та її оновлення були самоціллю, їхня соціально-політична позиція жодним чином не відбивалася в текстах («вони відмовляються від сартрівського роману, "ангажованого", вони зацікавлені головно мовою на збиток ідеології» [190, с. 525]). А художній простір володінських романів населений революціонерами, які ведуть терористичну діяльність і пропаганду егалітаризму. Такі наратори демонструють істотний ступінь ангажованості, вони стурбовані потребою передати пам'ять, виконати свою «місію».

Про наслідування А. Володіним досвіду «нового роману» свідчить естетика «гібридних форм», розмивання жанрових меж, відсутність антропоцентричності, втрата ідентичності, невизначеність часопросторових координат і розповідних інстанцій, поетичність мислення, злиття художньої форми й філософського змісту. Утім інструментарій новороманної поетики письменник використовує як точку відліку для пошуку змісту в самому процесі «конструювання тексту, між знаками, позбавленими значення» [179]. Ці пошуки йдуть уже з урахуванням постмодерністської концепції «смерті роману» та «поетичного мислення» («Все є текст. Освенцим теж є текст» [219, с. 310]). У його романах усе – існування суспільства, життя людини, літературний твір – є мовленням, яке намагається продовжити своє існування в «тотальному семантичному хаосі» [179] постмодерністської літератури. Актуалізуючи концепцію мовлення як єдиного способу спасіння в постапокаліптичному світі, замість новороманного світу знаків А. Володін створює світ голосів. Якщо «новий роман» констатує неможливість досягнення смислу, «постекзотичний» роман здійснює спробу оновити традицію й «доростити» нові художні смисли. В умовах десемантизації історії та «катастрофи смислу» [195, с. 116], відторгнення минулого та майбутнього, яке в постмодерну епоху «заміщене відчуттям кінця» [288, с. 16], А. Володін обмірковує проблему майбутнього.

Цілком очевидно, що відокремити прозу А. Володіна від постмодерністського дискурсу неможливо: його творчість не лише хронологічно припадає на період домінування цієї парадигми в літературі, а й має низку її визначальних властивостей, зокрема ігровий дискурс, авторефлексивність, метатекстуальність, теоретизація художньої творчості. Провокаційний «постекзотичний» проект метатекстуальний за своєю природою: тексти є автокоментарем романної творчості. Ця письменницька інтенція притаманна саме постмодерній епосі:

«специфіка цього мистецтва така, що воно просто не може існувати без авторського коментаря. Все те, що називають "постмодерністським романом" <...> становить <...> розлогі міркування про сам процес написання цього твору» [80]. А. Володін констатує вичерпаність романної форми в сучасному її вигляді – ця «неможливість у "нових умовах" писати "на старий манер" стає наріжним каменем критичної думки епохи» [80]. Свої теоретичні розробки письменник утілює не в філософській формі (суміщення функції письменника й філософа, до речі, – досить розповсюджене явище в епоху постмодерну), а в пародійній: видає псевдоманіфест, вигадує неіснуючу спільноту письменників, створює «симулякровий» художній метод/течію. У такий зухвалий спосіб письменник не лише привертає до себе увагу, а й прагне роз'яснити засади своєї творчості, яка привносить нові концепції в літературну парадигму й «належить до способу літературного висловлювання, який критикам не довелося ще увести до свого репертуару» [36, с. 298]. Утім прихильність А. Володіна до екзотичних – східного та пострадянського – хронотопів, азіатський і російський інтертекст споріднюють його прозу скоріш зі східною, пострадянською постмодерністською традицією, якій притаманна політизованість та відсутність протиставлення з модернізмом [107].

У ситуації «епохи змін» [203] і мозаїчності сучасного літературного дискурсу Франції А. Володін намагається вийти за межі постмодерністської парадигми, реалізує пошук «нових рішень, нових художніх та історичних підходів, діаметрально протилежних постмодерністській ідеї кінця» [280, с. 18]. «Постекзотичні» твори повертаються до ключової «романної» функції – «розказування історій, але вже з урахуванням нових підходів до реальності, мови, психології, сформованих ідеями Ж. Лакана, М. Фуко, Р. Барта, Ж. Дерріда» [179]. Саме тому А. Володіна називають «письменником XXI століття» [126] і згадують його ім'я в одному контексті з такими французькими авторами як П. Бергунью, Ж. Ешноз, П. Кіньяр, П. Мішон, А. Надо, М. Ндіай, М. Редонне, О. Ролен, Ж. Рубо, Ж. Руо, Е. Савицька та ін. Констатуючи неможливість діалогу між власною літературою («постекзотичною») і всією іншою, А. Володін начебто відокремлюється від постмодерністського дискурсу. Але такий намір не є унікальним для сучасних письменників і лише свідчить на користь їхніх естетичних пошуків. Так, Ж. Ешноз заявляє: «Я завжди важко сприймав ідею постмодернізму в літературі <...>. Мені здається, що вести пошуки в різних царинах, на різних рівнях – це найменша зі свобод» [230]. А К. Олле та М. Редонне у своїй творчості поєднують показове заперечення постмодерністської традиції із використанням постмодерністських технік (цитування, переписування) [235, с. 5].

Проаналізована ситуація засвідчує кризовий стан постмодерністського роману й спроби оновлення сучасної художньої парадигми у Франції.

У цьому контексті проза А. Володіна демонструє спільні риси з творчістю «максималістів» [179]. Л. Рюффель визначає такі твори як «романи розв'язки» (яка «не має ані початку, ані кінця» [280, с. 12]) – вони віддзеркалюють стан очікування «розв'язки» (в якому перебуває сучасне суспільство), реконструюють зв'язок часів (минулого, теперішнього і майбутнього) і вбирають у себе досвід модернізму та постмодернізму. Звісно, «мінімалізм»/ «максималізм» не є літературними течіями, лише тенденціями, які набирають обертів, та «відправним пунктом індивідуальних пошуків» [290], позначених «поверненням розповіді» [203]. Їх представники вдаються до «відродження метаоповіді» на новій світоглядній та естетичній основі» з метою створення «моделі світу "перехідних часів" – від ХХ століття до століття ХХІ» [179]. Характерні для володінських романів дискурсивні схрещення (фантастичного, філософського, політичного, історичного, утопічного, документального тощо), трансгресивні нарративні конструкти, гіперболічна стилістика, синтетичність історико-культурних епох, архетиповість образів, міфологізація трагедій ХХ століття, рефлексія про реальність і текст, полілінгвізм, створення мультинаціональних понять споріднюють його художні настанови зі стратегіями вузької категорії письменників-сучасників (В. Новаріна, О. Ролен, П. Гюйота) [179]. Вони переважно є прихильниками ідей егалітаризму та космополітизму, використовують як матеріал для своїх романів історію ХХ століття, приділяють велику увагу соціальній проблематиці, для якої обирають відповідний художній антураж.

Т. Самуайо називає письменників-«максималістів» «творцями нових світів» [287, с. 148] – таку інтенцію втілює й А. Володін у своїх романах, але робить це в індивідуальній манері. Художні світи А. Володіна побудовані на елементах реальності, але водночас вони є цілком нереальними, симулякрними, конкурують зі світом реальним. Таке поєднання елементів реального, знайомого читачеві, референційного світу і фантастичного І. Хубер називає перспективною стратегією, де «Фантастика використана не для того, щоб створити проблему або підірвати наше відчуття реальності, а для того, щоб дослідити творчий потенціал вигадки» [241, с. 14]. На початку ХХІ століття фантастичний дискурс виконує функцію «відновлення онтологічних меж реального і уявного, відновлення ролі жанру як рамки, яка визначає та направляє сприйняття» [241]. У володінських романах він стає рамкою для

міркувань над актуальними питаннями епохи: функція літератури як способу комунікації, трактування реальності, пошук істини «всупереч постмодерністським тезам про недоступність реального, нестабільність значення й неможливість істини» [241].

Романна проза А. Володіна є продуктом симбіозу: вона наслідує традиції авангардистів та експериментального письма новороманістів, розвивається в ситуації постмодерну, але водночас повертає в літературознавчий дискурс такі категорії як персонаж, розповідь, реальність («три славетні "повернення" останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст.» [74, с. 122]). Письменнику притаманний особливий модус рефлексії – В. Толмачев називає це «"несуворим" постмодерністським художнім мисленням» [74, с. 122] і виявляє письменників, які привносять в постмодерністський дискурс нові тенденції: М. Уельбек – «новий моралізм», П. Кіньяр – «містичне декадентство», Ж. Ешноз – «іронічний мінімалізм», а А. Володін – «інваріант постекзистенціалізму» [74, с. 122]. Л. Андреев визначає таку дискурсивно-жанрову форму як «важливу прикмету сучасного художнього мислення», яку характеризує «поєднання конкретно-історичного з абстрактно-міфологічним, сучасного з вічним, соціального детермінізму з грою випадку, грою фатальних сил» [5].

«Постекзотизм» А. Володіна (як «постекзистенціалізм» за своєю світоглядною суттю) актуалізує проблематику сенсу буття через метафору письма в романній формі, яка наслідує новороманну формальну традицію (відмова від традиційного сюжету й фабули, текстуальні нашарування, деперсоналізація оповідача). В умовах неможливості егалітаристської утопії письменник реактуалізує ідею рятівного письма в гібридній дискурсивно-жанровій формі, яку неможливо підвести під сталу літературознавчу класифікацію в межах готових естетичних парадигм. Ця ситуація провокує «виникнення модифікованих форм постмодерністських романів, які поєднують ознаки різних художніх методів: "постмодерністський романтизм", "постмодерністський реалізм", екзистенціально-реалістичний синтез» [5, с. 253, 254]. У А. Володіна такий інтегративний метод перетворено на дивний симбіоз різних розповідних технік і світоглядних орієнтацій, гібридизацію дискурсивно-жанрової форми й оновлення наративного інструментарію задля відтворення сучасної дійсності й актуальної суспільної проблематики, підсилення філософського начала й прагматичної ролі романів.

Володінська манера репрезентувати реальність створює ситуацію, коли межа між реальним і художнім світом є вкрай хиткою, повертаючи категорію референційності («репрезентація і симулякр – у всіляких ігрових трансформаціях – представлені на якомусь



"шляху" до референції» [243]), що надає такій репрезентації форму пізнання світу й осягнення його сенсу. Ця тенденція є новою для постмодерністської парадигми, яка «утримується від будь-якої онтологічної або екзистенційної інтенції <...>, щоб розвиватися в ігровому або іронічному просторі» [48]. Притаманна володінським романам фрагментація романного світу, коли об'єктивна реальність перетворена на рефлексію про реальність, є одним із провідних векторів літературних пошуків кінця ХХ століття [176]. Таким чином відбувається осмислення й подолання постмодерністської парадигми в напрямку до регенерації змістовної та естетичної сили роману.

Осмислюючи досвід попередників, А. Володін піддає сумніву канони та правила, актуалізує рефлексію про статус літератури та письма, винаходить своєрідні моделі реальності, альтернативної дійсності. Створюючи оригінальний метанаративний конструкт, А. Володін привносить в акт письма метафізичну проблематику, реконструює гуманістичні цінності, актуалізує проблему саморефлексії культурної свідомості, можливість вийти за соціокультурні межі. А наочна маргіналізація фігури автора є шляхом до оновлення літературної форми, елементом визволення із соціо-культурного контексту, подолання умовності літературного канону. Отже, в контексті кризи французького роману та появи його нових «пост-постмодерністських» форм романна творчість А. Володіна демонструє ключові ознаки перехідного періоду, а саме «інтегративність як поєднання хаосу та конструювання», «зацікавленість письменників проблемою власної творчості та <...> її обговорення в романах, які вони створюють» [179].

Залучаючи модерністські техніки оновлення й водночас продовжуючи традицію постмодерністів, письменник переосмислює досвід літературних течій ХХ століття. Дуалістичні відносини (заперечення та/або наслідування) його романів із традицією є виявом розвитку постмодерністської парадигми (за радикальним розривом із традицією йде етап її реконструкції). У романній прозі А. Володіна отримує наочне втілення принцип «черепиці» у співвідношенні рис модернізму і постмодернізму, який дослідники вважають визначальним для творення нової художньої реальності кінця ХХ – початку ХХІ століть [120; 177]. Власне А. Володін не відкидає літературну традицію, а трансформує її, стимулюючи розвиток романної форми вже на початку ХХІ століття. Фрагментарна манера конструювання реальності, алогічність, особливий модус авторефлексії (коли «наратор набуває риси письменника, стурбованого проблемами письма» [48]), що створює метатекстуальність – такий набір

поетологічних доміант також свідчить про суголосність прози А. Володіна з постмодерністською парадигмою.

Зважаючи на виявлені доміанти володінського «постекзотичного» проекту й численність збігів на рівні поетологічних прийомів з існуючими літературними течіями, ідеться про вписуваність у сучасний літературний контекст, коли саме поєднання елементів розриву та наслідування визначає еволюцію романної форми. У контексті визначення постмодерної культурної свідомості загалом як «постутопічної» [50], оновлення це відбувається в напрямку домінування утопічного дискурсу як складника поліжанрової структури (коли «звернення до цитат, симуляції тощо продиктоване соціально-політичною опозиційністю митців, критичним ставленням до дійсності, яку вони прагнуть <...> збагачувати за допомогою власної творчості» [50, с. 101]).

### **2.3. Концептуальні й поетологічні параметри метаутопії як метажанру: сучасна наукова рефлексія**

У сучасному літературознавстві гостро постала проблема визначення та розмежування двох «теоретично несталих» [153; 182] понять – жанру і дискурсу, що підтверджують розвідки Т. В. Бовсунівської [22], І. В. Силантьєва [136], В. І. Тюпи [155], Н. Д. Тамарченка [148], Ж.-М. Шеффера [182] та ін. Складність жанрового визначення творів полягає в «історичній рухливості самого об'єкту вивчення» [1], яка в постмодерну епоху стає особливо актуальною. Категорія «жанрового канону» (як «відтворення певного оригіналу й зразка, яке водночас є і оригіналом, і зразком для всіляких відтворень та навіть принципом їх художньої оцінки» [148, с. 44]) піддана перегляду в контексті постмодерністської «деканонізації», відмови від авторитетів, іронічності, боротьби з ціннісними центрами. Відмовляючись від дотримання сталих жанрових форм, «часто письменник споглядає ці ознаки як площину для утворення додаткових ігрових моментів у тексті» [21, с. 20-21]. У художніх творах дослідники виявляють «жанрову інтертекстуальність» [21, с. 42] як спосіб оновлення жанрових форм через «трансплантації фрагментів жанру в інший жанр» [21, с. 42]. В історичній площині періоди сталості поетичних систем постійно чергуються з етапами деканонізації та формотворчості й зумовлюють її еволюцію. Властиве постмодернізму неприйняття усталених жанрових систем має деконструктивний (а відтак, креативний, радше ніж деструктивний) характер та являє собою етап розвитку жанру як рухомої категорії.

Сучасна «теорія жанрів» не завжди встигає теоретично обґрунтувати еволюційні процеси й стає «вкрай плюралістичною та роздрібненою» [182, с. 185]. З одного боку, відбувається «нібито розвінчання постмодерністами категорії "жанру"» [22, с. 7], а з другого, переосмислення жанрологічної категорії як «перспективної, яка потребує оновлення» [22, с. 22]. Ж.-М. Шеффер [182] переглядає теорію й базує генологічні дефініції на плінних, трансформативних ознаках, варіаціях жанру з урахуванням «проблематики наслідування зразковим текстам або, точніше, сталим правилам, виведеним із цих текстів» [182, с. 33–34]. Спираючись на комунікативну теорію, дослідник зазначає, що будь-який текст є «цілісним дискурсивним актом», підпорядкованим регулятивним конвенціям відповідного дискурсу й не може «бути розглянутий виключно в межах тих жанрових аспектів, яким віддавав перевагу автор» [182, с. 185]. Відтак, постає проблема визначення категорії дискурсу та її розмежування з категорією жанру.

Дискурс – термін міждисциплінарний й полівалентний, у літературознавство прийшов із мовознавства й філософії: М. Фуко використовує його на позначення сукупності послідовностей знаків, що утворюють висловлювання, а також сукупності висловлювань, підпорядкованих тій самій системі формування – «дискурсивній формації» [163]. У постструктуралістській парадигмі дискурс ототожнений із мовленням як полем висловлювання (за М. Фуко, дискурсивні практики – це набір історично встановлених правил та обмежень, які формують поле висловлювання [163]), а текст розглянуто як утілення дискурсу (чи кількох дискурсів) з урахуванням об'єкта, суб'єкта та реципієнта [174]. Тож літературний твір є «повноцінним висловлюванням у складі естетичного дискурсу» [136, с. 81]. В. Тюпа констатує дуалістичну природу дискурсу: з одного боку, це «одиничний акт мовлення» (монотекстуальна комунікативна подія, яка має інваріант жанрової структури продукування тексту), а з другого, це «"дисциплінарне поле стабілізації" таких актів, інтертекстуальний комунікативний простір, як правило, різножанровий, польова структура, обмежена регулятивними кордонами соціокультурних практик» [153].

Широкий спектр визначень категорій жанру й дискурсу спричинив термінологічну плутанину. Так, В. Тюпа зауважив, що М. Бахтін використовував на позначення «того чи другого загальномовленнєвого типу дискурсивних практик» термін «жанр», оскільки «дискурс» хронологічно ще не був уведений у науковий обіг [153]. Характеризуючи комунікативну стратегію дискурсу, І. Силантьєв констатував, що поняття жанру й дискурсивної

форми «дійсно одне й те саме, і надалі ми переважно використовуватимемо звичний термін "жанр"» [136, с. 81]. І. Смірнов говорив про процеси, у ході яких «література диференціюється, розпадаючись на субдискурси» [140, с. 5], які фактично є жанровими формами. Така суперечлива термінологічна ситуація потребує роз'яснення.

Спираючись на констатацію Ж.-М. Шеффером «присутності жанрових відмінностей у будь-якому дискурсі» [182, с. 8], І. Силантьєв акцентує комунікативну стратегію дискурсу й визначає його як «свого роду "гіпер-інтенцію" щодо інтенціональних характеристик жанрів, які складають ціле дискурсу» [136, с. 81]. Тоді жанр – це «тип висловлювання в межах певного дискурсу» [136, с. 80]. В. Тюпа так само констатує «нетотожність дискурсу і жанру» та виокремлює конвенційний дискурс і евристичний жанр, які «можуть бути накладені, хоча й у різних пропорціях, на той самий текст» [153]. За В. Тюпою, дискурс фактично продукує текст, а жанр має креативний потенціал «розгортання своїх інваріантних можливостей» [153] – відтак, жанр можна вважати формою реалізації «однойменного дискурсу (якщо імена збігаються) або, точніше, субдискурсу, оскільки мовленнєві "жанри" завжди є модифікаціями більш широкого сегменту мовленнєвої культури ("роду")» [153].

У ситуації термінологічних нашарувань зупинимося на розумінні дискурсу як збірної назви певної царини мовленнєвих практик, яка має низку диференційних ознак; а жанру – як реалізації її властивостей. У постмодерністській літературі категорія жанру втрачає ознаки сталої форми та реалізується в межах дискурсивних практик. У сучасній ситуації будь-який літературний твір як текст не може бути відокремлений від його комунікативної інтенції та існування як акту висловлювання («історично продуктивного типу висловлювання, яке реалізує певну комунікативну стратегію естетичного дискурсу» [148, с. 17]), він існує в межах естетичного/художнього дискурсу, який накладає на нього певні обмеження. У такому контексті відбувається злиття дискурсивних і жанрових елементів як регулятивних конструктів і засобів поетологічної реалізації цього акту відповідно. Крім того, варто враховувати, що в постмодерну епоху літературний твір як продукт художнього дискурсу перетинається з іншими дискурсами (історичним, політичним та ін.). Відтак, поетологічний аналіз має поєднувати як жанрові, так і дискурсивні елементи, співіснування яких обумовлює форму та зміст літературного твору.

Проза А. Володіна вочевидь має ознаки утопічного/антиутопічного дискурсу, репрезентованого крізь призму постмодерністської свідомості й утіленого в романній формі.

Утім у критичних розвідках наявні коливання між визначенням романів письменника як «утопій» (у М. Ламарр [252], М.-П. Угло [242], В. Кислова [83], В. Шервашидзе [179], які підкреслили потрактування утопії в "постекзотичних" романах як суспільної ідеологеми ХХ століття, на позитивну реалізацію якої ще збережена надія, що можна простежити в поетизації революційних ідей, міфологізації історії та ін.) і як «антиутопій» (у Ф. Детю [57], А. Епельбуен [231] з огляду на характер часопросторових ознак) або «контрутопій» (у Л. Рюффеля [282, с. 82], який спирався на політизованість та гіперболізовану реалістичність «постекзотичного» світу). М. Ламарр у компаративному дослідженні романів А. Володіна та О. Ролена детермінувала утопію «як спокусливий образ, утілений у наративі політичного характеру. <...>, де іронія поєднана з меланхолією, що виявляє надзвичайно амбівалентну природу утопії» [252, с. 13].

В українському й російському науковому дискурсі проблема утопії/антиутопії перебуває у фокусі дослідницької уваги з 1990-х років (С. Безчотнікова [20], О. Воробйова [43], Ю. Жаданов [70], О. Козьміна [87], Н. Ковтун [85], О. Копач [88], О. Ніколенко [116], А. Тимофєєва [149], І. Федух [159], В. Чалікова [170], С. Шишкіна [184] та ін.). Наукові дискусії актуалізували проблему спільної жанрової природи утопії і антиутопії, утім не дали відповіді на питання про специфіку рецепції «утопічного» модусу свідомості у формах постмодерністського та постпостмодерністського роману. Утопія є однією з ключових засад суспільного мислення ХХ століття й має численні художні втілення. С. Безчотнікова зазначила, що в теоретичних концепціях Р. Барта, Ю. Крістєвої, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, М. Фуко, Ж. Бодрієра (які проголошують «епістемою сучасного мислення культ чуттєвого досвіду» [20]) утопії «відведена роль змістотвірного елемента в експлікації інтуїції, асоціацій і навіювань мови постмодерністської чутливості, процесах творчості й сприйняття» [20]. В. Чалікова визначила утопію як «деталізоване та послідовне зображення уявного, але локалізованого в часі та просторі суспільства, побудованого на засадах альтернативної соціально-історичної гіпотези й організованого – як на рівні інститутів, так і на рівні людських стосунків – досконаліше, аніж те, в якому перебуває автор» [158, с. 8]. М. Ламарр підкреслила, що утопія – це не так *у-топос*, як «місце, якого не існує» (від гр. «utoria»), «місце добра, країна щастя, ідеальне суспільство» (від омофонічного гр. «eutopia») [253, с. 14]: таке розуміння йде від "утопій" Платона та Т. Мора. Утопії репрезентують суспільство, яке може бути створене, утілюють критичний погляд на сучасний автору соціально-політичний устрій, постають як форма осмислення його негативних проявів і як пропозиція щодо його вдосконалення.

Сталі жанрові ознаки утопії зазнають трансформації в процесі взаємодії з читацькою рецепцією, зумовленою соціокультурним контекстом, що робить утопію історично рухливим жанром. О. Козьміна виокремлює етапи розвитку жанрових форм утопії, які зазвичай відповідають «найгострішим моментам суспільно-політичного життя» [87]. М. Ламарр зазначає, що «XX століття стало епохою колективістських утопій» [253, с. 19] як репрезентації очікувань постреволюційного суспільства. Хід історії виявив негативні сторони егалітаристських/колективістських/соціалістичних і навіть капіталістичних утопій (пропагандистське замовчування невдач, поліцейський терор, конфіскації майна та ув'язнення непокірливих, бюрократизація влади, економічний регрес). Осмислення цих процесів відбувається у формі антиутопії. Дослідники інтерпретують антиутопію як негативну утопію, «зображення в художній літературі небезпечних наслідків, пов'язаних з експериментуванням над людством задля його "поліпшення", певних, часто принадливих соціальних ідеалів» [51, с. 75], змалювання суспільства, котре «переболіло утопізмом» [170, с. 7–8]. Антиутопія має спільний об'єкт з утопією (відносини в тріаді суспільство-держава-людина, майбутнє в його позитивному (утопічному) або негативному (антиутопічному) баченні), але є формою трансформації та критичного осмислення утопічного жанру в історико-соціальному контексті XX століття, інструментом аналізу «пошкодженої дійсності» (розвінчує утопічні ідеали людства, констатує «зупинку соціального часу та завмирання життя» [43] в умовах реалізації утопії).

Суспільно-політичні події травня 1968 року актуалізували критичну рефлексію утопічної думки – у літературній практиці склалася суголосна епосі ситуація, коли «Дослідники шукають уже не релікти божевільних надій, а передбачення "нового мислення", так необхідного в XXI столітті» [158, с. 7-8]. У 1970-х роках у Франції була сформована спілка молодих інтелектуалів із лівими поглядами «Нові філософи» (А. Глюксман, А. Фенкільрот, Б.-А. Леві та ін.), які базували свої позиції на сумніві, викритті надмірного захоплення владою в тоталітарних країнах. «Антитоталітарна» критика «Нових філософів» була зосереджена на злочинах в СРСР (художнім матеріалом стали твори О. Солженіцина), живилася політичними подіями (Португальська революція 1975 року, імміграційні процеси у В'єтнамі («люди в човнах»), трагічна судьба дисидентів у країнах Східного Блоку, зокрема в СРСР, злочини маоїстського Китаю та ін.), а зрештою постала провідною засадою французької інтелектуальної думки цього періоду [253, с. 22]. Ці події вочевидь вплинули на світоглядну позицію А. Володіна й пізніше

були осмислені в його романній творчості: португальські реалії постають у романі «Лісабон, на останній межі», концтабори – у романі «Дондог» та ін.).

Кінець 1970-х років позначений у французькій літературі констатацією «кінця утопій» [253, с. 20] (ключовими проблемами французького роману цього часу стають осмислення історії та сьогодення, віддзеркалення суспільного розчарування в цивілізаційних процесах і неможливість досягнення «утопічних» ідеалів). С. Безчотнікова аналізує «антиутопії» цього періоду – зокрема, твори П. Буля, Р. Мерля, М. Турньє – у параметрах західноєвропейської «екзистенціальної антиутопії» як продовження традиції А. Камю [20]. Поняття утопії/антиутопії у французький літературознавчий дискурс увів А. Сіоранеску (запозичивши його із соціокритичного/соціополітичного) і визначив як критичне осмислення історії та майбутнього людства в художній формі («спосіб репрезентації уявного стану речей як такого, що дійсно відбувається, із метою його аналізу й аналізу його наслідків» [217, с. 22]). У французькому романі другої половини ХХ століття дослідник виявив тенденцію до «демістифікації ідеї прогресу як позитивного явища» [217] й «заміщення зображення довершеної та сталої позитивної утопії на репрезентацію утопічного процесу» [217, с. 40–41]. Французькі дослідники Л. Геллер і М. Ніке, працюючи з терміном «утопічне поле», визначають його межі, виходячи з двох критеріїв: радикального розриву з сучасністю й колективним характером ідеалу [85]. Формування цієї тенденції припадає на час становлення постмодерністської парадигми («Літературний журнал» на тему «Кінець утопій» виходить у 1978 р., а «Стан постмодерну» Ж.-Ф. Ліотара – у 1979 р.), відтак осмислення краху утопічних ідеалів відбувається в параметрах нового художнього напрямку. «Антиутопії» поєднують впізнаваність подій (зв'язок з історичною епохою) і художнє прогнозування, «органічно відповідають світобаченню сучасної людини» [159]. Така дискурсивно-жанрова форма органічно вписується в параметри постмодерністської свідомості, якій притаманні «глибинне розчарування в навколишній дійсності, культ свободи особистості, критичний аналіз здобутків минувшини й сучасності в усіх сферах людського існування» [159].

Антиутопія межі ХХ–ХХІ століть продовжує традицію Є. Замятіна, Г. Веллса, Дж. Орвела, О. Гакслі, однак зазнає трансформацій під впливом ідей постмодернізму. Як зазначає О. Воробйова, сучасні письменники «пропонують метафоричні проекти й антипроекти майбутньої світобудови, виводячи їх з уже існуючих, але частіше прихованих і не помічених у повсякденні тенденцій, відкриваючи неосяжність й універсальність <...> утопічного поля»,

«формують головне питання сьогодення: бути чи не бути людству» [43]. «Антиутопія» змінює своє значення «з опису в літературному творі тоталітарної держави найближчого майбутнього на опис будь-якого суспільства, у якому взяли гору негативні тенденції розвитку» [159]. Дослідники зауважують суттєві зміни в тематиці, проблематиці, сюжеті, композиції, хронотопі та системі персонажів [159, с. 182–183] літературної антиутопії другої половини ХХ – початку ХХІ століть. О. Воробйова констатує, що «в ХХІ столітті формується антиутопія нового типу та виду» [43]. Постає безліч піджанрів антиутопії – механістична, сюрреалістична, феміністична, постколоніальна, технократична, релігійна, ескапістська, постапокаліптична, історико-фантастична, бестіарна антиутопія, а також «практопія», «контротопія», «посткіберпанк» та ін. [159]. В. Чалікова перелічує низку нових специфікацій утопічного модусу: «екоутопія», «еупсихія» [158, с. 7].

Поряд із терміном «антиутопія» літературознавці використовують такі визначення як «негативна утопія», «дистопія», «какотопія», «псевдоутопія», «роман-попередження» [87]. С. Шишкіна зауважує, що ці поняття переважно «використовують абсолютно синонімічно, без прояснення принципової відмінності між ними» [184, с. 207], а С. Ковтун підтверджує, що «з погляду поезики вони являють собою різновиди загалом цілісної художньої структури» [86, с. 70]. І. П. Ільїн «через все ще не усталене трактування таких термінів» пропонує «використовувати, можливо, менш нюансовану, але більш очевидну опозицію "утопія"– "дистопія"» [79].

Українські та російські дослідники намагаються розмежувати терміни. Так, С. Шишкіна називає «дистопією» особливий утопічний модус: «дистопія – це перемога сил розуму над силами добра, абсолютна антитеза утопії, антиутопія – це лише заперечення принципу утопії утопічними парадигмами» [183, с. 77]. О. Чанцев визначає дистопію як «антиутопію близької дії» та розмежовує антиутопію/дистопію за сюжетно-темпоральним аспектом: антиутопії «зосереджені на усуненні різноманітних історичних травм», переосмислюють події від революції 1917 року до розпаду СРСР, а в дистопії «цариною авторського вимислу стає близьке майбутнє» [172], що передбачає зсув акцентів до констатації негативних тенденцій і заперечення історії (аісторичний характер). Е. Геворкян виявляє три градації – утопія як «ідеально добре суспільство», дистопія – «ідеально погане» («Ми» Є. Замятіна), а антиутопія – проміжний варіант («Колгосп тварин» Дж. Орвелла) [46]. С. Безчотнікова розглядає «роман-попередження», «дистопію», «негативну утопію», контротопію, «сатиричну» або «іронічну»



утопію як різновиди антиутопії, «в яких акцент зміщено до окремих її ознак» [20]. Більш того, розмежування модусів утопічного мислення часто відбувається за різними критеріями залежно від національних традицій літературознавства. Англомовна та німецькомовна літературна критика переважно протиставляє «утопію» і «дистопію», оминаючи проблему виокремлення форм «дистопія» (англ. «dystopia» / нім. «Dystopie») і «антиутопія» («antiutopia» / нім. «Antiutopie») («Я використовую термін "анти-утопія" як загальний термін, який включає в себе й те, що іноді називають "дистопією" або "какотопією"» [249, с. 447], зауважує К. Кумар). У франкомовних розвідках запановує така ж тенденція щодо антитези «утопія»/«дистопія» (фр. «dystopie») [259] («контрутопія» [282, с. 82] та «антиутопія» [226] постають синонімами останньої). Утім є й нечисленні спроби уточнення термінології.

Термінологічна невизначеність веде до «абсолютно синонімічного використання понять "антиутопія", "негативна утопія", "дистопія", "какотопія"» [183, с. 104–105]. Суперечності в теоретичному визначенні жанрово-дискурсивної природи дистопії підсилює «підвищена утопічність художнього мислення ХХ століття, епохи постійного експериментування як у мистецтві, так і в політиці, яка робить проблематичною саму можливість провести чітке жанрове розмежування різних видів та підвидів цього модусу естетичної свідомості» [79]. У цьому контексті набуває ваги одне з потрактувань «дистопії» як «постмодерністської форми антиутопії». Так, С. Шишкіна зазначає, що «вона не містить детально зображеної структури псевдодовершеного світу – його опис поданий через точку зору "драматизованої свідомості"» [183, с. 103], а В. Чалікова – що вона «наближена до реалістичної сатири, завжди має позитивне начало», тоді як антиутопія тяжіє до сатири «модерністської, негативістської та відчуженої, до "чорного роману"» [158, с. 7–8].

Наджанрову природу «утопії» зауважила російська дослідниця Л. Морщикіна, визначивши термін «утопія» як основний, а інші різновиди (антиутопію, дистопію та ін.) як форми її прояву [110, с. 4]. Французький дослідник К. Брага запропонував використовувати «родовий» термін «утопія» на позначення утопічного жанру, в якому виокремив чотири види – за критерієм авторської оцінки (позитивна або негативна) та рівнем міметичності (превалювання реалістичного або фантастичного характеру художнього світу): еутопія – «позитивний можливий» і утопія – «позитивний неможливий», дистопія – «негативний можливий» і антиутопія («негативний неможливий») [208]. Т. Грегуар сформулювала ще

лаконічнішу концепцію: використовувати термін «утопія» як родову жанрову позначку, а всередині утопічного жанру виокремлювати «еутопії» (від гр. «добре місце») як позитивні утопії та «дистопії» (від гр. «погане місце») як негативні утопії [236, с. 7]).

Тож у постмодерністській ситуації гібридизації жанрових форм акцент зміщено з протиставлення «утопічних форм» до їх зіставлення та співіснування в межах одного твору. Утопічний дискурс є «потенційно реверсивним» [208, с. 20] і може легко переходити від позитивного бачення до негативного. На перший план виходять спільні жанрові ознаки («підвищена чутливість до майбутнього, гострота очікувань та передчуття, проектування образів та моделей, вкрай захоплене або насторожене ставлення до всього нового» [67]) та естетичні засади (зображення колективу/організації/суспільства як моделі державного устрою; відмова від теперішнього, виражена в радикальних формах ескапістського уходу в закритий простір та інший час; колективний характер утопічної мети [43]) утопії/антиутопії. Поєднання позитивного і негативного трактування суспільно-політичного сюжету є характерним для початку XXI століття, коли ностальгія за утопіями накладена на констатацію їхньої історичної поразки, а реалізація утопічних проєктів залишається мрією і співіснує з «антиутопічним страхом». М. Епштейн пропонує категорію «амбіутопії» на позначення «поєднання утопізму і антиутопізму, суперечливого, амбівалентного ставлення до майбутнього» [67] і зазначає, що «амбіутопісти не поділяють ані сподівань наших дідів, ані скепсису наших батьків» [67].

На зламі століть утопічний модус культури переживає трансформацію функцій антиутопії, яка «у художній літературі постмодерної доби виконує прогностично-попереджувальну й діагностичну функції, постаючи не тільки засобом "вивільнення від утопізму", "вираженням апокаліптичного світовідчуття", а й художньою технологією діагностики реакції суспільної свідомості на певну утопічну ідею» [20], що дає змогу визначати її як «літературну течію, яка усвідомлює сама себе» [49, с. 37]. У контексті постмодернізму С. Безчотнікова простежує тенденцію переходу «від дистопічного зображення кризовості соціального утопізму до акцентуації розколу між духовними й соціальними зв'язками, які ускладнюють процес формування нової колективної ідентичності» [20]. На зміну етапові «контрадикції легітимацій та альтернатив панівної ідеології у 1980–1990-і» [20] приходить потреба винайти нову форму колективної ідентичності, нову ідеологічну парадигму. Метажанровий характер антиутопії зумовлює її здатність «утворювати на основі жанрового канону архітекстуальні та метатекстуальні форми» [20]. Естетичний модус антиутопії вибирає

сатиричний вектор, але «має складнішу синтетичну структуру, виражену на рівні суб'єктно-об'єктних відносин і архітектоніки твору» [20]. Типовим стає ототожнення героя й оповідача, що дає авторові змогу моделювати рефлексію над утопією.

Г. Морсон одним із перших використовує на позначення нових форм утопічного дискурсу термін «метаутопія» [263]. Він осмислює «антиутопічну метахудожність» і акцентує в антиутопії «пародію на родову амбівалентність утопії» [109, с. 244], простежуючи її як в пародійній природі антиутопії (переосмислення текстів інших жанрів – фантастичного, історичного та власне утопічного), так і в притаманних цій жанровій формі «рефлексивних іграх» (предметом яких є утопічна свідомість). Дослідник виявляє «метахудожність» в антиутопіях Х. Л. Борхеса, В. Шкловського та Є. Замятіна й зауважує, що саме ця ознака стає рухомою силою еволюції жанру антиутопії («привабливість антиутопії для низки авторів і читачів двадцятого століття частково пов'язана з традицією змішувати літературну самосвідомість з епістемологічним скептицизмом» [109, с. 245]). Г. Морсон констатує спільність «утопії» і «антиутопії» в трактуванні причин і наслідків «зсуву між вимислом і реальністю – або точніше між соціальним "вимислом" і соціальним фактом» [109, с. 246] (перша описує таку «порогову реальність», а друга – виявляє її небезпечність). Цей принцип діалектичного зв'язку, нероздільності утопії та антиутопії лежить в основі концепції метажанру утопії [263, с. 111].

Отже, наявність у сучасних антиутопічних романах концептуального зв'язку з утопією (у формі пародії/критики/рефлексії/сатири та ін.) переводить критичну риторіку в поле метаутопії як метажанру утопії і антиутопії. Продовжуючи напрацювання М. Епштейна, О. Воробйова пропонує концепцію «відношень утопії та антиутопії на рівні метажанру, засновану на принципі їх діалектично нероздільного суміщення» [43]. Як спільний предмет зображення «метаутопії» дослідниця визначає «ідеально прекрасний (утопія) або ідеально негативний (антиутопія) загальний світ. У постмодерністському дискурсі такий підхід концептуалізує подолання жанрової регламентованості, актуалізоване в ситуації кінця ХХ століття, коли антиутопічні тенденції виходять за межі жанру й «підсилюються на всьому літературному просторі»; вбирають у себе або входять в жанри наукової фантастики та фентезі, детективу та політичного роману; колективна свідомість набуває антиутопічного характеру, «породжує недовіру до будь-яких реформ і проектів із покращення життя» [43]).

Атрибуція «метаутопії» як «метажанру» спонукає до з'ясування ознак цієї «наджанрової» категорії, яку досліджували Л. Бурліна, Н. Лейдерман, Ю. Подлубнова, Р. Співак та ін. Спираючись на ідею Ю. Тинянова щодо існування «старших жанрів», Н. Лейдерман запропонував категорію метажанру як «провідного жанру», «певної принципової спрямованості змістовної форми <...>, яка притаманна цілій групі жанрів і опередмічує їхню семантичну спорідненість» [97, с.135]. Р. Співак подала «метаісторичне» трактування метажанру як «структурно вираженого, нейтрального стосовно літературного роду, стійкого інваріанту багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних загальним предметом художнього зображення» [143, с. 53]. О. Бурліна визначила метажанр як «сформований просторово-часовий тип завершення твору, що виражає певну конкретно-історичну концепцію» [27, с.45].

Відтак метажанр становить наджанрову структуру, яка вбирає більше (порівняно з жанром) поле літературних явищ, долає прив'язку до певного роду (тоді як жанр зберігає позиції «способу естетично цілісного втілення типологічно "сталих" "ситуацій" буття та свідомості» [84 с. 54]). Метажанр має інтермедіальні параметри – він виходить у ширшу систему координат, проявлений не лише в літературі, а й в інших сферах культури [128; 146]. Внутрішня структура метажанру є складнішою за жанрову; метажанр може бути «двійником» традиційного жанру, утім його архаїчний базис видозмінено за рахунок нарощення позалітературних елементів. Метажанр не є конвенційною формою, але він «прив'язаний» до певної епохи/культурного контексту, а відтак історично обмежений. Так, метажанр «утопії» як «структурно виражений сталий інваріант художнього моделювання світу» [146] вбирає родові та жанрові ознаки, є умовною «наджанровою матрицею» [128] (ядро якої зумовлене естетичними пріоритетами утопічної свідомості) та допускає поліжанровість структури. У такій формі відбувається критичне осмислення утопічних ідеалів (на противагу «антиутопічному» запереченню утопії), підданих скепсису в постмодерністській свідомості.

Усередині метажанру утопії дослідники виокремлюють підвиди за різними критеріями. Так, О. М. Воробйова визначає тематичні напрямки «метаутопії»: соціально-політичну (від «Держави» Платона та «Утопії» Т. Мора до «Ми» Є. Замятина, «Дивного нового світу» О. Гакслі, «1984» Дж. Орвелла, «Ночі ополудні» та «Століття жадання» А. Кестлера); ескапістську (яка передбачає втечу «від великого світу до ізольованого простору», де будується новий світ, як-от «Чевенгур» А. Платонова); науково-фантастичну (де сюжет побудований на

науково-технічній тематиці, апелює до проблеми відносин суспільство / науково-технічна цивілізація – у романах Г. Веллса, К. Воннегута, Р. Бредбері та ін.) [43]. Дослідниця вирізняє в «негативній утопії» різновиди дистопії (ідеально погане місце), какотопії (погане місце) і еупсихії (за В. Чаліковою, «страх втратити особистісність»), яка переважає над іншими в ХХ–ХХІ столітті) [43]. І. Пархоменко виокремлює ще більшу низку «метаутопічних» різновидів: практопія, екоутопія, постантиутопія, антиутопія «темного майбутнього», есхатологічна антиутопія, постапокаліптична антиутопія, бестіарна антиутопія, постантиутопія і кіберпанк та ін. [119, с. 217–222]. Виокремлені форми є варіаціями розвитку метаутопічного модусу, оскільки відповідають його головним ознакам, але нарощують додаткові смислові елементи. Вочевидь, історичний етап початку ХХІ століття лише підживлює утопічну проблематику, матеріалізує питання про майбутнє, втілене в «якомусь невідомому симбіозі цього жанру» [118].

На міжнародній конференції «Криза утопії? Зміна епох та їхнє віддзеркалення в європейських літературах 20 і 21 століть» (2014 р., м. Йена, Німеччина) у параметрах «метаутопії» були проаналізовані твори В. Вінніченка, В. Аксьонова, А. Бітова, В. Пелевіна та ін., відібрані за принципом наявності «гетерогенності між утопією та антиутопією» [93]. Г. Гюнтер простежив традицію метаутопії в «Чевенгурі» А. Платонова виходячи з відсутності «дидактично-сатиричної оцінки, того пародійного елемента, який вичерпує сутність антиутопії» [52, с. 252]. У. Шольц зауважив у романі Т. Толстої «Кись» актуалізацію проблеми мистецтва як останнього утопічного острова, де «утопічне та антиутопічне продовжують на новому рівні вести свій прихований діалог» [186 с. 81]. О. Воробйова виокремила «новоутопічні начала» у творах М. Уельбека та В. Сорокіна, які «"підкладають" на місце тільки-но викритої утопії другу утопію» [43].

Осмислення антиутопічності ідеалізованих суспільних побудов та політичних концепцій у параметрах постмодернізму наявне в прозі А. Володіна, П. Гюйота, В. Новаріна, О. Ролена та ін. Із притаманною їм ангажованістю ці письменники ведуть дискусію про поразку революцій та утопічних проєктів і оновлюють жанрово-дискурсивну форму утопії/антиутопії. Вони звертаються до пам'яті поколінь з метою перегляду засад, покладених в основу тих утопій, які в сучасному світі вже зазнали краху. Така форма утопії відновлює зв'язок між теперішнім і минулим і водночас робить проєкцію в майбутнє – відновлення часопросторових ознак, взаємозв'язок художнього світу зі світом реальним є новим для постмодерністської парадигми – в умовах постульованої «смерті роману» саме цей напрямок демонструє естетичне та

теоретичне оновлення романної форми. Б. Гройс розглядає дискурс утопії як спосіб подолання кордону між мистецтвом і життям, «культурним архівом» і «сучасним моментом» [50].

Ретроспективна репрезентація й трактування поразки утопії наявні в романах Е. Шевійяра, Ж. Ешноза, М. Енара, М. Уельбека, Л. Салвер, О. Ролена Ж.-Ф. Гуссена [301, с. 188]. Французькі науковці досліджують утопічні/дистопічні засади у творах Е. Шевійяра, Ж.-М. Г. Ле Клезію, Л. Ле, О. Ролена, А. Володіна та ін. [303], які поряд із констатацією «глухого кута» егалітаристської утопії після розпаду комуністичного блоку («з якого ані минуле, ані майбутнє не дають виходу» [304]) відмовляються приймати цю поразку й парадоксальним чином реактуалізують питання утопії. Н. Вас-Дейрес простежує метатупічні засади в сучасній французькій фантастичній прозі (С. Леман, Ж.-К. Рюфен, Ж. Леруа, П. Бордаж, Айердаль, М. Ж. Дантек), представники якої поєднують елементи дистопії та утопії в репрезентації постмодерного глобалізованого суспільства, «реалізують утопічну альтернативу в жанрі наукової фантастики через репрезентацію бажаного світу <...>, демонструють розрив із тоталітарними або конс'юмеристськими проектами» [306]. С. Бельмар-Паж аналізує поєднання утопічного та дистопічного у п'єсі А. Макіна «Світ за Габрієлем»: дослідниця констатує, що «твір Макіна, будучи дистопічним, є носієм утопії, яка намагається відшукати щось, що має вічну цінність» [197, с. 60].

А. Стефан зауважує «розчарований погляд на провал утопії» в прозі М. Уельбека [301, с. 188], яку Н. Дерев'янченко розглядає в контексті «сучасної антиутопії»: «письменник пропонує варіант майбутнього світу, але не ідеального, а такого, який врешті потерпає поразку», утім «попри песимізм, залишає надію на те, що зрештою людина <...>, суспільство повернеться до духовності, людських почуттів» [56]. Л. Єсауленко також ставить питання про «утопічне й антиутопічне» в романі М. Уельбека «Елементарні частки» [64, с.76], який визначає як «роман-попередження» [64, с.75]. Дослідники детермінують М. Уельбека як «утопіста, який вимальовує єдиний можливий вихід із глухого кута цивілізації» [64, с.76], «Письменника-лівака, який, розкритикувавши сучасне суспільство споживання, пропонує проект ідеального утопічного суспільства, але з вочевидь тоталітарними антидемократичними тенденціями» [63]; утопічні засади він репрезентує у формі «уявної альтернативи», метою якої є критичний аналіз епохи [64, с.76]. С. Денісов вважає роман М. Уельбека «Можливість острова» «антиутопією постнеокласичного типу» [54, с.22-23], центральною для якої є загострена в постмодернізмі тема смерті людини.

Отже, наявна в названих творах амбівалентність утопії та антиутопії постає ознакою «новоутопічного дискурсу», «набуває інерцію подальшого закріплення» [43] й стає методологічною засадою концепції метаутопії. Метаутопія зберігає низку поетикальних ознак утопії/антиутопії, але виявляє «оксюморонність утопічної свідомості» [87], має характер її трагічного/драматичного осмислення на тлі «масштабної актуалізації екзистенціальної проблематики» [108, с. 99]. За С. Безчотніковою, утопічний модус початку третього тисячоліття набуває форми «екзистенціальної антиутопії», ознаками якої є збагачення жанрового канону стратегіями постмодерністського письма [20].

Модус сумніву є домінантою метаутопії: він зумовлює неоднозначність будь-яких висновків, об'єктивності свідчень, адекватності людської пам'яті та справедливості істин, історичних фактів. Невпевненість у майбутньому як ознака сучасної свідомості й критичне осмислення суспільно-політичної проблематики актуалізують філософію ескейпізму, втілену у «відстороненні від суспільного життя», втечі від реальності, «намаганні створити свій власний замкнений мікрокосм» [159, с. 182]. Метаутопії властивий «особливий реалізм», коли утопізм як ознака свідомості заломлений крізь ознаки фантастичного й набуває форму вторинної умовності, але й парадоксальної наближеності до реальності [43]. Така жанрова форма має ознаки «інакомовності» – дозволяє побачити тонку межу між художньою і реальною дійсністю, між світом героя і світом автора та читача. Її естетичні межі відкриті до взаємодії з елементами інших жанрів та навіть художніх систем. Метаутопія передбачає наявність різножанрових компонентів, може мати ознаки «фантастичного художнього мислення» [171], елементи альтернативної історії [118]. На першій план виходить есхатологічна проблематика: відмова від жанрової (утопії авангарду, соцреалізму) та національної традиції, трансформована в ностальгічні настрої, повернення історизму й намагання на його базі вибудувати «нове майбутнє» [85]; аналіз історії постає як прагнення усвідомити уроки минулого й спрогнозувати майбутнє [159, с. 182].

Головний сюжетотвірний чинник метаутопії – тема соціальних відносин, але «принципова відмінність між утопією і антиутопією стає все більш проблематичною, менш помітною на поверхні текстів» [43]; виникає потреба перегляду утопії в умовах, коли антиутопія вже настала: «"Тяжкий світ антиутопії" (Ст. Рассадін) детермінує повторювані утопічні варіації, які наполегливо відновлюють і живлять мрію про Ідеал» [43]. Наративну стратегію визначає діалог між сучасною утопією та антиутопічними настроями – констатація діагнозів замінюється

на розкриття суперечностей близької письменнику дійсності [72]. Антиутопічне висвітлення поразки утопічних проєктів співіснує з «новоутопічними» елементами – пошуком вирішення констатованих проблем. Відбувається повернення/перегляд утопічних практик як способу виходу з кризи «постутопізму» й набуття нового ідеалу / «нової Утопії» [85]. Центр сюжетних колізій зміщено до футурологічних прогнозів альтернативного майбутнього, процесів глобалізації та реформатування світобудови [118]. Однак переносючи читачів на десятки років уперед, письменник у художній тканині тексту відтворює реалії сьогодення.

У метаутопії переосмислено структуру нарративної інстанції: автор-наратор та читач-наратор «вступають у безпосередній контакт» і стають «носіями внутрішньотекстової комунікації» [43], метою якої є демонтаж засад утопічного устрою (позитивне осмислення / розчарування). Персонажа як утопічного мандрівника із «зовнішнього» світу заміщує «мислячий» персонаж зсередини утопічного світу, який викриває його антиутопічні засади [43]. Внутрішній дуалістичності героя відповідає двоплановість сюжету/наративу, розвиток якого побудований на суперечностях між особистістю і державою/суспільством [87]. Суб'єктно-мовленнєвий план має ознаки коливання між «між гранично зовнішньою і гранично внутрішньою точкою зору» (опис державного устрою урівноважено снами протагоніста) [87]. Метатекст набуває значущості як спосіб «вторинної міфологізації Утопії» [85], стильовою домінантою стає «мовленнєва царина, декларативність мовлення, розлогі монологи» [43]. Вставні тексти репрезентовані у двох форматах – як державні/бюрократичні й особистісні (продукт життєдіяльності протагоніста) [87]. Психологічна індетермінованість персонажів зумовлює суб'єктну децентрацію, віддзеркалену у «відмові від реалістичного письма» [20]. Позиція автора, який «водночас виконує роль суб'єкта нарації і маски», набуває ознак гри з читачем і комічності, маніпулює «емоційно-оцінювальним ставленням» [20].

Центральною темою метаутопії є смерть людини, її трансформація як демонстрація загибелі людства, розвінчання мрії про безсмертя та втрата сенсу спасіння [54, с. 22–23]. Танатологічні мотиви метафоризують «агонію живого організму, вже інфікованого смертельним вірусом» [43]. У метаутопії збережено мотив подорожі протагоніста в утопічний світ або його симулякріву форму з метою осмислення світобудови. Однією з форм його художньої реалізації є оніричний дискурс (сон як «еквівалент реалізованої мрії» [43]). Сон як світ ірраціонального стає «ескапістською надією героя на позбавлення тяжкої реальності»,



«останнім оплотом опору <...> реальності, ілюзією сили й перемоги, що фактично означає діалектичний перехід в бажану утопічну реальність» [43].

Зміни відбуваються в структурі персонажів: розширено діапазон їхніх характеристик засобами полярної репрезентації «над-людей» як нового утопічного ідеалу і «мінус-людей» як утілення антиутопічної критики ідеалу [43]; на перший план виходять «не-люди» – гібриди, монстри, тварини. У метаутопії поглиблено трагізм становища особистості [118], яка, перетворена на «колективного» героя, втрачає персоналістичність. Тож з одного боку, наявна деперсоналізація персонажів, а з другого – індивідуалізація свідомості, особистісна окремішність протагоніста, який «прагне до автономного існування, що веде до відокремлення від зовнішньої оболонки, яка належить навколишньому середовищу» [87].

Часопросторові характеристики тяжіють до паралельної репрезентації двох світів – «утопічного» закритого простору із зупиненим часом (життя природи, індивідуальна біографія) та історичного/природно-циклічного часу [87]. Хронотоп як невизначене, ізольоване (від решти світу) місце, набуває лише загальних ознак живого простору. Наявні трансформації часових структур [159, с. 182]; подолання замкненості та сталості просторових і часових меж як тла для репрезентації стійкої соціальної системи [2]; «біфуркації соціальної системи», де центр і периферія міняються місцями [85]. Характерною є образно-семантична демаркація як реальних, так і уявних власних назв: реальні топоніми набувають «утопічного» характеру як елементи інших/паралельних світів. У фокусі художньої репрезентації перебуває уявний світ, який є результатом здійснення утопічної мети – дистанційований від читача як в часовому, так і в ціннісному плані, але «причетний до незавершеної "історичної" сучасності читача, який має вигляд екстраполяції деяких знайомих рис та ознак соціального устрою» [87]. Гра з часом у метаутопії не обмежена аналізом минулого з погляду майбутнього: історичний процес постає як спіраль [159, с. 182]: майбутнє може бути трансформоване в минуле або зіставлене з ним.

Відтак, метаутопія є наджанровою структурою, яка вбирає ознаки утопічного та антиутопічного дискурсів, розвивається в межах постмодерністського (та постпостмодерністського) роману й має низку стійких проблемно-поетологічних ознак.

## **Висновки до розділу II**

Художня парадигма ХХ століття розвивалася в річищі двох методів – модернізму і постмодернізму. Модерністська формотворчість та експериментальність в епоху постмодерну

змінюється деструкцією та реконструкцією, абсолютизація – плюралізмом, пошук гармонії – тотальним хаосом та ін. З одного боку, постмодернізм заперечує модернізм, а з другого – наслідує, постає як його критичне (за Ж.-Ф. Ліотаром) та іронічне (за У. Еко) переосмислення. На межі XX–XXI століть постмодерністська парадигма перебуває в кризовому стані, актуалізуючи проблему оновлення романної традиції. Дослідники визначили кілька тенденцій розвитку літературного процесу на цьому етапі: поєднання модерністських і постмодерністських принципів, оновлення постмодерністської парадигми «зсередини», виникнення нових напрямків.

Французький роман XX століття займає провідні позиції на шляху оновлення художніх засобів і філософського складника сучасного роману, про що свідчать численні літературні експерименти й поява нових течій («новий роман», мінімалізм та ін.). Наприкінці XX століття в прозі А. Володіна, М. Дарйосек, А. Ерно, Ж. Ешноза, В. Новаріна, М. Редонне, Ж. Рубо, Ж.-Ф. Туссена, М. Уельбека відбувається оновлення постмодерністського напрямку, пошук способів подолання кризи роману через відродження та переосмислення традиції.

Феномен романної творчості А. Володіна вписаний у контекст напрямів і течій, які формували літературний процес із кінця 1980-х років до сьогодні. На позначення власного літературного проекту письменник уводить неологізм «постекзотизм», постулюючи неможливість категоризувати його романи в параметрах традиційної літературознавчої класифікації. Утім авторський метод поєднує елементи наслідування та заперечення романної традиції і зрештою збагачує її.

А. Володін реалізує свій «постекзотичний» проект у романній формі, якій властиві дискурсивна гібридність і поліжанровість, різнорівневі діалогічні зв'язки з читачем, існування на межі естетичних систем, багатовимірність і плюральність. Зазначені домінанти притаманні художній парадигмі кінця XX – початку XXI століття. У цьому контексті репрезентація письменником своїх творів як відокремлених від магістральних течій є провокацією та елементом гри з читачами й критиками. Метафізична проблематика й художній інструментарій (дискурсивна різноманітність, фабульна та сюжетна інновативність, карцеральність і постапокаліптичність хронотопу, трансгресивність наративу) «постекзотичних» романів уписується в проблемне коло епохи. Твори А. Володіна є оригінальною романною формою, яка увібрала в себе досвід та естетичні принципи авангардно-модерністських течій XX століття (сюрреалізм, екзистенціалізм, УЛШО, «новий роман»). Показовими елементами авторської

дискусії з літературним контекстом є авторефлексивність, існування на межі різних естетичних систем. Успадкована від новороманістів традиція формальних експериментів у творах А. Володіна підсилена соціально-політичною ангажованістю й стилістичною гіперболізацією, акцентуванням проблеми «письма» в сучасному літературному дискурсі. Ці романи заперечують твердження про неможливість «розповідати історію в ХХ столітті», вони пропонують нові розповідні стратегії, які не лише апелюють до колективної пам'яті, а й репрезентують реальність у симулякрів манері й виводять на перший план метафізичну проблематику кінця світу в теперішній його подобі, загибель людини як суспільної істоти. Володінська проза є продуктом художніх пошуків автора в контексті модифікацій постмодернізму.

Стимулом до перегляду естетичних засад межі ХХ–ХХІ століть стає зміна соціально-культурної парадигми й поглиблення кризового стану свідомості, ознакою якого є антиутопічний модус світосприйняття. Письменники загострюють увагу до екзистенційної, онтологічної, утопічної проблематики. Одним із напрямків оновлення роману є формування утопічного дискурсу як домінанти поліжанрової структури, особливо актуальне в контексті визначення постмодерної культурної свідомості як «постутопічної». На етапі осмислення поразки егалітарної ідеї прогностичний характер антиутопії змінюється на «діагностичний», утопія/антиутопія виходять за межі жанрового формату й набувають метажанрових ознак. Термінологічна база на позначення метажанрової форми утопії не є усталеною – паралельно дослідники використовують такі позначки як «постмодерністська антиутопія» (О. Ніколенко) або «дистопія» (В. Чалікова), «амбіутопія» (М. Епштейн) або «метаутопія» (С. Безчотнікова, О. Воробйова, Х. Гюнтер). У контексті гібридності жанрових форм та актуалізації концепції «метажанру» як «наджанрової» структури, що вбирає велике поле літературних явищ, долає прив'язку до літературного роду та має певний стійкий конструкт, на перший план виходить поняття «метаутопії» як архітекстуальної форми на основі жанрового канону утопії, що передбачає переосмислення утопії та форм її пародіювання, критичну репрезентацію суспільства з утопічними ідеалами, суголосну модусу естетичної свідомості переламної епохи. Метаутопія поєднує риси соціально-політичної та екзистенційної утопії, має специфічний художній інструментарій (невизначено-ізолюваний характер хронотопу, зміна структури персонажів, протиставлення «надлюдей» і «мінус-людей» (монстрів, перевертнів тощо), декларативність мовлення, форматування розповіді за моделлю «непропорційного» діалогу (що

тяжкіє до монологу), уведення оніричного дискурсу, взаємодія різножанрових елементів, зіставлення утопії/антиутопії і реальності та ін.). Репрезентації і трактуванню поразки утопії у французькій літературі цього часу присвячені романи А. Володіна, Ж. Ешноза, Ж.-М. Г. Ле Клезіо, О. Ролена, Л. Салвер, М. Уельбека, Е. Шевійяра, Ж.-Ф. Туссена.

Відтак, проза А. Володіна є яскравим феноменом французького постмодерністського дискурсу кінця XX – початку XXI століття, яка водночас оновлює і дестабілізує контекст, поєднує політичну й інтелектуальну практику, актуалізує проблему літературної творчості як соціально значущої діяльності.

## РОЗДІЛ III

### «ПОСТЕКЗОТИЧНА» ПРОЗА В ЖАНРОВО-ДИСКУРСИВНОМУ ПОЛІ МЕТАУТОПІЇ

#### 3.1. Фантастичний (оніричний) / історичний / політичний дискурси в романах А. Володіна

Поєднання різнодискурсивних елементів (фантастичного (оніричного), історичного, політичного, поліцейського дискурсів) породжує своєрідну форму романів А. Володіна. Упродовж більш ніж тридцятирічної творчості А. Володіна відбувалася певна дискурсивно-жанрова динаміка, яку віддзеркалюють відповідні зміни в науково-критичному осмисленні творчості письменника. Перші чотири романи письменника – «Порівняльна біографія Жоріана Мурграва» (фр. «Biographie comparée de Jorian Murgrave», 1985 р.), «Корабель нізвідки» (фр. «Un Navire de nulle part», 1986 р.), «Ритуал презирства» (фр. «Rituel du mépris», 1986 р.), «Казкові пекла» (фр. «Des enfers fabuleux», 1988 р.) – опубліковано в серії фантастичної літератури «Присутність майбутнього» (фр. «Présence du Futur»), а «Ритуал презирства» в 1987 р. був відзначений «Гран-прі французької науково-фантастичної літератури». В україномовній колективній монографії під редакцією В. І. Фесенко «Алхімія слова живого. Французький роман 1945–2000» французький дослідник Ф. Вагне зазначив, що А. Володін «працює в жанрі наукової фантастики» [160, с. 293]. Враховуючи, що за Ц. Тодоровим фантастика є «квінтесенцією будь-якої літератури, бо в ній типове для всієї літератури оспорювання межі реального та ірреального відбувається суто експліцитно й перебуває в центрі уваги» [150, с. 89], можна констатувати превалювання в романах А. Володіна фантастичного компоненту. До нього належить постійна наявність у творах письменника ірраціонального, дивного, чудного, незвичного та не пояснюваного, що викликає логічний сумнів у реальності описуваних подій.

Утім початок співпраці з видавництвом Ж. Лендона «Мінюї» відкриває новий етап творчості А. Володіна: роман «Лісабон, остання межа» («Lisbonne, dernière marge», 1990) має низку ознак (деперсоналізація наратора, складна розповідна структура, метафікціональність, численність інтерпретацій змісту), які свідчать про вихід за межі дискурсивно-жанрової форми фантастичного роману й про формування поетики, властивої наступним творам письменника. На цьому етапі А. Володін постулює розрив із традицією та пропонує неологізм «постекзотизм»

на позначення свого письменницького задуму (і задля жанрової атрибуції своїх романів), метою якого є «занурення читача в саме серце реальності, в якій все доведеться відкрити наново, пройти крізь колективну пам'ять та підсвідомість, щоб знов досягнути звичне» [316]. Цю «окремішність» художньої форми засвідчує роман-маніфест «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий» (1998 р.).

Наступні твори (серед яких найпоказовішими є «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо») мають ознаки зрілої майстерності. Фантастичний дискурс романів збагачений за рахунок специфічного поетикального інструментарію – на перший план виходить прийом «авторської маски» (письменник створює персонажів-«рупорів постекзотизму», а згодом і гетероніми): багатоголосся як ключова характеристика романів цього етапу свідчить про інтенцію автора «абстрагуватися» від тексту. Використовуючи прийом розшарування авторської маски, він створює «полівокальність» у межах романного корпусу в цілому й кожного твору зокрема – такий модус відносин між автором і персонажами корелює з відмовою А. Володіна описувати реальність або шукати їй альтернативи [212].

Експериментування письменника з жанровими формами фантастичного зауважують майже всі дослідники його творчості, залучаючи задля їх конкретизації різні жанрово-дискурсивні атрибуції. Так, Л. Рюффель визначає «постекзотизм» як «історичні фантазми» [282, с. 319]; К. Дмитрієва говорить, що це «політична історія», але вона «є більш фантазмагоричною, ніж історичною» [60]; П. Веллет детермінує романи А. Володіна як «пост-екзотичну фантастику» [269, с. 168]). Ф. Вагне погоджується, що «постекзотика» письменника «не вписується в академічне розуміння фантастичного» [160, с. 297] і називає екзотичність фантастичного дискурсу його романів (про що свідчать імена персонажів, нереальні параметри часопростору та ін.) «ситуацією виняткової фантастичності» [160, с. 293]. В. Шервашидзе вважає таку оновлену форму фантастичного роману «бутафорською фантастикою», яка «втілює на метарівні моральні та філософські проблеми»; акцентує «міфологізацію історії у творчості Володіна» [179].

Дієгетичний світ володінських романів безперечно зберігає ознаки фантастичного. Він побудований на реальних історичних фактах, змішаних та переплутаних між собою, де автор «розкладає дійсний світ і з його частин складає новий, у якому пересувається поза часом і простором, поза відмінностями між життям і смертю» [36, с. 312]. Однак фантастичний хронотоп має бути віддаленим від реальності, натомість «постекзотичний» світ видається радше

«гіперреальним», можливим, паралельним реальному й від того більш ніж реалістичним. З іншого боку, відхід від канонічної форми фантастичного жанру наявний і на рівні нарративних властивостей романів А. Володіна: металептичні зсуви між планом нарації і дієгезису спричиняють розмивання межі між світом дієгетичним (текстуальним) і реальним. А. Володін використовує фантастичний компонент для актуалізації метафізичної проблематики. «Фантастика» в А. Володіна не є відірваною від реальності, а постає як гіперболічний засіб зображення реального світу й повернення читача до найактуальніших проблем сучасності: техногенних катастроф, геноцидів, революцій та війн. В історичному та літературному контексті межі ХХ–ХХІ століть елемент фантастичного втрачає роль дискурсивно-жанрової домінанти й стає змістотвірним чинником «постекзотизму». Використання знайомих читачеві елементів реальності для створення «фантастичних» світів надає їм характеру ірреальних/сюрреальних – вони зберігають зв'язок із дійсністю як її можливий футуристичний прогноз. І. Хубер вбачає в такому накладанні реального референційного світу на фантастичний спосіб «відкидання» існуючої естетичної парадигми [241], коли «Фантастика використовується не для того, щоб проблематизувати або підірвати наше відчуття реальності, а для того, щоб дослідити творчий потенціал вигадки» [241]. Фантастичний модус виконує прагматичну функцію, сприяє «відновленню онтологічних меж реального і уявного, відновлення ролі жанру як рамки, яка визначає та скеровує сприйняття» [241]. Тож у володінських романах дискурс фантастичного апелює до проблем сенсу буття, можливості/неможливості істини, справедливості, реальності крізь призму постмодерністського сприйняття (якщо неможлива репрезентація реальності, то можлива реконструкція варіативних реальностей).

У цьому контексті доречніше вважати володінський «постекзотизм» не фантастичним, а «фантасмагоричним» (від грец. *phantasma* – видіння, примара та *agoreuo* – мовлю). А. Володін ускладнює жанрову форму за рахунок використання сновидінь і видінь як включеного жанру – «найпопулярнішої форми інтертектуальності в добу постмодернізму» [22, с. 461]. Мотив сну присутній у більшості романів, а іноді видіння розширені до меж цілого роману: медитативні розповіді Вілла Шейдманна [314], подорож Дондога в Сіті [315], проходження персонажами шляху Бардо [313]. Такий показ «екстатичної подорожі душі» [22, с. 458] стає тлом для накладання спогадів про життя та осмислення сенсу буття. Оніричні практики є інструментом створення особливої форми «літературної дійсності», де реальним є все, що «промовляється» [139, с. 344] (навіть побачене в снах). Із урахуванням превалювання елементів дискурсу сну

володінський «жанр» наближений до типу «оніричної фантастики» (за класифікацією літературної фантастики, запропонованою С. Дам'яновим [32]). «Постекзотичний» сюжет – це авантюра письма, складання уявної автобіографії, онірична мандрівка в просторі пам'яті, яка вбирає колективний історичний досвід та колективне несвідоме.

Незалежно від обраної атрибуції романи А. Володіна вочевидь мають гібридну дискурсивно-жанрову природу. Вона є результатом поєднання особливої етико-естетичної позиції автора й постмодерністського нарративного інструментарію. Домінування тематики насильства, перетворення людини на твариноподібну істоту, карцеральність та постапокаліптичність простору, панування мотивів темряви та ночі є ознаками «естетики зла», утім вона «не позбавлена багатьох художніх рис» [160, с. 295] – так само як і проза Ф. Достоєвського, Ф. Кафки, Ж. Жене, Л.-Ф. Селіна, С. Беккета [160, с. 295]. Фантастичний компонент як інструмент репрезентації альтернативної історії веде до міфологізації історичних подій ХХ століття. Таке звернення до колективної пам'яті з метою аналізу історичного досвіду наближає романи А. Володіна до дискурсу історичного. Утім ця форма історичної фантастики є далекою від канонів – письменник створює альтернативну форму історичного жанру з використанням постмодерністського прийому переписування та перетворення минулого, орієнтуючись «на емпіричну конкретність подій і фактів» [125, с. 232]. Історизм зведено до елементів жанру альтернативної історії або «квазіісторичного роману» [22, с. 418-419] всередині метажанрової форми роману.

Отже, «постекзотичні» твори інтегрують ознаки фантастичного, політичного, оніричного дискурсу та альтернативної історії. Це гібридне новоутворення («сучасне відгалуження наукової фантастики» [41, с. 331]) як гра з комбінаціями історичних і фантастичних елементів, категоріями реального та фіктивного є способом осучаснення існуючих парадигм сталої жанрової форми (не лише фантастичного, а й історичного роману). «Постекзотизм» продовжує тенденцію «постмодернізації фантастики» [32] як трансформації фантастичного жанру й включення елементів фантастичного в романи інших жанрів.

### **3.2. Дискурси утопії / антиутопії / дистопії як складники володінської метаутопії**

Оскільки фантастичний компонент не є дискурсивно-жанровою домінантою творів А. Володіна, проблема її визначення потребує дослідження. С. Шишкіна говорить про тісний взаємозв'язок форм фантастичного та утопічного (дослідниця зауважує, що прийоми



фантастичного «дотепер присутні в утопії та антиутопії, але при цьому не є ідейно- та сюжетно домінуючими» [183, с. 126]). У вирішенні проблеми співвідношення двох дискурсивно-жанрових парадигм (утопії/антиутопії та фантастики), О. Воробйова дотримується думки, що «Антиутопічні трансформації в царині наукової фантастики є зрозумілими й навіть природними, оскільки межа, яка відокремлює "чистий" науковий сюжет від соціального, є вкрай тонкою, діалектичною» [43, с. 174].

У контексті роману межі ХХ–ХХІ століть утопічна форма виходить на перший план, «стає способом вираження літературної самосвідомості нації, набуває об'ємності та стереоскопічності» [183, с. 128]. Поєднання елементів фантастики та альтернативної історії визначає наближеність романів «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» до утопічного дискурсу. А їхня соціально-політична й філософська проблематика є ознакою антиутопій (у розумінні антиутопії як «негативної утопії» [70], яка «спростовує цю щасливу версію [утопію] шляхом її логічного продовження й доведення до трагічно-абсурдного фіналу, виявляє на місці ідеальної держави – ідеальну машину для придушення особистості, а замість моноліту суспільства – безлику спільноту, що втратила мету й сенс існування, тому що з досягненням досконалого майбутнього зупиняється соціальний час і завмирає життя» [43]). Романи А. Володіна є формою оновлення утопічного модусу через відхід від «чистої» жанрової форми утопії/антиутопії, поєднання та переосмислення краху утопічної ідеї в метажанрових параметрах, а відтак можуть бути атрибутовані як «постмодерністські метаутопії».

Антиутопічний складник наявний у постапокаліптичних ознаках хронотопу («З іншого боку розбитих вікон – місто, у ньому відсутній будь-який рух. Коли дує вітер, червонуватий пил біжить землею та збирається в рухливій червоного кольору змійки – кажуть, такі самі на Марсі. Небо <...> втратило колір» [314, с. 119]; «Більше нічого немає, весь світ мертвий [315, с. 324]; «на місці катастрофи з'являється лама, щоб підтримати загиблих та їхні родини» [313, с. 126], і в мотиві зникнення/деградації людського суспільства («нам хотілося дізнатися, чи існують все ще десь далеко чоловіки та жінки, юруби, кечуа, орочі» [314, с. 167]; «Присутність тарганів свідчить про те, що одного дня тут були й люди, а разом з ними, із життям, було сміття та їжа» [315, с. 95]; «Ти такий як і ми, як усі. Усі однакові. Ти, я... Я так само не можу стовідсотково стверджувати, що я насправді людина. Нічого про це не знаю» [313, с. 217].

У романі «Промениста безвихідь» (фр. «Terminus radieux, 2014 р.), останньому на сьогодні з виданих під псевдонімом А. Володін, сконцентровано поетикальні домінанти, наявні

в попередніх творах (зокрема, «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо»). Головна ідея твору – «неминуча руйнація ідеологічно втраченої реальності» [259, с. 241] – зумовлює його антиутопічний характер. Хронотоп «Променистої безвиході» – це фантазмагоричний світ між життям і смертю, який після поразки комуністичного політичного режиму неминуче рушить до апокаліпсису, «постапокаліптичний світ, що є результатом революційного гуманізму ХХ століття: антиутопічної епопеї переможених» [259, с. 256]. У єдиному вцілілому урбаністичному центрі (столиця Орбіз) панує капіталістичне варварство й триває громадянська війна. Тайга, степи, непрохідні ліси завойовують простір, де раніше була людська цивілізація – великі міста, колгоспи, атомні станції: «У панорамі було щось вічне. Величне небо нависало над безкраїми луками <...>. Під схилом – руїни колишнього колгоспу. П'ятдесят років тому тут був центр населеного пункту, але потім сільськогосподарські будівлі зазнали впливу часу. Бараки, свинарні, склади розвалилися. Лише блок ядерного живлення та якісь монументальні ворота трималися» [323, с. 11–12]. Але природа не є дружньою до людини – вона набуває ворожих, мортальних ознак: «Тайга не стане притулком, альтернативою смерті або таборам. Це нескінченний простір, де людині нема чого робити. Там лише тіні та погані зустрічі. Якщо ти не тварина, не зможеш там вижити» [323, с. 13].

Романний світ політизований, скерований до уявних ідей прогресу та свободи, але постійно наближається до апокаліпсису або навіть вже пережив його. Констатація поразки революційних планів, загибель соціуму й людини змушують розглядати не лише цей роман, а й інші твори А. Володіна в контексті дискурсу антиутопії. Притаманні його прозі деперсоналізація особистості, специфічне моделювання хронотопу, конфлікт людина-соціум, репрезентація негативного бачення майбутнього (поразка егалітаристської утопії та перспектива загибелі людства) відповідають проблемно-поетологічним параметрам антиутопії.

Водночас на рівні наративного інструментарію наявна трансгресія оповідних конструктів, нестабільність наративної інстанції, викривлення та невизначеність часопросторових координат, танатологічна та ескапістська мотивіка, образність деестетичного та ін. Специфіка мотивів та образів, карцеральність та постапокаліптичність хронотопу, «деестетизація» художнього простору, деперсоналізація та розшарування наративних інстанцій у романах А. Володіна віддзеркалюють ключову для творчості письменника мортальну (танатологічну та екзистенціальну) рефлексію, суголосну «апокаліптичній напрузі сучасної епохи» [167]. Мортальна топіка стає інструментом реалізації «постекзотичного» проекту

письменника як можливості «вийти за національні та культурні межі й висловити в художній формі спільну для всіх історію ХХ століття» [316].

М.-П. Угло в міркуваннях на тему «утопічності» володінської прози доходить висновку, що в ній «радикальне політичне кредо й абсолютний нігілізм протиставлені одне одному, що відкидає будь-яку віру в можливість політичного або релігійного вирішення проблеми. Ця утопія без надії зводить нанівець усіляку можливість ідеального світу й затверджує принцип безперспективності революцій у межах географії уявної та відділеної» [242]. Романи А. Володіна на ідейному рівні дійсно суголосні з концепцією антиутопії як «критичного зображення суспільства утопічного типу», «саморефлексії жанру соціальної утопії» [49]. Вбираючи традицію антиутопій Є. Замятіна, Дж. Орвелла, А. Платонова, О. Гакслі, вони актуалізують проблеми колективної пам'яті, дегуманізації особистості, протиставлення людини соціуму, перспективи вимирання людства. У своєму «постекзотичному» проєкті письменник висловлює тотальний протест – проти реальності, соціуму, утопічних суспільно-політичних концепцій. Він виявляє в сучасному стані суспільства тенденцію до знеособлення, втрати людиною індивідуальності, осмислює трагічний досвід історії та крах утопічних теорій, робить прогнози щодо майбутнього людства, використовуючи як тло фантазмагоричні мутації трагічних подій, які віддзеркалюють негативні тенденції історії. Така метафорична репрезентація реального світу у формі фантастичного є ознакою саме антиутопічного (на відміну від фантастичного) жанру [2]. А. Володін реалізує в художній формі «антиутопічний» характер суспільного мислення як результат осмислення суспільно-політичних катастроф і перспектив подальшого існування людства.

Відсутність у романах конкретизованої моделі «псевдодосконалого» світу, драматизація свідомості, зіставлення утопічних концепцій із реальністю свідчать про суттєві зміни всередині антиутопічного роману. Як продукт «епохи постмодерну», романи А. Володіна відходять від канонічної жанрової форми «антиутопії» (Є. Замятіна, О. Гакслі та ін.). Вони написані в історичних умовах, коли утопічні спроби реалізації «ідеального» суспільства вже зазнали поразки (розпад Радянського Союзу, Чорнобильська катастрофа), і цей факт віддзеркалений у текстах на рівні сюжетного складника. З огляду на «зсув фантастичних елементів у бік реальної дійсності» [43] (те, що на початку ХХ століття здавалося фантазмагорією, наприкінці його перетворилося на історію), актуальна проблематика зміщується з попередження катастрофи до пошуку можливості осягнення та подолання її наслідків. Саме тому Ш. Дюр'є та А. Епельбуен

наголошують на вписуваності володінської прози в дискурс саме утопії, зауважуючи, що утопічні засади «постекзотичних» творів переглянуті в постмодерністській площині [229; 199]. М.-П. Угло також визначає постекзотичні романи як утопічні [242, с. 95], однак констатує неможливість категоризувати їх жанровий підвид у межах номенклатури форм «сучасної» утопії: «У володінських творах утопія вписана в складний та парадоксальний дискурсивний простір» [242, с. 95].

«Утопічне» продовження історія отримує в романах письменника лише в дискурсі снів, мовлення мертвих і трансу шаманів. Зрештою, на ідейному рівні «утопічність» романів А. Володіна обертається трактуванням єдиної можливості спасіння людства у формі вічного життя (навіть коли воно передбачає втрату людиною людської подоби, її перетворення на тварину чи «недолюдину», метаморфози людської істоти в результаті оніричних та шаманських практик, неможливість існування соціуму, винищення «цивілізаційного» хронотопу й повернення його до первісного вигляду) і філософсько-релігійних практик (Бардо). Так, у зруйнованому, вмираючому чи вже мертвому «постекзотичному» світі двохсотлітні старі «будували свої плани на майбутнє. Тепер вони вже знали, що ніколи не помруть, та журилися, що людство вступило в практично фінальну фазу свого заходу, тоді як всі умови вже давно склалися для райдужного теперішнього, або майже райдужного» [314, с. 21]. Дондог під час перебування в таборі констатує, що «справжні перспективи відтепер могла відкрити лише смерть» [415, с. 264]. Суголосна ідея наявна в романі «Бардо or not Бардо»: «<...> ані революція, ані "Бабуся"» не загинули, вони «проходять Бардо в той самий момент... Вона відродиться...» [313, с. 31] і тоді «Всюди буде покладено кінець нерівності» [313, с. 37]. А Дадокян та Шмолівський мріють залишитися в Бардо, «саботувати цю історію з матрицями», бо «це все нестерпно – перероджуватися, мусити знов інтегруватися у світ в'язниць, притулків, багатіїв та павуків» [313, с. 190], тому вирішують «побудувати тут собі світ, у якому можна жити», «приємний притулок, пейзаж», «реорганізувати Бардо на свій розсуд» [313, с. 191]. Такий онтологічний збіг кінця і початку віддзеркалений як на рівні ідеї, так і поетики (у циклічності часопростору, що зазначила канадська дослідниця М.-Е. Сабурен-Пакет [284, с. 8]): так, Бардо – це не лише «світ, що наслідує смерті», а й «світ, що передує народженню», «подорож, що веде до відродження» [313, с. 140-141].

У романі «Промениста безвихідь» на тлі вочевидь антиутопічного, негативного розвитку утопії присутній мотив пошуку можливості виживання, повернення утопії: «Меме Удгуль <...>

знала, що приносила себе в жертву, що віддавала власне здоров'я та життя заради майбутнього добробуту спільноти, заради щасливого майбутнього дітей та онуків – своїх, або чийхось ще, оскільки її попередили, що радіація прирече її на бездітність. <...> Але на відміну від інших героїв, чоловіків і жінок, які раптово зникли, вона продовжувала жити» [323, с. 40]. Багда Доломідес, яка поховала свого чоловіка, вирішує «покинути пекельний світ комбінатів і шукати кращого життя де-інде, навіть якщо б це значило піддати себе численним небезпекам, які передбачало пересування крізь тайгу» [323, с. 196]. Протагоніст цього роману Еллі Кронауер (гетеронім А. Володіна), солдат-дезертир, після падіння Другого Радянського Союзу вирушає у вимушену подорож степами: «Він пам'ятав, з якого боку побачив напередодні дим, і йшов туди, до цього гіпотетичного селища. Нічого іншого в його голові не було» [323, с. 68] та врешті натрапляє на відсутній на мапах колгосп «Промениста безвихідь». Розташоване на ядерному реакторі, це місце населене мутантами. Керує ними Соловей, шаман із надприродними властивостями, що подорожує снами людей сам або відправляє їх в оніричні мандрівки. Ілюшенко, бойовий товариш Кронауера, вирушає слідом, але натрапляє на потяг, напівмертві пасажери якого «обмовилися про існування якогось табору, куди вони їдуть, щоб закінчити там свої дні» [323, с. 194]. Ілюшенко заявляє, що «такий пункт призначення йому годиться» [323, с. 194], та «стрибає в потяг, що рушить до кращого світу, до ідеального табору – куди завгодно» [323, с. 217]. Мета цієї мандрівки є примарною: «Іди далі з солдатами. Уздовж колії. Врешті ви десь влаштуєтесь. Відстані великі, але завжди кудись дійдеш» [323, с. 178], але стає нав'язливою, як будь-яка утопічна ідея: «Всі думали лише про одне: якнайшвидше дістатися табору, того ізолятора з суворим режимом чи ще чогось, щоб одного дня опинитися разом за колючим дротом» [323, с. 207].

Відтак, у романі наявні два локуси, які зберігають ознаки соціальної організації життя – колгосп і табір. Насправді «Промениста безвихідь» майже нічого спільного з колгоспом не має, таке визначення є радше алюзією на радянські реалії (у цьому «колгоспі» є рештки «будинку рад», де ще майорить лахміття «червоного прапору» [323, с. 97]). Другий утопічний локус, табір, узагалі не має певних ознак, це ідеалізований образ-примара: «Ніхто не може заперечувати, що табір є найвищим проявом гідності та організації, до якої прагне суспільство вільних чоловіків і жінок, які принаймні вже достатньо позбулися свого тваринного стану, щоб розпочати звільнення, моральний прогрес та створення історії. <...>. Ніщо ніколи не зможе зрівнятися з табором, жодна архітектурна споруда, створена руками людини або привласнена нею, ніколи

не досягне рівня узгодженості та досконалості, тієї стійкості духу перед обличчям долі, яку дарує табір кожному, хто в ньому живе або вмирає» [323, с. 212]. Утопічний характер мають концентраційні локуси в інших романах А. Володіна (богадільня «Крапчасте зерно» в «Малих Ангелах», табір у «Дондогу», тунель Бардо в «Бардо or not Бардо»). В агресивному, антиутопічному, постапокаліптичному «постекзотичному» світі збережено однак надію на відродження людського братства: «Врешті ми зрозуміли, що концентраційна система, у якій нас замкнули, була останнім непереборним редутом егалітарної утопії, єдиним місцем на Землі, де мешканці все ще боролися за свій варіант раю» [323, с. 65].

З одного боку, табір є ідеалізованим, утопічним локусом, єдиною можливістю продовження людського існування в умовах поразки політичних ідеологій та соціальних революцій. Саме він є примарною метою, кінцевою станцією «ескапічної подорожі», у яку вирушають «Untermenschen», залишки людства в «постекзотичному» світі: «Табір був метрах у п'ятдесяти від колії. <...> – Не можу в це повірити, сказав він. – Так, ми дісталися, підтвердив Нумак Ашарієв. – Це неймовірно. <...> Хадзоболь Мюнзберг відчував свято в душі. Його подорож добігала кінця. Це кілька годин, якісь адміністративні формальності – та вона скінчиться» [323, с. 263-265]. А з іншого боку, табір постає лише «примарою» спасіння, пародіюванням чергових спроб суспільства створити «рай на Землі». Так, наприкінці роману «Промениста безвихідь» змальовано той самий жаданий Ілюшенко та його супутниками табір, але за сім століть: «Залізничної колії вже не було, її залишки не могли навіть бути орієнтиром для можливих мандрівників зі сторони степу або лісу, які тут перемішалися. Насправді, більше ніхто не здійснював такі далекі подорожі – крізь регіони й навіть континенти, тому жодної потреби в дорожніх вказівниках не було» [323, с. 432]. Отже, тайга захопила ті нечисленні простори, де виживали залишки людства. А Кронауер, якого Соловей упродовж років тримав у неволі (або тому так «наснилося»), одного дня зрозумів, що двері його камери відчинені – а ззовні життя зникло: «Розбиті або зруйновані казарми вишикувалися в сумні ряди. Вони розтяглися на два кілометри, а потім зливалися з навколишнім пейзажем, а далі – лише більш-менш помітні дороги, чорні трясовини, болота та ялини, на гілках яких сиділи величезні ворони» [323, с. 454].

Цей мотив подорожі, шляху до утопічного ідеалу повторений у романах А. Володіна в різних інтерпретаціях. У «Малих ангелах» старі шаманки «пробуджують» Вілла Шейдманна, щоб той урятував світ – і він «біг, не зупиняючись <...>, не знижуючи ритму ні вдень, ні вночі

<...>. У більшості міст, які відвідав, зустрічав чоловіків і жінок, які деградували й перебували в якійсь моральній летаргії» [314, с. 115] (що можна сприймати як метафору метушливого сучасного життя одних і пасивного прийняття обставин другими) та врешті сам став творцем антиутопії – «відновив капіталізм» [314, с. 116]. У романі «Дондог» протагоніст блукає лабіринтами Сіті в пошуках не лише помсти, а й власних спогадів, намагаючись повернути собі стан живого через відродження пам'яті, та марно: «Мене били по голові, та моя пам'ять згасла. Мене кинули вмирати. <...> Мене бити, сказав я. – Моя пам'ять згасати. Назавжди вона згасати» [315, с. 300]. У «Бардо or not Бардо» персонажі вже в післясмертному стані блукають шляхом Бардо, намагаючись в умовах цілковитої поразки (смерті) відтворити свою, альтернативну утопію («Потрібно було б спробувати побудувати тут жилий світ. Ви розумієте, Дадукян? Потрібно було б спробувати затриматися в Бардо на невизначений час. – Тут? На цій купі піску?.. – Тут чи там, трохи далі. Можна було б побудувати якусь гарну оселю, створити пейзаж... Я гарно вивчив Книгу. Тут ми ані в просторі, ані в часі. Більшість образів походять із нашої уяви. Якщо нам вдалося б їх стабілізувати, якимось матеріалізувати навколо нас, ми переробили б Бардо на власний розсуд. <...> – Насправді, не знаю, чи вдасться нам створити рай, – раптом засумнівався Шмолівскі. – Це залежить... Я не знаю, ні від чого воно залежить, ні від кого... Може, від вас, Дадукян, або від мене, або від нашої спільної спроможності до... Гонг» [313, с. 191–192]), а врешті закінчується без жодної перспективи на покращення: «Кінець подорожі досягнуто, а Боршем так і не зрозумів нічого. <...> Більше немає жодної перспективи» [313, с. 122].

Отже, утопічні елементи виявляють володінську ідею циклічності та повторюваності помилок людства, неминучості його деградації за умови продовження накреслених історією тенденцій. У «постекзотичному» світі пошук утопічних ідеалів є нескінченним, циклічним процесом: в умовах поразки соціальної утопії залишки «людства» продовжують спроби її досягти вже в стані не-життя. Але відбувається неминуче повернення до «антиутопії» – на рівні сюжету всі романи констатують поразку революційних проєктів і втрату надії на досягнення утопічної мрії.

Ще однією специфічною ознакою володінської «метаутопії» є «реалістичність» художнього всесвіту – численні референції до світу реального сприяють тому, що читач сприймає його як вірогідний та можливий. Відтак, зруйновано ключову характеристику утопічного хронотопу як неіснуючого місця («у-топія» – із грецької «місце, якого немає» [184,

с. 200]). «Постекзотичний» хронотоп лише формально вилучено з діахронічного процесу (прийом, що в утопії/антиутопії залучений задля «стереоскопічного розгляду змодельованої автором псевдореальності» [184, с. 206]). «У-хронія» як «визначений неісторичний час» у романах А. Володіна набуває форму невизначеного часу, його орієнтири підмінені та заплутані, утім численні алюзії на реальні події наближують його до історичної реальності, яка постає як можливе майбутнє. Фантастичний хронотоп «постекзотичних» романів не апелює до конкретного локусу (міста, острова) чи моменту майбутнього; він має універсальний характер – подія може трапитися будь-де (пародійне осмислення «у-топії») та будь-коли (пародійне осмислення «у-хронії»), але неминуче – «після краху комунітаристських ідеалів та їхньої антиутопічної денонсації» [242].

Утім паралельно з констатацією «поразки революційного проекту ХХ століття» [220] А. Володін у художній формі намагається віднайти спосіб уникнути тотальної поразки «людського проекту». Утопічні засади в романах утілено не лише на сюжетному та філософському рівні. Письменник розповсюджує екзистенційну проблематику сенсу й можливості людського буття в царину творчості й розгортає рефлексію про можливість/неможливість письма в сучасному світі, спроможність творчості трансформувати дійсність (як осмислення відомої концепції Т. Адорно про неможливість письма: «Писати вірші після Освенцима – це варварство» [189, с. 30]). Так, «смерть наратора» як ключова ознака «постекзотичного» наративу [319, с. 38] є, власне, антиутопічним началом (констатація поразки). А створення уявної позиції «наднаратора», який «продовжує не власне існування, а існування тих, хто скоро згасне, оскільки він є єдиним, хто ще зберігає пам'ять» [319, с. 13, 16], утілює утопічну ідею можливості мовлення/письма/творчості/існування у світі, що зазнав поразки утопій.

У «постекзотичному» світі навіть якщо автор гине, живуть його твори: оповідання загиблого Фреда Зенфля, який так і «не зміг змиритися з крахом гуманізму» [314, с. 29] «обмірковують більшою мірою вимирання людства, але стосуються його власного вмирання як особистості» [314, с. 9]; Дондог, який писав свій «Монолог Дондога» [315, с. 271], наприкінці життя констатує: «Задоволений чи ні, я довів це життя до кінця. Усе прожите вже кануло в небуття, а проза виживе» [315, с. 339]; Богдан Шлюмм продовжував ставити свої «п'єски», хоча на його вистави «не приходили ані прихильники постекзотичного театру, ані раптові подорожні, ані інші лісові ссавці» [313, с. 108]. Відтак, утопічні засади втілено в метатекстуальній стратегії



письма, кінцевою метою якої є осмислення сенсу не лише буття в цілому, а й літературної творчості як способу спасіння пам'яті, культури – а відтак, і людства. Творчі прагнення властиві персонажам, які перебувають у карцеральних середовищах: донька Солов'я Ханко Вогуліан намагається «відроджувати прозу» – «відновити в маленьких зошитах спогади про все, що колись читала» [323, с. 435] та врешті створює свою «постекзотичну» літературу – «Її твори <...> можна було поєднати в єдиний нескінченний цикл. Вони зображували однакові присмеркові страждання жінок і чоловіків, їхнє магічне повсякдення без жодного майбутнього, органічну та політичну деградацію, нескінченний спротив смерті, якої вони вже навіть бажали, постійну невпевненість у реальності буття й карцеральне блукання думок [323, с. 545]. Але навіть коли «постекзотичний» письменник умирає, він продовжується в інших – «Вона чи я, жодної різниці» [323, с. 547] – а отже, саме постать письменника, «постлюдського мрійника» [259, с. 250] є втіленням «останньої барикади» людства перед обличчям остаточного занепаду та небуття.

«Постекзотичні» романи репрезентують суспільство, «яке пододало утопізм і виявилось внаслідок цього позбавленим пам'яті та мрії» [170, с. 8]). Така «постмодерністська антиутопія» заявляє нові позиції «через зміну структури персонажів, <...> поглиблення трагізму в стані особистості, яка втрачає класичну "персоналістичність". Персонажами стають «мінус-люди» (монстри, перевертні, мутанти)» [43], не заперечує, а обмірковує утопічну думку. Отже, об'єктивно творчий метод А. Володіна відтворює параметри метаутопії як метажанрової форми, на користь чого свідчить зміщення ідеї його прози з виявлення негативних тенденції утопії до перебудови свідомості, відсутність у романах конкретизованої моделі «псевдодосконалого» світу, драматизація свідомості, модус сумніву, зіставлення утопічних концепцій із трагічною (антиутопічною) реальністю. Володінська метаутопія – це агресивний простір, «розмічений колючим дротом всесвіт» [315, с. 296], де люди шукають шляхи самозбереження спочатку через спроби побудови ідеального суспільства, а в ситуації їх поразки – через інволюційні процеси (деградація моральна, фізична; перетворення на тварин; фізична смерть і перебування в стані не-життя). «Постекзотичні» романи формують уявлення про можливі шляхи розвитку суспільства, не лише виходячи з фантазії автора, а також із «його здатності простежувати далеко наперед силові лінії епохи, спираючись на реальні факти історичного процесу» [149, с. 10].

Отже, жанрово-дискурсивна форма романів А. Володіна вбирає елементи фантастики, альтернативної історії, політичного дискурсу. Спроба осмислення трагічних подій історії

реалізована в форматі постмодерністського роману: реальні історичні події (світові війни, пролетарські революції, концтабори, етнічні чистки, масові вбивства) проступають крізь фантазмагоричні мутації хронотопу й осмислені в параметрах дистопії. З одного боку, володінський «утопічний» світ можна вважати осмисленням та/або пародіюванням утопії, з другого – оновленням її форми в контексті співіснування концепцій західного прагматизму і східних релігійних практик, що сприяє атрибуції «постекзотичних» романів як метаутопій. Художня форма романів А. Володіна наповнена реалістичним змістом, осмислює теперішнє людства та оновлює традицію утопічного жанру.

### **3.3. Російський код «постекзотичної» прози**

#### **3.3.1. Рецепція дискурсу російсько-радянської антиутопії в романах А. Володіна**

А. Володін стверджує, що його «романи від самого початку виявилися для французької літературної традиції чужинцями. Вони є літературним об'єктом, виданим французькою мовою, але створеним мовою, відмінною від французької» [41, с. 324]. Ця мова є «інтернаціоналізованою»: вона позбавлена певних географічних/національних прив'язок і визначена самим письменником як «іно-земна» – така, що «не передає культуру та традиції французького або франкомовного світу» [41, с. 324]. Насправді ж, як продемонстровано, володінська проза не відокремлена від літературного контексту ХХ століття – вона продовжує традицію західноєвропейського роману (Ф. Кафки, сюрреалістичної прози, «нового роману» та ін.) і вочевидь вбирає елементи російської прози. Для А. Володіна російська культура виконує роль джерела натхнення, неочікуваного поєднання з актуальною світовою дійсністю, інструменту для створення колажності, засобу відокремлення від літератури французької в тому вигляді, у якому її звикли сприймати критика й читацька аудиторія, зрештою, засобу «писати французькою мовою літературу іноземну» [316, с. 3], підкреслення «чужості» та «невписуваності» у французький контекст. Утім цей аспект поетики «постекзотичної» прози потребує більш ґрунтовного аналізу. Особливі стосунки А. Володіна з російським контекстом присутні на рівні літературних уподобань, професійної діяльності та, можливо, біографії. Псевдонім письменника нібито прямо вказує на його слов'янське походження, однак це лише одна з тих містифікацій, якими майстерно грає автор, занурюючи читачів у свій «постекзотичний» проект. Пошуки витоків «російського сліду» варто починати з біографії письменника. Упродовж 20 років «дописьменницького» періоду А. Володін цікавився

російською літературою, здійснював «подорожі всередині російських та радянських творів» [299], перекладав французькою братів Стругацьких, Е. Лимонова, В. Токареву, Ф. Незнанського, О. Іконнікова. Пізніше він визнав, що на письменництво його надихнула творчість С. Беккета, А. Бретона, а також А. Платонова [292].

Для побудови власної романної конструкції А. Володін запозичує «крихти сталінізму» [299], елементи історії Радянського Союзу, російського фольклору, тенденцію до політичної ангажованості. Радянський/російський хронотоп стає тлом для моделювання «гіперреалістичних» володінських світів, де поєднано ознаки утопії\антиутопії, політичного та фантастичного роману. Дослідження Ф. Детю [222], К. Дмитрієвої [60], А. Епельбуен [231], Д. Сулес [296], присвячені прозі А. Володіна, лише побіжно торкаються проблеми рецепції «російського тексту» в його романах. Так, К. Дмитрієва зауважила вплив російських письменників (А. Платонова та В. Шаламова) на творчість А. Володіна, проявлений у його прагненні створювати «літературу, яка зачіпає найбільчіші й найжорстокіші моменти сучасної історії, нашої історії» [60]. Ф. Детю назвав російську культуру «матрицею постекзотизму» як авторського методу письменника [222, с. 49] і зазначив багатоманітність російських зв'язків А. Володіна (псевдонім, етимологія власних імен та географічних назв у романах, знання російської мови, досвід перекладу російської літератури, переписування російських билин, які А. Володін публікує під псевдонімом Елі Кронауер). Дослідник виявив особливості хронотопу карцеральних локусів, мотив степу, тенденцію до апокаліптичності в зображенні історії, вміння поєднувати повсякденне і фантастичне, які визначив як прямі посилання на прозу Є. Замятіна, В. Іванова, А. Платонова, кіномистецтво А. Тарковського [222, с. 48]. Виявлені науковцями зв'язки володінської прози з контекстом російсько-радянської літератури – це маркери, що змушують розглядати творчість письменника в масштабі світового літературного процесу, враховуючи в аналізові саме цей код.

Дійсно, ентропічний простір «постекзотичного» світу зберігає ознаки радянського минулого – у власних іменах (Малютін та Варвалія Лоденко в «Малих ангелах», Корсаков та Хохот Мальчуган у «Дондогу», Комінформ та Луговий у «Бардо or not Бардо»); просторових маркерах (Другий Врубелівський проспект, берег Єнісею, Чукотка та сіра тундра в «Малих ангелах», Леванідово, Острівець, Сибір і тайга, Будинок Народу в «Дондогу», Радянський Союз та табірні бараки в «Бардо or not Бардо»). Ця тенденція властива всьому корпусові володінських творів, а в романі «Промениста безвихідь» стає часопросторовою домінантою, а відтак і

змістотвірним чинником: дія відбувається після Другого Чорнобиля та радіоактивної катастрофи в Сибіру, на території зруйнованого фашистами Другого Радянського Союзу, а саме в колгоспі «Червона зірка» й у химерному потягу, що мандрує навколо сусіднього колгоспу «Промениста безвихідь», а також на відсутній на мапах станції Леванідово, де химерне життя все ще існує завдяки надприродним здібностям голови колгоспу Солов'я.

А. Епельбуен зауважила схожість авторського задуму А. Платонова й А. Володіна «репрезентувати поразки революційного проекту ХХ століття» [231, с. 214]. Спільними для обох письменників є ознаки політичної утопії, альтернативне трактування історії, замкнутий хронотоп. Така спорідненість між прозою французького та російського письменників не є несподіваною, беручи до уваги постійне згадування А. Володіним творів А. Платонова серед своїх літературних уподобань [292]. А. Платонов – письменник із репутацією «творця <...> цілого художнього методу, який передбачає власні канони зображення людини й навколишнього світу» [26, с. 8]: його непроста для сприйняття манера письма приховує багаті смисли [26, с. 7], художній світ «принципово відрізняється від того, що створювали його сучасники» [26, с. 8]. Уже на цьому рівні очевидним є наслідування А. Володіним письменницьких інтенцій А. Платонова. Літературознавці часто називають платонівські «Чевенгур» та «Котлован» взірцями антиутопії як «заперечення самої ідеї утопії як такої, що несе непередбачувані та страшні наслідки», репрезентує «якусь фантастичну модель суспільства, де можуть існувати вже знайомі ідеї» [25]. О. Булигін та О. Гуцин зазначають, що «це лише почасти справедливо» [26, с. 19], оскільки твори А. Платонова мають складну жанрову форму, а їхній художній простір – «безсумнівний зв'язок із конкретною історичною реальністю» [26, с. 19].

Більше шістдесяти років по тому суголосна з платонівськими прийомами присутність утопічних мотивів, негативістський образ уявного майбутнього в художній реальності стають художніми домінантами «постекзотичних творів». Залишки людського роду в «постекзотичному» світі перебувають у проміжному стані між життям і смертю, який Ф. Детю визначає як «екстремальний стан надживання» [220] і порівнює з існуванням народу «джан» в А. Платонова (істоти, «які не спроможні на продовження власного життя й не знають, як померти» [220]). Вочевидь, А. Володін наслідує насамперед специфічну манеру конструювання художнього світу з референційних елементів реального – у його художньому світі, так само як і в платонівському, «дійсність не віддзеркалено, а перекладено на власну мову, переведено в

особливі форми, вона втрачає чимало ознак реальності й набуває нових властивостей» [26, с. 8]. Відтак, А. Володін продовжує традицію А. Платонова з метою «ятрання старих ран, які ще не припинили кровити, <...> пропускання їх через свою природу» [222, с. 49]. Він осмислює образи радянської реальності в художніх творах попередників і розширює їхню актуальність до меж усесвіту.

Притаманне «постекзотичній» прозі залучення сюрреалістичних засобів дослідники простежують і у творчості А. Платонова, а саме в наявності художніх структур, які заплутують читача, створюють ефект «сюрреальності» (В. В'югін визначає його метод як «серйозний сюрреалізм» [44, с. 3], протиставляючи творчості А. Бретона), а Є. Яблоков – як «сюрреалістичне бароко 20-х років» [44, с. 13]). У цій перспективі художні засоби прози А. Платонова, виокремлені В. В'югіним, а саме засоби сюрреалістичної сатири, мовленнєві деформації, ускладнення перекладу на інші мови [44, с. 4] вочевидь наслідуює А. Володін. Суголосними є також елементи оніричного дискурсу: мотив божевілья як сюжетний компонент, «поетика сну» як інструмент конструювання романної «псевдореальності» [44, с. 13]. Такий сюрреалістичний інструментарій, характерний для обох письменників, свідчить про перетинання їхніх творчих концепцій із засадами авангардного мистецтва й приналежність до ідеосфери модерністських практик (в А. Володіна – їх продовження, осмислення вже в постмодерністській парадигмі). Обидва письменники звертаються до ірраціонального, вдаються до гри смислів задля конструювання «надреальної» реальності, створення пластичних картин віртуальних світів, позбавлених умовностей та суперечностей, де можливі будь-які підміни: жертви – на ката, кінця – на початок, автора – на персонажа, сну – на реальність, життя – на смерть. Таке навмисне провокування читача є поштовхом до індивідуального осмислення володінських та платонівських текстів і осягнення закладеної в них філософської проблематики. Тож сюжетні доміанти, наративний інструментарій та ідейний складник романів А. Володіна свідчать про наслідування традиції прози А. Платонова – не дарма роман «Промениста безвихідь» називають «вивернутим "Чевенгуром"» [302].

Неминучим є пошук зв'язків «антиутопій» А. Володіна з прозою Є. Замятіна, з антиутопією «Ми», яка, за словами В. Недзвєцького, «фіксує віддзеркалення – з позиції письменника-гуманіста – насамперед ідеологічних засад та соціально-організованих форм "країни соціалізму, що будується"» [112]. Ідеться не лише про використання численних реалій післяреволюційної Росії (в А. Володіна це концтабори, етнічні чистки, боротьба за революційні

ідеали, громадянські війни та ін.), а й про знеособлення людини, трактування її як «матеріалу для війни», «соціальних апаратів» [112] (у «Малих ангелах» старі створюють Вілла Шейдманна заради спасіння егалітарного суспільства: «З надприродною силою вони вишіптували мене із вмісту дванадцяти подушок, у яких я був розпилений, щоб уникнути щоденних обшуків, і вони витягали з небуття мою голову, мої тілесні й безтілесні частини, мої внутрішні органи, надавлюючи на мій мозок, щоб перевірити, чи достатньо він вистиг і чи буде непохитно служити їхній меті» [313, с. 108]). Знаковим інтертекстуальним маркером є те, що для репрезентації спільноти «постекзотичних письменників» А. Володін щоразу вдається до протиставлення «ми» та «ви» («Я кажу "ваш" академізм, "ваша" література, але... Не вважайте це за делікатність... спробу налагодити парадоксальні відносини між вами та нами... світські... Ви ж знаєте, що прірву, яка нас розділяє, подолати неможливо» [319, с. 33]), яке вочевидь є осмисленням винесеного в заголовок замятінського роману «ми» як відсутності самої можливості «я» («Я кажу "наші" обличчя, серед "нас", "ми були". Таким є стандартний прийом літературної брехні, але тут вона грає з істиною, яка виникла раніше за текст, з небрехнею, яку вкладено не в уявну, а в реальну реальність» [319, с. 11]). Та якщо в Є. Замятіна «ми» – це колективна маса, безособова, агресивна, деконструктивна, то в А. Володіна здійснено реверсію позицій – саме «ми» як уявна спілка постекзотичних письменників, залишки людей не мислячих, а «мовлячих», утілює утопічну надію на відродження.

Наслідкування письменницьких інтенцій Є. Замятіна відчутне також у володінській репрезентації світу, де панують колективізація, індустріалізація, політичні процеси проти «ворогів народу» та інакомислячих, які «наповнюють табори мільйонами знеособлених номерів» [112]. Та якщо Є. Замятін у більшості випадків простежував внутрішню логіку сучасних йому подій, аналізував тенденції та передбачав те, що трапиться пізніше (В. Недзвецкий, зокрема, убачає футурологічні прогнози в його антиутопіях, які здійснилися вже за часів М. Горбачова [112]), то А. Володін переосмислює історію, повертає художню рефлексію до подій історії ХХ століття. Дж. Орвелл вважав метою замятінської антиутопії «показати, чим нам загрожує машинна цивілізація <...>. Це дослідження сутності машини-джина, якого людина сама бездумно випустила з пляшки й не може загнати назад» [112]. В історичних умовах, коли ця теорія вже втілена в реальність (Чорнобильська аварія, хімічні війни та ін.), А. Володін виявляє повторюваність історичних катастроф, які загрожують глобальною кризою суспільству ХХІ століття. Алюзивно звертаючись до творів тих письменників, які в

першій половині ХХ століття актуалізували суголосну проблематику («страшний механізм державного придушення та дегуманізації особистості, на який перетворені згодом утопії» [112]), А. Володін апелює до проблеми пам'яті та осмислення досвіду людства. Отже, А. Володін наслідує від прози Є. Замятіна політичну ангажованість і стурбованість суспільними проблемами, осмислення надмірної раціоналізації буття, світосприйняття, що породжує утопії, які неминуче ведуть до антиутопій. Утім, спорідненість письменницьких стратегій наявна не лише на рівні ідейного і сюжетного складника, а й в акцентуванні «літературоцентричних оповідних стратегій» [166, с. 72]. А. Володін вочевидь наслідує актуалізовані в прозі Є. Замятіна сказовість, орнаменталізм, ритмічність й ліричність нарації, складну взаємодію мовлення героя і наратора, метатекстуальність як спосіб осмислення проблем письма в художній формі [166, с. 72], що зумовлює авторефлексивний характер їхньої прози.

У романах А. Володіна наявна також художня спорідненість із іншими феноменами російської літератури початку ХХ століття, зокрема, із прозою Б. Пільняка (на цю постать у літературному родоводі А. Володіна вказує Ф. Детю, і цей зв'язок, на наш погляд, потребує поглибленого дослідження). Д. Биков характеризує Б. Пільняка як одного з «російських диваків», «оголовача суті речей» [28] (можна використати визначення «російський дивак» і на позначення позиції А. Володіна у французькій літературі), а оповідання «Червоне дерево» (1929 р.) – як його «найгучніший твір». Спільність письменницьких інтенцій Б. Пільняка й А. Володіна проглядає, на нашу думку, у моделюванні історичних подій як «альтернативної» історії або «псевдоісторії», в елементах «барочної» прози. Стиль письма в Б. Пільняка – хаотичний, оповідання має численні текстуальні нашарування й відхилення від провідного сюжету (два брати подорожують містом колись відомих на весь світ майстрів-червонодеревників, скуповуючи їхні вироби), які зрештою втілюють головну ідею твору – «у цій країні диваків та юродивих, де <...> нічого не змінюється, <...> раптом зароджуються незвичайні, екзотичні, ні на що не схожі дива» [28]. Проза обох письменників, побудована на квазіісторичних елементах, позбавлена логічності та когерентності. На перший погляд, вона заплутує читача, але врешті є поетичною, метафоризує хаотичність буття, підміну революційних цінностей (як у будь-якої утопії, «цілі її були не ті, що заявлені, методи не ті, що заплановані» [28]).

Дослідники вказують на Б. Пільняка як на один із можливих «зовсім екзотичних для француза радянських впливів» [239, с. 164; 139], однак аналіз рецепції А. Володіним його

творчості відсутній. Із 1960-х років ім'я Б. Пільняка отримало широкий розголос у західних країнах [23, с. 89] – саме на цей період припадає університетське навчання А. Володіна та його зацікавленість російською літературою, тож можна припустити, що російський письменник вплинув на формування володінського нарративу (не виключаючи можливість свідомого наслідування).

Д. Биков називає Б. Пільняка одним із «російських диваків», який «оголює сутність речей» [28]. А. Володін також художньо втілює «дивне»: «<...> дивне – це та форма, якої набуває краса, коли вона втрачає надію <...>» [314, с. 96]. Художні особливості прози А. Володіна багато в чому продовжують традицію Б. Пільняка, «важкого автора для критики та аналізу», який «погано вкладався в теоретичні схеми, драгував невизначеністю форми» [23, с. 68]. Складність їхньої прози є спробою оновити розповідні стратегії епохи – обом письменникам притаманна жанрова диверсифікація або «жанровий "розпад"», за А. Богеном [23, с. 80]. Так, відомий роман Б. Пільняка «Голий рік» лише умовно має таке жанрове азначення – у його тексті відсутні ключові ознаки «роману» (зрозуміла фабула, наскрізний сюжет, причинно-наслідковий принцип поєднання елементів дії, розкриття загального через приватне, психологічно обумовлений розвиток характерів та ін. [23, с. 125]); на перший план виходить нарративна фрагментарність, епізодичність, превалювання описів, різка зміна ритму, немотивовані переходи й «навіть нестандартне графічне оформлення абзаців» [23, с. 125]. Володінські твори переважно видані з позначкою «роман», хоча сам автор більш схильний визначати їх інакше: «Малі ангели» – це «нараці», «романні миттєвості, які фіксують ситуацію, емоцію, напружений конфлікт між пам'яттю і реальністю, між уявою і спогадами. Це поетичний рядок, який уможливує будь-які марення як для виконавців дії, так і для читачів» [314, с. 5]. Утілені в художній формі володінських творів, ці ознаки свідчать на користь «орнаментальності» прози, яку В. Шмід визначив як «результат накладання на оповідний текст "мовленнєвого мислення" поезії» [185]. Її ознаками є відсутність цілісного сюжету, відмова від фабули й традиційних романних характерів, їх деперсоналізація; принцип монтажу, поєднання різнорідних за тематичним та стильовим характером «шматків» оповіді, принцип повтору; метафоричність і символічна асоціативність образів та ін. М. Хатямова називає Б. Пільняка «представником орнаментальної прози» [166, с. 17] та підкреслює, що в нього «підвищена естетизація проявлена <...> в мовленнєвій орнаментальності й особливій організації оповіді» [166, с.19]. Яскравим виявом «орнаментальності» А. Боген вважає роман «Голий рік»,



апелюючи до складної композиційної будови твору, відсутності чітких логічних зв'язків між образами та сценами, принципу монтажу та «розпаду» нарації на «окремі мотивні шматки» (за В. Шмідом), репрезентовані з різних точок зору, зіставлення яких потребує читацьких зусиль [23, с. 128–143].

У Б. Пільняка уривчастість мовлення підкреслена специфічним синтаксисом, зокрема використанням трьох крапок, тому мовлення має вигляд «вирваного з якогось, жодним чином не окресленого контексту» [23, с. 112]. Той самий прийом використовує А. Володін – у романах «Малі ангели» («Вже надто пізно, малий!.. Тепер уже так пізно!... <...> Поквапся, мій маленький... пробурмотіла Глорія Татко. Спробуй вислизнути з іншого боку!...») [314, с. 211], «Дондог» («Мені потрібно було знайти трьох зрадників... Потрібно мені було... А тепер усе скінчено. Хочу спати...») [315, с. 346] та «Бардо or not Бардо» («Так, але ви, це не зовсім те саме, сказав Блумші. Ви не зовсім... Врешті...») [313, с. 233]) три крапки віддзеркалюють уривчастість мовлення та пам'яті, розпад людської свідомості в моменти наближення смерті.

Хаотичність стилю письма Б. Пільняка (текстуальні нашарування й відхилення від провідного сюжету) зумовила дискусію про «відсутність у Пільняка сюжету» [23, с. 72]. Схожі ознаки (хаотичність художнього світу, його бутафорська природа, роздрібненість сюжетних ліній) притаманні й «постекзотичній» прозі. Але в обох письменників «відсутність цільності» співіснує з «певною художньою єдністю творів: характеризуючи прозу Б. Пільняка, А. Боген називає таку конструкцію «шматковою» – як «розпилена на шматки картина», із яких створено нову [23, с. 80-81]. Складність виокремити фабулу та сюжет у їхніх творах полягає не у відсутності подій, а у формі їх передачі – поєднанні наративного та дескриптивних вимірів. Такою є наративна організація оповідання Б. Пільняка «Речі», в якому превалюють дескриптивні елементи, компетентність наративної точки зору обмежена, оповідь перетворена на окремі «кадри», наче вихоплені камерою («Опис дійсно нагадує фільм, знятий камерою, яка спочатку дає крупний план невідомого міста, потім рушить вулицями, вихоплюючи деталі» [23, с. 97]). Така манера нарації присутня й у творах А. Володіна. Важливою є схильність обох письменників до уведення паралельної сюжетної лінії: так, у «Речах» ретроспекція життя головної героїні показана через окремі деталі та уривчасті спогади. Так само в «Дондогу» А. Володіна центральна сюжетна лінія – мандрі протагоніста в Сіті в пошуках трьох осіб, яким він має помститися – розкрита через численні вставні епізоди (спогади про дитинство, перебування в таборах).

За Ю. Лотманом, художній текст може бути побудований за двома принципами: синтагматичним (послідовне поєднання елементів на основі формальних ознак) або парадигматичним (зіставлення формально не пов'язаних між собою елементів) [102, с. 102]. У текстах Б. Пільняка (на матеріалі творів «Голий рік» та «Повість непогаслого місяця») А. Боген виявляє домінування саме парадигматичної осі – зіставлення двох або більше сюжетних ліній, одна з яких «закінчується смертю людини як частини природи, а друга – вказівкою на безсмертя природи» [23, с. 225]. Суголосну концепцію можна простежити у творах А. Володіна: на ідейному рівні вона втілює «метатуопічні» засади його прози – «антиутопічне» зображення занепаду цивілізації та суспільної будови, зіставлене з «утопічним» трактуванням смерті як «переродження» (не лише на людину, а й на тварину), можливості досягнути вищій сенс буття, «відірватися від світу ілюзій, <...> залишити цей театр омани, щоб розчинитися... щоб нарешті потрапити у справжній світ, де більше немає ані смерті, ані відсутності смерті...» [313, с. 19-20].

Парадигматичний принцип (коли «синтагматична вісь значень, яка складається з елементів, репрезентованих із рівноправних та ієрархічно організованих точок зору, поламана та розсипана на нові елементи, які організовані на нових, парадигматичних, началах» [23, с. 168]) зумовлює специфіку наративних інстанцій. Так, у ранній прозі Б. Пільняка наявна амбівалентність, паралельність точок зору оповідача/розповідача та персонажів: наратор втрачає організаційну роль і більше не є гарантом єдності тексту; але на пізньому етапі творчості письменника (у творах «Повість непогаслого місяця», «Червоне дерево») відбувається повернення до «авторитарної» точки зору, але в зміненому форматі. Ця концепція суголосна володінській «інстанції» наднаратора як сукупності численних оповідних голосів.

В оповіданні «Червоне дерево» на хронотопному тлі міста Углич (де «постійно чуто виття, такий дзвін у повітрі, тому що скидають з церков дзвони»), тому «неможливо жити, все населення перебуває в такому стані сильного нервового стресу» [28]) Б. Пільняк дає «широку панораму нещасливих колишніх людей» – декласованих елементів, дивних фанатиків своєї справи, які ведуть жалюгідне «напівжиття». Схожими на них є персонажі А. Володіна – жертви революції, асоціальні елементи, віддані своїй справі (але замість дерева вони працюють із мовленням). Герої деперсоніфіковані – у Б. Пільняка в оповіданні «Речі» героїня («якась» або «вона») позбавлена імені та соціального статусу – в А. Володіна імена наявні, але їхня надлишковість та заплутаність утворює той самий ефект «деперсоналізації» – кожен із персонажів є усіма іншими водночас, відрізняє їх лише зовнішня репрезентація в певний момент

романного часу. Так само як «немає фабули, є шматки», у Б. Пільняка «немає героїв, а є маси» [23, с. 83], «<...> замість них є "автор", якого ... немає» [23, с. 87]. Оповідь набуває форми «авторського монологу», який фрагментовано в голосах персонажів. В А. Володіна наявний суголосний підхід, про який свідчать численні авторські металептичні зауваження: «Я сказав Батгаль Мевлідо, але то був я, – сказав він. – Я навів це ім'я, щоб не думали, що я завжди кажу про себе й ніколи – про інших. Але то був я» [314, с. 179] або «І коли я кажу я, я звичайно ж думаю про Дондога Бальбаяна, але водночас я думаю меншою мірою про Дондога, ніж про Шлюмма. <...> З усіма цими Шлюммами, переліченими в глибокій ночі, немає ризику, що ніч стане зовсім чорною» [315, с. 114-115] та «<...> коли я кажу ми, я перелічую себе серед інших, звична справа» [313, с. 63]. Дослідники зауважували, що «у творах Пільняка немає характерів у повному сенсі, що його персонажі позбавлені психологізму, штучні та схематичні» [23, с. 105], перетворені на «знайомих незнайомців» [23, с. 86]. Продовжуючи цю традицію, А. Володін гіперболізує та пародійно осмислює такий прийом, помножуючи авторські маски до нескінченності; його деперсоніфіковані персонажі є роздрібненим цілим, на перший план виходить їхня головна функція – мовлення, у збереженні якого письменник метафорично утілює «утопічні» засади своєї творчості.

Художня проза обох письменників є ангажованою, поєднує політичний та естетичний аспекти. Ключовою темою творів є революція та насилля: Б. Пільняк актуалізує проблему революції як «хаосу, який потрібно подолати» [23, с. 68], романний усесвіт А. Володіна – це світ, де «світова революція» зазнала краху, а її наслідки ще потрібно осмислити й винайти спосіб продовжити життя. Спільною для обох письменників є звернення до суголосної з темою революції теми жорстокості й сексуального насилля («які є центральними в усій літературі 20-х років, пов'язаній із темою революції та громадянської війни» [23, с. 186]). Епізоди насилля не є численними, але мають потужне емоційне забарвлення: розправа Івана Ратчина над закоханими Донатом і Настею в романі Б. Пільняка «Голий рік» та сцени розправи Солов'я над Еллі Кронауером у романі А. Володіна «Промениста безвихідь» [323, с. 430–450]; насилля Гюльмюза Корсакова над Габрієлою Бруною, а потім покарання нею цього «хтивого пса» [315, с. 186]. Мотиви сексуальних відносин, жорстокості та покарання в А. Володіна вишикуються в одну низку та розкривають тему революції, так само як і в Б. Пільняка, у прозі якого «Мотив любові щільно пов'язаний із темою біологічної етики, із темою поваги законів природи. Наруга

над любов'ю – це наруга над цими законами й, урешті решт, наруга над свободою» [23, с. 138], а революція – це «національна, "мужицька" та зрештою біологічна стихія» [23, с. 74].

Письменники використовують низку суголосних мотивів для зображення світу як наслідку революцій. Так, у романі «Голий рік» повторений хронотопний мотив селища «Чорні Річки» – а в А. Володіна дія відбувається на берегах «чорної ріки Мурдри» [315, с. 166-190]. Мотив чорноти, який є одним із домінантних у мортальній топіці романів А. Володіна, має численні варіації в прозі Пільняка (у «Повісті непогаслого місяця» образи «черного во мраке здання больницы» [127, с. 119], «черных коридоров» [127, с. 120] постають як паралелі до смерті Гаврилова, а аналіз А. Богена виявляє численність таких колористичних образів і в інших творах – «чорний високий дах церкви» [23, с. 267], «чорна розщілина між небом і степом» [23, с. 181], «чорний степ» [23, с. 183] та ін.). Створення страшного, брудного, жорстокого світу з елементів радянського хронотопу характерна для обох письменників, але тоді як Б. Пільняк виявляє в ньому «екзотичні квіти» [28], у «постекзотичних» романах вони вже зникли, забуті – пошук їх іде через намагання зберегти пам'ять. Локуси цивілізації мають негативне забарвлення як у Б. Пільняка («Над городом гудели заводские гудки. В переулках тащилась серая муть туманов, ночи, измороси» [127, с. 3], а «заживо мертвый человек» [127, с. 113] робить останні подихи, як от «перестукиваются арестанты в тюрьмах» [127, с. 113]), так і в А. Володіна (чиї персонажі втрачають останню надію на відродження «світу тюрем та концтаборів» і «вже більше не стукають нічим <...> прикидаючись, що ще не мертві, роблять все, що можуть, щоб з їхніх губ зірвався шепіт» [319, с. 13]). Природні локуси (зокрема, степу, лісу, який постійно присутній у прозі обох письменників) мають суто протилежне забарвлення – нерозривно пов'язаний із темою свободи, втечі, надії на нове життя.

Особливе місце в системі мотивів у творах Б. Пільняка й А. Володіна посідає місяць. Він є ключовим у «Повісті непогаслого місяця» (А. Боген вважає його змістотвірним і виокремлює в окрему сюжетну лінію, переплетену з сюжетом про командарма) і має численні інтерпретації: «над городом, над лужами, над домами поднялась не нужная городу луна» [127, с. 59], «на горизонте умирала за снегами в синей мгле луна» [127, с. 95], «от луны в небе – в этом час – осталась мало заметная, тающая ледяная глышка» [127, с. 124], і врешті «Я хочу погасить луну» [127, с. 126]. Місяць як утілення світу природи, смислу буття стає антитезою до світу міста як утілення колективної волі, дегуманізації, механістичності й змертвіння. Мотив місяця наявний у прозі А. Володіна з аналогічним «утопічним» забарвленням – у «Малих ангелах» він постійно

присутній («Ніч навколо нього не була чорною, завдяки місяцю, який зайняв своє місце на небі» [314, с. 78]), у «Дондогу» набуває ознак ностальгії за життям («Ми були оповиті блідим вуличним світлом, так само як нормальні люди бувають оповиті блідим місячним сяйвом» [315, с. 309]), у «Бардо or not Бардо» зникає паралельно з кінцем життя («Панувала нескінченна чорнота. В описі небуття, яке колись дозволили Пюффі оприлюднити, ще до того як він потрапив у немилість, він говорив про щоденні сходи місяця над темною долиною (...) Але тут (...) яким би не був час, жодна зірка не з'являлася» [313, с. 142–143]), а в «Променистій безвиході» письменник констатує, що «зірки та місяць належали до іншого світу» [323, с. 471]. Отже, спільний для обох письменників мотив «місяця» створює особливу поетичну структуру тексту й утілює утопічні засади (смерть людини як істоти соціальної протиставлено можливості відродження природи). Революцію письменники трактують як «злам не лише минулого соціального, а й минулого біологічного способу життя» [23, с. 115].

Відтак, основний конфлікт в обох письменників – це конфлікт між зламаним, егоїстичним світом «цивілізації» і природнім, спонтанним існуванням світу природи. До теми біологічних цінностей та природи обидва письменники звертаються як до способу збереження життя заради існування майбутнього. У прозі Б. Пільняка постійно присутній «культ природи» [23, с. 74] як «онтологічного первня» та ностальгія за природою. Тема природи або «біологічної етики» [23, с. 95] є однією з ключових у його творчості й детермінована розумінням природи не як «об'єкту зображення», а як «вираження якогось морального начала, невблаганного, байдужого, але в кінцевому рахунку справедливого у своїй правоті» [23, с. 95], що зрештою, на думку А. Богена, є «найважливішим імпульсом розвитку оригінальної оповідної манери» [23, с. 96] письменника. У романах А. Володіна люди повертаються до своєї природної, тваринної сутності; саме природні локуси мають утопічне забарвлення; місця техногенних катастроф та зруйнованих локусів «цивілізації».

Зіставлення художніх засад письменників дозволило продемонструвати, що володінське письмо наслідує прозу Б. Пільняка як на рівні поетологічних домінант (принципи побудови сюжету, нарративний інструментарій, використані мотиви та образи, орнаментальність, спосіб конструювання хронотопу, репрезентація персонажів), так і на рівні проблемного складника (характер осмислення історії).

### 3.3.2. Наслідкування й оновлення А. Володіним дискурсу «табірної прози»

Романна проза А. Володіна має й інші джерела наслідування. Постійно повторюваний локус тюрми (у якій проводить останні дні перед смертю Лутц Басманн у романі «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий»), табору (з якого тільки-но вийшов персонаж роману «Дондог») та закритого поселення (на яке перетворився зруйнований колгосп «Промениста безвихідь») дозволяє побачити в А. Володіна традицію табірної прози, до якої належить творчість В. Шаламова, О. Солженіцина, С. Довлатова, В. Максимова та ін. Ф. Детю, однак, зазначає, що «постекзотизм» веде з ними діалог не через їхню приналежність до російської культури, а через те, що «їхній моральний дух був підірваний, вони були переможені; а в умовах, коли ворог тріумфує, навіть мертві в небезпеці, тому врешті йдеться про створення спільної армії» [220].

«Табірна проза» – це «тематичний напрям, що постав у російському літературному процесі кінця 50–90-х рр. ХХ ст., який відтворює художній образ табору у творчій рефлексії письменників» [144, с. 173]. В. Єсіпов зауважує «безперечний пріоритет Шаламова у відкритті та розробці табірної теми»; деякі дослідники (зокрема, О. В. Васильєва [29], Ю. В. Малова [104]) вважають «відправним пунктом» табірної прози творчість О. Солженіцина, від якого «свідомо відштовхується В. Шаламов» [29, с. 57]. Відтак, у цій царині розгорнулося «протистояння двох найбільших російських письменників другої половини ХХ століття, двох колишніх табірників – Шаламова і Солженіцина» [65], чії наративи є, з одного боку, схожими за тематикою та проблематикою, а з другого, розглядають табірний досвід під різними кутами зору: «В. Шаламов бере крайні, позамежні ситуації, а О. Солженіцин – "середньостатистичний" табір політ'язнів» [29, с. 57]. Якщо О. Солженіцин «поклав початок новому напрямку в радянській літературі» [104], то В. Шаламов не лише збагатив та оновив його, а й вивів на перший план його метафізичну проблематику, удавався до його теоретичного обмірковування, увів сам термін «табірна проза».

Т. Сент-Арну аналізує тему провалу російської революції в прозі А. Володіна та встановлює паралелі між «Малими ангелами» та «Колимськими оповіданнями» В. Шаламова [285]. Твори письменників, які належать до різних національних традицій та віддалені в часі, мають на диво суголосний песимістичний характер, який є результатом осягнення катастрофічної історії ХХ століття, «Освенцима, пожеж Хіросіми, атомної бомби, зрад, <...> ганьби Колими» [173, с. 369]. Ю. Сохряков убачає витоки табірної прози в «напруженому

духовному прагненні осмислити підсумки грандіозного за масштабами геноциду, здійснюваного в країні впродовж усього двадцятого століття» [142, с. 175]. Ця концепція відповідає заявленому А. Володіним наміру: «в основі моєї роботи перш за все лежить колективна пам'ять. Дійсно, у кожній книзі, на кожній сторінці, у кожний момент присутнє постійне прагнення повернути та використати спільні спогади тих, хто пройшов крізь ХХ століття. За окремими індивідами й незалежно від реально пережитих ними подій розгорнутий історичний досвід кількох поколінь» [316].

Оскільки людина «найвиразніше проявляє себе в надзвичайних обставинах» [104], саме «карцеральний» контекст діє водночас на двох змістовних рівнях – осмислює людську природу й аналізує історичний шлях людства. Локуси табору/тюрми метафоризовані як «мертвий дім» (образ, уведений у літературний контекст Ф. М. Достоевським), який із закладу для особливо небезпечних злочинців поступово «перетворено на мініатюру цілої країни, навіть людства» [113, с. 15], еманацию «земного пекла» [3]. Смерть визначає композиційну основу, особливості хронотопу та зрештою художню новизну прози В. Шаламова [104] – мортальна топика виходить на перший план і в «постекзотичних» романах. Моделювання в романах А. Володіна хронотопу як «простору смерті» характерне й для «табірної прози» В. Шаламова, де «смерть не утілює часову межу життя, а становить наявну дійсність, те, що є "тепер"» [117].

Саме смерть/загибель людини стає провідним топосом, який визначає як змістовні, так і поетологічні домінанти «табірної» прози. Але її трактування дещо відрізняється в різних письменників. Так, О. Солженіцин намагається «відновити зв'язок часів» [104] і структурує простір, створюючи уявні шаблі між «нормальним» життям і «останнім колом пекла» («Один день Івана Денисовича» – табір, «У колі першому» – «шарашка», «Раковий корпус» – заслання, шпиталь, «Матрьонин двір» – воля, але воля колишнього ув'язненого, яка не надто відрізняється від заслання», а «Архіпелаг ГУЛАГ» показує всі етапи в історичній перспективі, шлях від утопічної мрії «зробити людство щасливим» до «трагедії людини, кинутої в "мертвий дім"» [104]). Табір в О. Солженіцина – це «життя поряд із життям, загальна модель радянської дійсності»; письменник шукає способи протистояти системі й висловлює віру у свободу душі навіть в умовах фізичної неволі: «тюрма – це ще й великий моральний іспит і боротьба, із якої багато хто виходить духовними переможцями» [188, с. 93]. У В. Шаламова немає часу, табір репрезентований як «підземне пекло, царство мертвих, життя після життя» [104]; письменник песимістично констатує остаточну загибель, неможливість повернення до світу живих людей.

А. Володін продовжує розробку саме такої часопросторової моделі – його романам притаманний «шаламівський» негативістський погляд на карцеральні середовища (вони морально знищують, розчавлюють людину, руйнують її духовну сутність), який суперечить позиції О. Солженіцина.

Ключова в «постекзотизмі» концепція «не-життя» суголосна з концепцією смерті в прозі В. Шаламова – ототожнення життя і смерті як стану хронічного небуття, «не-життя за такого життя», «позалюдності» [173, с. 60]. У ситуації наближення до смерті людина проходить етап «озвіріння», повернення до тваринної сутності й моральної (а в А. Володіна – ще й фізичної) «тварної» трансформації. Так, у «колимській» прозі В. Шаламова персонажі – ще живі, та водночас уже мертві люди, люди-речі, безвольні знаряддя, що виконують волю інших, доведені в умовах насилля, голоду, холоду й тяжкої праці до парадоксального «стану позалюдності» [173, с. 60]. В аналогічному стані «смерті за життя» перебувають персонажі романів А. Володіна, де епоха революцій та війн осмислена як період людського «озвіріння»: «Реальність – це в'язні, це таркаші, із півночі на південь» [315, с. 209]. І. В. Некрасова простежує акцентування «задатків звіра, що існують у кожній людині» [114] спочатку в прозі Ф. Достоєвського, а потім у «Колимських оповіданнях» В. Шаламова й визначає його як «художній прийом, яким письменник розкриває нам, до чого можуть довести "кров і влада", як низько може впасти "вінець творіння" природи, Людина» [114]. У прозі О. Солженіцина тема «змертвіння людини» постає в іншому вимірі: письменник акцентує «людинолюбство та віру в людину, у можливість її духовного та морального відродження» [104]. Табір у нього не знищує людину, а виводить назовні її внутрішні інтенції – цю траєкторію продовжують численні зооморфні порівняння та метафори. Бестіарна образність в О. Солженіцина – інструмент «створення наочних експресивних образів, виявлення головної суті людських характерів, а також опосередкованого, утім вельми виразного прояву авторської модальності» [157]. Такі алегорії О. Урманов розглядає як одну з форм утілення «властивої Солженіцину схильності до дидактизму та моралізаторства <...>, своєї "завершальної" оцінки <...>, що має відверто повчальний характер» [157]. Відверта алегорична спрямованість наявна в оповіданні «Раковий корпус» (де тварини, ув'язнені в клітках, стають ілюстрацією людської моралі), у романі «У колі першому» й книзі «Архіпелаг ГУЛАГ», де письменник залучає «зооніми» для найменування людей і фактично «перетворює ГУЛАГ на грандіозний звіринець» [157]. В «Одному дні Івана Денисовича» О. Солженіцин визначає персонажів, мешканців табору, як твариноподібних істот



(собаки, вовки, шакали, ведмеді, кобили, барани, свині, вівці, зайці, криси та ін.) і таким чином акцентує в них «повадки та властивості, які приписують, або які насправді властиві цим тваринам» [157]. Така жорстка опозиція ув'язнених і тюремників (віддзеркалена в опозиції тваринних образів – вівці/телята й вовки/собаки/звіри) є алегоричною і достатньо поверхневою. Лише в мотиві перетворення деяких в'язнів на озлоблених хижих тварин (зокрема, шакалів) зооморфні порівняння набувають екзистенціального сенсу, віддзеркалюють ідею духовного занепаду людини, залученої у вир драматичних подій історії. У цьому наявна суголосність із трактуванням людей як речей у В. Шаламова або людей як гібридних твариноподібних істот в А. Володіна з метою зобразити деперсоніфікацію людини, знищення її індивідуальності, дати антиутопічний «урок оголення звіриного начала в найгуманістичніших концепціях» [65].

Отже, «постекзотичні» романи вбирають притаманний табірній прозі характер моделювання світу, який є «несамовито жорстоким, жахливо аморальним, у ньому перевернуті всі закони природи й людини, він є збіговиськом усіляких нечистот», а людина в ньому «потрапляє в безодню, із якої немає можливості вибратися» [104]. Із табірної прози романи А. Володіна запозичують також важливі аспекти тематики та проблематики (перебування в неволі, екзистенціальні мотиви, особливе сприйняття смерті і життя, матеріального і духовного [144, с. 173]), концепцію людини, «яка намагається розібратися в "новій" світобудові й зберегти індивідуальні риси, власні кордони» [144, с. 173].

Використовуючи у своїй прозі сюжетні домінанти «табірної» прози, А. Володін трактує тему таборів із позиції західної літературної традиції, яка схильна «не лише аналізувати сукупність художніх висловлювань про табори смерті й злочини фашизму, а й намагається осмислити злам чуттєвості, який відбувся в середині ХХ століття в Європі, яка пережила катастрофу» [6]. Д. Ардамацька називає таку тенденцію у французькій літературі 1990-х років «естетикою зникнення» або «естетикою Лазаря» [6]. Російська «табірна» проза переважно має характер автобіографічного письма, оскільки в ній «Письменник – <...> не в письменницькій подобі, не в письменницькій ролі. Плутон, який постав із пекла, а не Орфей, який зійшов у пекло. Вистраждане власною кров'ю виходить на папір як документ душі, перетворене й освітлене вогнем таланту» [173, с. 429]. Документальність є провідною ознакою «реально-історичного», "солженіцинського" напрямку «табірної» прози. Його представники наголошують «провину в зовнішньому: у більшовизмі, нехтуванні Богом, спотворенні сутності людини – у чому завгодно, лише не в собі самому» [115, с. 36]). Другий, екзистенціальний, напрямок акцентує

філософський чинник – «знаходить у собі мужність визнати: зло породжене самою людиною, воно є одним із складників її природи» [115, с. 36]; цю традицію започаткував В. Шаламов та наслідував С. Довлатов. Вочевидь, А. Володін продовжує її, оскільки його прозі близьке осмислення «людини в межовому стані» [115, с. 35], поєднання «документальності з психологізмом» [147].

Т. Сент-Арну виявив спільність поетики А. Володіна та В. Шаламова в специфічному способі нарації, що перебуває на межі документальних свідчень та художньої розповіді [285]. Ю. В. Малова зазначила, що В. Шаламов писав оповідання, які неможливо відрізнити від документа, мемуарів, але власне документального, публіцистичного характеру вони позбавлені – лише «художнє дослідження страшної теми» [173, с. 427]. А. Володін віддалений від описуваних подій в темпоральному та просторовому плані, він не був їх безпосереднім учасником. Але він пропускає пам'ять минулих поколінь (добуту з літературних джерел) крізь власний життєвий досвід, суспільно-політичну позицію. В А. Володіна автобіографічний характер оповіді набуває «постмодерністської» невизначеності через деперсоналізацію наратора та фікціоналізацію жанрової форми автобіографії. Письменник пародіює документальний зв'язок з історією та конкретність описів, побутове сприйняття дійсності, використовує численні алюзії на історичні події та реалії табірного життя, але в хаотичному порядку, що виключає будь-які логічні прив'язки до реальних подій або локусів. Отже, А. Володін «фікціоналізує» табірний досвід – у художній формі репрезентує уявні автобіографії персонажів, які пережили схожі події; перетворює власну письменницьку постать на такого самого персонажа «постекзотичного» світу, щоб осмислити колективний досвід революціонерів: «Замість того, щоб вдаватися в спогади про етнічні чистки часів мого дитинства або зображення повсякденного побуду за сторожовими вежами, я виголосив тираду про суспільний вибір: розквітлий егалітаризм або капіталізм, із таборами чи без» [315, с. 327].

У параметрах постмодерністської парадигми А. Володін переосмислює форми репрезентації «табірної» хронотопу. Для табірної прози характерне протиставлення зовнішнього/вільного світу і табору («табір – це окремий світ – острів, <...>, острів, віддалений від материка, вільного життя» [144, с. 172–173]). Французький письменник наче втілює в художній формі тезу С. Довлатова: «табір – це пекло. Утім я вважаю, що пекло – ми самі...» [61, с. 8] й розширює табірну систему до масштабів усесвіту. У «постекзотичному» світі локус табору, «неналежного буття з перекрученими ціннісними уявленнями» [144, с. 173] не має меж

– суголосними є цитати з творів А. Володіна («табірна система поширилася на всі континенти» [315, с. 268]) та С. Довлатова («По обе стороны запретки расстился единый и бездушный мир» [61, с. 53]). Схожі мотиви присутні в прозі іншого «табірного» письменника – В. Максимова, який у романі «Кочівля до смерті» розглядає всі існуючі моделі світобудови як варіанти табірної системи, а світ – як пастку для людини, «величезну мишоловку», єдиним виходом з якої є смерть [103]. О. Солженіцин метафорично окреслює суголосну ідею в «Одному дні Івана Денисовича», де один день життя в'язня перетворено на символ епохи. Власне, цю думку висловив ще І. Солоневич у праці «Росія в концтаборі» (1935 р.): «Нічим суттєвим табір від "волі" не відрізняється. У таборі якщо й гірше, ніж на волі, то не надто <...>. Все, що відбувається в таборі, відбувається й на волі. І навпаки. Але тільки в таборі все це наочніше, простіше, чіткіше» [141]. Відтак, «табірна проза» поступово долає «герметизм» карцерального хронотопу. А. Володін розвиває ідею реверсивності та поетизує локус «табору», надає йому ознак утопічного простору – «Подивимося на цю життєву історію з іншого боку, наприклад, із кінця, каже Дондог. <...> Цілком зрозуміло: тільки-но недолудина на кшталт Дондога проходить крізь ворота таборів, де вона провела все своє життя, її охоплює відраза до життя і вона помирає» [315, с. 223], оскільки «життя там [у таборі] зрештою не таке мерзенне й набагато спокійніше» [315, с. 89]. У такий спосіб письменник переосмислює табірну тематику в екзистенціальній площині крізь призму постмодерністського світосприйняття – те, що раніше здавалося жахливим, із часом стає прийнятним, коли жахи та насилля стають домінантою реального, зовнішнього світу.

Продовжуючи рефлексію над проблемами, які актуалізували автори «табірної прози» (важливі для В. Шаламова питання «зустрічі людини і світу», «боротьби людини з державною машиною», «можливості впливати на свою долю», «ілюзорності й важкості надії» [173, с. 366]), А. Володін виводить на перший план філософську проблематику буття, від самого початку присутню в «табірному» дискурсі – «на табірному досвіді осмислити метафізичні проблеми життя і смерті», знайти відповідь на «питання про роль слова та літератури в моральному спасінні людини» [73, с. 67]. У контексті постмодерністських практик «постекзотичні» романи розвивають «метатекстуальну» концепцію, засади якої властиві «табірній» прозі у формі авторської рефлексії над текстом, віддзеркаленій у структурі творів. Так, у статті-маніфесті «Про прозу» В. Шаламов визначив перегляд ролі письменника як один із ключових принципів «нової прози»: «Письменник – не спостерігач, не глядач, а учасник "драми життя"» [173]. У романі С. Довлатова «Зона» протагоністом є письменник, що пише твір, складений із його старих

новел-спогадів табірної наглядча й листів до видавця, накладаючи на основну сюжетну лінію власні рефлексії про минуле [144, с. 173]. Роман В. Максимова «Кочівля до смерті» має форму «роману в романі», який пише персонаж, вдаючись до численних коментарів, ліричних відступів та актуалізуючи проблему творчого процесу. Так само персонажі А. Володіна («постекзотичні» наратори) створюють «нараци» й п'єси, продовжують промовляти тексти, перебуваючи на межі смерті чи небуття. «Постекзотична» спільнота письменників фактично є спільнотою уявних авторів, які «переживають табірний період свого життя за допомогою втілення його на папері», відтворюють «минуле через теперішнє, що диктує рефлексивність авторської оповіді», «крізь творчість переоцінюють власні життєві засади» – а відтак, реалізують засади табірної дискурсу [144, с. 173]. Ідея письменника полягає в збереженні й переосмисленні минулого заради самої можливості майбутнього, центром «постекзотичного» сюжету стає письмо.

У прозі А. Володіна мотив творчості, «у якому віддзеркалено рефлексію над своїм життям та історією країни» [144, с. 172] великою мірою є продовженням традиції «табірних» письменників С. Довлатова, В. Максимова та В. Шаламова. Французький письменник виводить його на перший план: у «рятівному письмі» він убачає можливість відродження людства, трактує його не як самодостатню творчу дію, а як спосіб виживання. В умовах, коли цивілізаційні процеси зазнали поразки, він зміщує акцент зі спасіння життя до збереження культурної спадщини (у формі усного мовлення, письменництва, літератури): «Коли останній, хто вижив із переліку мертвих – а цього разу це був Бассманн – пробурмотить свій останній склад, тоді по цей і другий бік історій лише ворог, непереможений, нездоланий, збереже право на церемоніальний танець, та поміж жертв ворога не стрепенеться більше жоден провісник, щоб до самого кінця передавати наші голоси» [319, с. 13].

Тематика табірної прози обумовлює її глибоку соціально-політичну та екзистенційну проблематику, яка в письменників отримує різне трактування. Так, на думку В. Єсипова, О. Солженіцин зосередився на «пророчій» діяльності, а В. Шаламов – на філософському поверненні до вічних питань із позиції «запеклого песимізму» [65]. І. Сиротинська визначила першого як «великого стратега й тактика», що веде «війну з бюрократією», а другого – як «великого письменника», що бореться «<...> зі світовим злом. І з Хіросімою, і з Освенцимом, і з розбещенням людей, яке долає табірні колючки ("табір – світоподібний")» [138]. Аналізуючи ангажованість А. Володіна, Б. Сабрінель зауважує, що вона більшою мірою поетична, ніж

політична (хоча «все, що проживають персонажі, що вибудовується з книги в книгу, цілковито базоване на політичній рефлексії» [196]).

Дійсно, пряме зображення допитів, революційних подій у текстах А. Володіна майже відсутнє – лише історичні посилання, алюзії (на російську революцію, радянські табори), нечисленні згадування про реальні організації та персоналії (зокрема, «Rote Armee Fraktion» (з нім. «Фракція Червоної Армії») у романі «Лісабон, на останній межі» та Артем Веселий у «Малих ангелах») й усюдисуці ідеологічні поняття (капіталізм, лібералізм, комунізм, егалітаризм та ін.). У володінських романах на перший план виходить поетичний складник, репрезентація ідеї через образи, які відсилають до історичної реальності – відтак, його «постекзотичне» не є ані суто екзотичним, ані суто реальним. Політична ангажованість утілена в самому акті письма, який у «постекзотичному» світі перетворений на акт спротиву, а спільнота уявних співавторів – на нових революціонерів, які можуть змінити світ.

Отже, у прозі А. Володіна філософська рефлексія ґрунтується на осмисленні трагічних подій історії, зокрема, теми концентраційних таборів та знеособлення людини, що споріднює її з «табірною прозою» й літературною антиутопією. Художньо втілюючи цю проблематику в постмодерністському романі, письменник залучає метанаративний інструментарій: романний сюжет (написання персонажами-письменниками «постекзотичних» творів заради збереження своєї пам'яті) віддзеркалює ідею самого письменника (осмислення у формі «постекзотичних» романів історії й актуалізація проблематики смерті/кінця людства). У такий спосіб А. Володін реактуалізує ідею рятівного письма в ситуації панування негативних тенденцій соціального розвитку й у трагічних для нього умовах неможливості егалітарної утопії.

### **3.3.3. Типологічні сходження «постекзотичного» роману з російським постмодерністським романом-антиутопією**

Проза А. Володіна не лише вбирає традицію російської прози радянського періоду, а й є суголосною з пошуками російських письменників-постмодерністів. Як зазначила К. Дмитрієва, в одному з інтерв'ю А. Володін згадав, що вбачає наявність типологічних зв'язків між його «постекзотичною» прозою й письменницькими експериментами Х. Мураками, О. Памука й В. Пелевіна [60], утім дослідники оминули увагою цей факт. Із погляду наявних у володінській прозі численних інтертекстуальних посилань на російську літературу видається несподіваною відсутність компаративних розвідок щодо прози А. Володіна та В. Пелевіна – також

містифікатора, письменника суперечливого та знакового для сучасної російської літератури. Однак французькі дослідники називають ім'я А. Володіна поряд із В. Пелевіним та А. Макінім у переліку небагатьох гідних уваги «письменників з Уралу», відводячи йому роль «культурного містка між пращурами та сучасниками» [193]. У постмодерністських романах В. Пелевіна літературознавці виявляють інтертекст модерністської прози [19], зокрема А. Платонова, чия суголосність з А. Володіним вже була зазначена. А. Мережинська констатує спорідненість авторських парадигм А. Платонова і В. Пелевіна як представників схожих літературних епох – перших десятиліть ХХ століття й 90-х років ХХ століття. Їх поєднують неприйняття «західного індивідуалізму», відмова від традиційного для Заходу уявлення про «людину-атом», ізольовану від навколишньої дійсності й інших людей, затвердження принципів східної «філософії всеєдності», яка розглядає людину в єдності з Абсолютом [108, с. 133].

Жодних відомостей про наявність літературного впливу між А. Володіним та В. Пелевіним на рівні контактології не знайдено. Але зважаючи на обізнаність А. Володіна в радянській літературі, його знайомство з творчістю російського колеги й гіпотетичне наслідування припустити можна (роман «Дондог» опубліковано через вісім років після роману «Чапаєв і Пустота»). Узагалі, чітку демаркаційну лінію між генетико-контактологією і порівняльною типологією провести важко, оскільки «з жодної типологічної збіжності, особливо в межах європейських літератур, неможливо виключити прямий чи опосередкований контакт», зауважує Д. Наливайко [111, с. 17].

У художній структурі роману А. Володіна «Дондог» наявні типологічні сходження з романом В. Пелевіна «Чапаєв і Пустота» (1996 р.), що дозволяє зіставити ці твори в проблемному та поетикальному аспектах (історико-культурний контекст, особливості сюжету й композиції, система персонажів, хронотоп, провідні мотиви, інтертекстуальні алюзії, специфіка нарації). Романи А. Володіна «Дондог» і В. Пелевіна «Чапаєв і Пустота» належать до різних національних літератур (західна та східна модифікації постмодернізму [130, с. 186]), проте виникли в схожому соціально-культурному контексті епохи світоглядної кризи. Спільною є тенденція до виокремлення з національного контексту, яка разом із низкою проблемно-поетичних ознак (синтетична жанрова природа, філософська проблематика, інтертекстуальність, специфіка мотивів, фрагментарність наративу) дозволяє розглядати романи в аспекті вияву світових літературних тенденцій.

Фабулу роману А. Володіна «Дондог» зведено до пошуків головним персонажем, колишнім в'язнем концтаборів, чотирьох осіб із метою помсти. Упродовж пошуків він поступово відновлює спогади про своє минуле життя й знаходить власну смерть. Дія роману «Чапаєв і Пустота» відбувається паралельно у двох часових вимірах: Петро Пустота проходить реабілітацію в психлікарні; він постійно бачить сни, де розмовляє з Чапаєвим про сенс буття; а в решті решт розуміє, що світ є ілюзією.

Сюжет обох романів репрезентує трансцендентальний перехід героя зі світу реального до уявного, підсвідомого, надреального як спосіб виходу людини за власні межі, подолання перепонів на шляху до сприйняття та розуміння буття, пошук «надзнання» через дослідження альтернативних реальностей, кінцевою метою якого є стан на кшталт нірвани (Бардо у Володіна, Внутрішня Монголія в Пелевіна). Перипетії зображають подорож лабіринтами власної свідомості, що закінчується на межі життя і смерті. І у Володіна, і в Пелевіна сюжети розвиваються динамічно з властивим постмодернізму «перемиканням» епізодів, де кожен «кадр» демонструє нову реальність як плід шаманських практик, сновидінь, психічних порушень, галюцинацій.

Міфологізований сюжет романів «Дондог» і «Чапаєв і Пустота» є симбіозом «кріптоісторії» (яка є неправдоподібною, хоча в цілому вкладається в канву відомих історичних фактів) та «альтернативної історії» (зображена дійсність є авторською трактовкою реальних подій, репрезентованою в сприйнятті головного персонажа під впливом забуття, втрати пам'яті, психічної хвороби, трансу). Реальності, в яких існують Пустота і Дондог, набувають властивості галюцинації: перший заплутався між сном і реальністю, другий – вовтузиться в пошуках власних спогадів та відтворення минулих подій. Пелевінське визначення свого твору як «першого роману, дія якого відбувається в абсолютній пустоті» [122] правомірно розповсюдити на роман А. Володіна. Світ Дондога не має меж, він невизначений та неосяжний, існує виключно в його уяві або сні – усе це збігається з концепцією пустоти В. Пелевіна («Все, что мы видим, находится в нашем сознании, Петька. Поэтому сказать, что наше сознание находится где-то, нельзя. Мы находимся нигде просто потому, что нет такого места, про которое можно было бы сказать, что мы в нем находимся» [121, с. 199]).

Бачення світу як візуалізації власних уявлень людини запозичене з буддизму. Буддійський код та оніричний дискурс є одним із інструментів створення ірреального художнього простору в обох авторів. Ідеї спостерігання, вчителя-наставника, ілюзорності світу

матеріального, особливого стану людини ніби «висмикнуто» з буддійського контексту. Об'єднуючим концептом постає пелевінська ідея пустоти як звільнення свідомості від ілюзій: «Поразительно, сколько нового сразу же открывается человеку, стоит только на секунду опустошить заполненное окаменелым хламом сознание» [121, с. 141], «уся втішлива галюцинаторність світу зникає» [315, с. 51]. Референції до інших культурних джерел, зокрема буддійських вірувань та шаманських практик, якими рясніють обидва тексти, можна вважати ознакою постмодерністського тексту. А провідна для обох романів тенденція до зацікавленості ірреальним (притаманна модернізму) властива сучасним трансформаціям постмодернізму.

На рівні хронотопу аналізованих романів наявна спільність у моделюванні простору як невизначеного, замкненого, «карцерального». Обираючи цілком реалістичні локуси (табір, психлікарня), письменники метафорично розширюють їх до меж усесвіту: «Мир, где мы живем – просто коллективная визуализация, делают которую нас обучают с рождения» [121, с. 316] і «Реальність – це табори, – сказала Габрієла Бруна. – Зараз усюди лише вони» [315, с. 209]. За межами таких постапокаліптичних пейзажів є світ вищий, що постане після смерті: «Так почему бы вам не оказаться в "нигде" при жизни? Клянусь вам, это самое лучшее, что в ней можно сделать. Вы, наверное, любите метафоры – так вот, это то же самое, что взять и выписаться из дома умалишенных» [121, с. 301]. Географічні маркери надані, але вони «розмиті» між світом реальним і художнім, авторським: Троємордвіє [34, с. 167] (саме такий варіант В. Лапицький запропонував у російському перекладі «Дондога» як аналог французького «Trois-Museaux [315, с. 191], буквально – «Тримордіє»), Сіті в А. Володіна; Внутрішня Монголія, Урал як «умовна ріка абсолютної любові» у В. Пелевіна. Спільною є схильність авторів до азіатських пейзажів, які набувають містичного забарвлення. Локалізація героя в ірреальному хронотопі, побудованому в знайомих колективному підсвідомому координатах, є просторовим аналогом межі життя і смерті.

Хронологічно дія «Дондогу» й «Чапаса і Пустоти» відбувається впродовж ХХ століття, однак точні часові координати в А. Володіна відсутні (романний час розповсюджено на весь період «століття війн та революцій»), а у В. Пелевіна час «роздвоєно» симетрично до сюжетних ліній – 1910-ті та 1990-ті роки. В обох романах наявне викривлення зрозумілої читачеві реальності: реальність сьогодення поставлено під сумнів, так само як реалістичність спогадів («Там было о потоке времени, который размывает стену настоящего, и на ней появляются все новые и новые узоры, часть которых мы называем прошлым. Память уверяет нас, что



вчорашний день действительно был, но как знать...» [121, с. 16]). Звертаючись до колективної підсвідомості й апелюючи до реальних історичних подій, А. Володін так само ставить реальність під сумнів, визначаючи пам'ять не лише як сховище спогадів і снів, а як знаряддя відтворення реальності: «Тими днями він нескінченно передивлявся особисті видіння. Писав він щось у чернетці, чи то усно розв'язував приклади, він знов і знов викликав у пам'яті, переливав із пустого в порожнє, переглядав як сторонній спостерігач епізоди, учасником або свідком яких колись був, уже не уявляючи, до якого світу віднести враження, що змінювали одне одне в його голові. Ночі, минуле, таємні видіння, досвід пережитого, дитячі мрії, реальність і паралельні реальності змішувалися воедино. Так споруджувався його світ, світ Дондога, компактна царина мого життя, моєї пам'яті й моєї смерті» [315, с. 56–57]. Аналіз часопростору обох романів виявляє збіг загальних принципів конструювання хронотопу, однак В. Пелевін «розмиває» межі реальності епізодично, тоді як А. Володін застосовує аналогічний прийом у масштабі цілого роману.

Щодо системи персонажів, в обох романах на перший план виведено протагоніста, який проходить характерний для постмодерністського героя шлях «ініціації». Обидва романи демонструють близькі читачеві базові конструкції свідомості з типовим бажанням сховатися від реальності (уві сні, трансі), але й зрозуміти, досягнути її. Шляхом випробувань Дондог і Пустота усвідомлюють безглуздість пошуків сенсу людського життя й історії людства в цілому, що вписується в постмодерністську репрезентацію світу як хаосу [92].

Знаковою для обох романів є деперсоніфікація персонажів: Пустота виявляється Фанерним, Фон Ерненом, червоним комісаром, хворим психіатричної лікарні; Дондог – Габрієлою Бруною, Шлюммом, тарганом. Статус людської істоти знижено: у А. Володіна це «недолюдина», «Untermensch» [315, с. 223 та ін.], у В. Пелевіна – «недосверхчеловек» [121, с. 107]. Таке бачення людини (із властивою їй зміною ознак самототожності) є відображенням постмодерністської теорії симулякрів як продуктів гіперреальності [24].

Уникаючи висловлювати власну позицію та абстрагуючись від авторства, обидва письменники вводять оповідачів, «рупори» голосів, невідомих авторів, редакторів: «имя действительного автора этой рукописи <...> по многим причинам не может быть названо, и она печатается под фамилией подготовившего ее к публикации редактора» [121, с. 4] у В. Пелевіна й «<...> це транснаціональна мова оповідачів історій, ізгоїв, в'язнів, безумців та мерців, а я – лише рупор їхніх голосів» [316, с. 4] у А. Володіна.

У В. Пелевіна й А. Володіна існують також збіги на рівні мотивних комплексів аналізованих романів. Ідеться про константні мотиви життя як сну, реальності сновидінь, кошмару, шаманського трансу, ілюзорності людського життя, втрати пам'яті, пустоти, які мають змістотвірні функції. Виявлений в обох авторів мотив позбавлення індивідуальності суголосою із численними анімалістичними метафорами, із тенденцією до зооморфізації персонажів у їхніх творах. Зокрема, мотив комах використано з метою «зниження» біологічного статусу людини: порівняння Шварценеггера з «огромным насекомым из стекла и металла» [121, с. 75] віддзеркалене в метафоричному порівнянні персонажів роману «Дондог» з «тарганами» (фр. «blatte» [315, с. 223]). Бестіарні мотиви в обох авторів мають константний характер, що відображено навіть на рівні романних назв: «Життя комах» (1993) у В. Пелевіна або «Ім'я мавп» (1994) та «Наші улюблені тварини» (2006) в А. Володіна. Інша володінська метафора – «старий прогнилий гриб» [315, с. 32–54], що лейтмотивом пронизує перший розділ роману «Дондог», часто-густо зустрічається у В. Пелевіна (гриби як галюциногенний засіб [121, с. 347]), художньо втілюючи мотив викривленого сприйняття реальності.

Провідні поетикальні ознаки, що поєднують романи «Дондог» і «Чапаєв і Пустота» (буддійський код, карцеральний хронотоп, специфіка персонажа, інтертекстуальність, оніризм, мотивні компоненти, особливості нарації), дозволяють дійти певних висновків стосовно жанрової специфіки цих творів. Примітно, що авторські позиції А. Володіна та В. Пелевіна щодо визначення жанрової форми своїх творів також дивовижно збігаються: обидва постулюють її унікальність і вдаються до словотворчості, винаходячи відповідно терміни «постекзотизм» [319] та «искусство эгопупистического постреализма» [121, с. 30]. Безперечно, досліджувані твори неможливо вписати в традиційні жанрові класифікації, але жанрова гібридизація є вельми показовою для сучасного художнього дискурсу. В обох романах наявні елементи фантастичного дискурсу, антиутопії, жанру видінь, філософської притчі, сюрреалістичних практик. Такі гібридні романні форми є результатом авторських експериментів із постмодерністськими поетикальними засобами та «загравання» з прийомами сюрреалізму (до них, зокрема, належать: дослідження межі між нормою і аномалією, техніка автоматичного письма для створення потоку образів підсвідомості, метафоричне зображення лабіринтів пам'яті).

У романі А. Володіна «модерністські та постмодерністські техніки представлено в характерному для французької літератури "принципі черепаці"» [176, с. 6], що є актуальним для

сучасних трансформацій постмодернізму. «Чапаєв і Пустота» як явище російського постмодернізму [137, с. 206] втілює тенденцію до «пошуку синтезу, ідеї, що об'єднує, центрує» [108, с. 131] на противагу деконструктивістським засадам західноєвропейської традиції. Тобто обидва романи є продуктами постмодернізму, проте далекими від його «канонічної» форми. Як феномени кризової епохи вони порушують проблему осмислення історичної парадигми, залучаючи до її вирішення схожі художні засоби. В обох випадках наявний перегляд постмодерністської парадигми, утілюваний засобами синтезування постмодерністського світогляду з модерністською трактовкою світу й людини. Ідеться також про комбінацію теорії філософських конструктів Сходу із західними світоглядними орієнтирами [108, с. 132]. Близькість романних форм в А. Володіна та В. Пелевіна є наслідком схожих соціально-культурних обставин періоду кризи західної цивілізації та перехідного етапу на пострадянському просторі – ситуація, коли соціальна проблематика переходить в екзистенціальний план; східна/буддійська парадигма стає тут зряддям пошуку цілісного, синтетичного світогляду [108, с. 133].

Отже, враховуючи можливість потенційного літературного впливу, складність романного філософського конструкту, схожість наративних технік і поетикальних характеристик, можна констатувати типологічну збіжність романів А. Володіна «Дондог» і В. Пелевіна «Чапаєв і Пустота» на рівні філософської та художньої парадигм. Висновки дослідження щодо типологічних сходжень у двох романах є показовими в контексті комплексного аналізу проблематики й поетики романів А. Володіна.

### **Висновки до розділу III**

Романи А. Володіна «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» є гібридними жанрово-дискурсивними утвореннями, які вбирають ознаки фантастичного дискурсу, елементи альтернативної історії, політичного та оніричного дискурсів. Письменник використовує форму фантастичного роману з метою репрезентації ірреального світу, а за рахунок накладання елементів історії надає йому характер можливого, нівелює межу між художнім світом і реальним. Суспільно-політична рефлексія є способом переосмислення утопічного дискурсу в постмодерну епоху. Простежуючи тенденції історії XX століття й аналізуючи її трагічні події, А. Володін констатує поразку «людського проекту» й утілює у своїй творчості пошук способу виживання людства в ситуації краху утопічних проектів. У формі «постекзотичних» романів

наявне поєднання елементів антиутопії (негативістське бачення суспільства й становища людини в ньому) і утопії (переосмислення утопічних засад світобудови й пошук можливості відновлення «егалітаристської» утопії), що зумовлює аналіз їх в параметрах постмодерністської метатутопії як метажанрової форми розвитку утопічного модусу в літературному контексті межі XX–XXI століть. Метаутопічний характер романів А. Володіна підсилений за рахунок метатекстуальної стратегії, перенаправлення філософської рефлексії в царину проблем письма, творчості, збереження колективної пам'яті як єдиного можливого для людської спільноти рятівного шляху.

Володінські «метаутопії» є формою осмислення літературної традиції XX століття, зокрема традиції антиутопічного роману, крізь призму постмодерністського світосприйняття. «Чужість» володінських романів французькому контекстові базується на численних алузіях на реальність радянської історії та оприявнює інтертекст російської/радянської літератури, яка вочевидь вплинула на ідейно-художню концепцію письменника. А. Володін художньо переосмислює традицію антиутопій А. Платонова, Є. Замятіна, прози Б. Пільняка – спільним є показ знеособлення та підпорядкованості людини системі на тлі поразки в боротьбі за утопічні ідеали. Із романами А. Платонова «Котлован» і «Чевенгур» прозу французького письменника споріднює репрезентація альтернативної історії, специфіка наративних структур і залучення сюрреалістичних практик з метою провокування рефлексії щодо суспільно-політичної історії. У романах Є. Замятіна «Ми» та А. Володіна «Малі ангели» наявна спільна ідея знеособлення людини під впливом системи, її перетворення на матеріал реалізації утопічної мрії. Але замятінське «ми» як знак колективної, безособової маси А. Володін переглядає та створює опозицію «ви» і «ми», в якій репрезентує потребу протистояння системі. Російський письменник простежує логіку історичних процесів і робить футуристичні прогнози, а французький – аналізує історію тоталітарних суспільств і політичних ідеологій уже минулого століття, апелює до колективної пам'яті як інструменту осягнення досвіду людства. У поетикальному плані романи А. Володіна, вочевидь, наслідують прозу Б. Пільняка. Спорідненість письменницьких стратегій наявна на рівні принципу побудови сюжету (парадигматизація, багатоплановість, хаотичність), набір мотивів і образів (місяця, потяга, темряви/чорноти), способу конструювання хронотопу (негативістський характер, насиченість радянськими реаліями) і репрезентації персонажів (людина як асоціальний елемент, деперсоналізація), поетичності тексту, орнаментального характеру письма. Суголосним є

проблемний складник їхніх творів, зосереджена на осмисленні історії, актуалізації потреби збереження/відновлення цінностей заради існування майбутнього.

Рефлексія щодо сенсу буття в стані неволі, карцеральний характер хронотопу, мотив знеособлення людини під впливом насильства та репресій споріднює романи А. Володіна з «табірною прозою». Він наслідує песимістичний характер творів В. Шаламова, образ світу як «пекла на Землі», акцентування задатків звіра в людині в межовому стані. А. Володін продовжує «екзистенціальний» напрям «табірної прози» на відміну від «реально-історичного», який реалізує О. Солженіцин із притаманним йому документалізмом, дидактичністю, алегоризацією та експресивністю людських образів, зображенням табірної середовища як випробування, яке відкриває можливість духовного оновлення. Водночас А. Володін переглядає «табірну» традицію: надає таборі ознак утопічного локусу (де збережена подоба життя й ностальгія за минулим у ситуації відсутності майбутнього), фікціоналізує автобіографічне письмо, підмінює реальні факти уявними; осмислює суспільно-політичну історію через образ концтабору як метафори соціуму, що знищує особистість; акцентує змістотвірну функцію метатекстуальних елементів як метафори спасіння людини у творчості.

Попри відсутність відомостей про свідоме наслідування, проза А. Володіна має типологічні сходження з творами В. Пелевіна. Письменницькі інтенції споріднює суголосність соціально-культурних умов, філософська проблематика, схильність до містифікацій, тенденція до виокремлення з національного контексту, оновлення постмодерністської парадигми. Для їх реалізації в романах «Дондог» і «Чапаєв і Пустота» задіяний схожий художній інструментарій. На рівні сюжету репрезентовано ескапічну подорож людини, перехід до ірреального світу з метою досягнення сенсу буття, що відбувається із залученням шаманських та буддійських практик. Хронотоп обох творів має ознаки лабіринтизованого, міфологізованого, оніричного, невизначеного простору з розмитими географічними параметрами й фантазмагоричними алюзіями на російські та азіатські локуси. Така «викривлена» реальність стає просторовим аналогом стану між життям і смертю й актуалізує проблему пам'яті як засобу самоідентифікації людини. Відбувається розшарування наративної інстанції та деперсоніфікація персонажів, залучення анімалістичних метафор для втілення деградації людини. Близькими є жанрові форми романів «Дондог» і «Чапаєв і Пустота» як синтезу альтернативної історії та фантастичного роману з елементами філософської байки, жанру видінь та сюрреалістичних практик, які оновлюють постмодерністську парадигму.

Отже, філософська, суспільно-політична й історична проблематика «постекзотичних» романів, реалізована засобами поєднання ознак фікціонального і реального в «постекзотичному» художньому світі, пародіювання жанрового канону й поєднання різнодискурсивних елементів, свідчать, що романи А. Володіна переосмислюють традицію антиутопій XX століття у формі метаутопії із залученням постмодерністського нарративного інструментарію й оновлюють літературний контекст кінця XX – початку XXI століття.

## РОЗДІЛ IV

ПОЕТИКА МЕТАУТОПІЧНОГО НАРАТИВУ В РОМАНАХ А. ВОЛОДІНА «МАЛІ АНГЕЛИ», «ДОНДОГ», «БАРДО OR NOT БАРДО»<sup>10</sup>

## 4.1. Сюжетно-композиційні особливості романів «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» в наративній перспективі

У постмодерністських творах на перший план виходить «розхитування ідеї логічної послідовності розповіді, формального сюжету, регулярної зміни послідовності й психологічно пояснених персонажів» [328, с. 194], тому й «ідентифікувати текст щодо приналежності до постмодерністської парадигми, – вважає А. Краснящих, – належить виходячи з того, чи відповідає він сюжетно системі ідей постмодерністського світосприйняття» [92, с. 59–60]. Складна архітектоніка й сюжетно-композиційна<sup>11</sup> структура постмодерністського твору може бути описана в параметрах наративної ризоми<sup>12</sup>, «специфіка якої полягає у перерваності сюжету, коли лінійний зміст втрачається» [8, с. 17]. О. Бабелюк ґрунтує теорію «нاراتивної ризоми» на «гетерогенності постмодерністського художнього тексту, у якому є безліч "коренів" та кодів (художніх, філософських, соціологічних, культурологічних)», які, «переплітаючись, утворюють ризому» [8, с. 21]; у них відсутня семантично центрована структура, наратив має ознаки абсурдного, наявні численні хаотичні фрагменти (які мають зв'язки з іншими, утім заплутані, «зламани»), відсутнє послідовне часове розгортання, текст набуває ознак «телеграфного стилю» [8, с. 23].

Твори А. Володіна є формально ускладненими, утім за хаотичною зовнішньою композицією його романів можна виявити архітектонічну структуру, у якій кожна деталь має значення для розуміння письменницької концепції. Притаманна володінському наративу

<sup>10</sup> Аналіз поетикальних доміант прози А. Володіна (сюжетно-композиційна структура і мотиви, у тому числі хронотопі) проведений у наративній перспективі, спираючись на сучасні дослідження мотиву й сюжету як «нاراتивних структурних елементів» [91, с. 197]. Сучасна наратологія як теорія наративу розглядає текст у трьох планах – зміст, вираження, комунікація. В. Тюпа зауважує, що «наратологічне прочитання орієнтоване на організацію події нарації у тексті» [154, с. 3], а «традиційні об'єкти поетики, як сюжетика й мотивіка, не перебувають за межами нарації, вони сформовані розповіддю, належать до неї як функції до свого аргументу» [154, с. 4]. І. Силантьєв вважає мотив «феноменом поетики оповіді», «вносієм сталих значень та образів розповідної традиції і водночас елементом розповіді» [135, с. 32], а хронотоп визначає як «сюжетогенне поєднання художнього часу і простору, також має структурну й функціональну наближеність до мотиву» [135, с. 34]. М. Краснякова зауважує, що саме мотив «значною мірою програмує й визначає сюжет», а відтак «дослідження сюжету передбачає аналіз сукупності усіх мотивів і їх трансформації» [91, с. 200].

<sup>11</sup> У розмежуванні понять «архітектоніка» і «композиція» спиратимемося на концепцію В. Тюпи, який (слідом за М. Бахтініним) під «архітектонікою» розуміє «внутрішню – стосовно тексту – інтуїтивно необхідну, а не випадкове розміщення й зв'язок конкретних, окремих частин і моментів у завершене ціле, зосереджене навколо свого "ціннісного центру"», а під «композицією» – «зовнішню впорядкованість уривків тексту, яка здійснює "архітектонічне завдання" прояву відповідної цілісності». [156, с. 2].

<sup>12</sup> Термін ризома уведено у філософію постмодернізму Ж. Дельюзом та Ф. Гваттарі у спільній роботі «Rhizome» («Ризома») [218].

«гібридність» жанрової форми породжує співіснування в одному творі формальних засад роману й есе, родових ознак епічного, поетичного й драматичного твору, сполучення трагічного й комічного пафосу. Письменник наповнює «чисті форми» змістом: осмислює утопічну/антиутопічну історію минулого століття, застосовує практики східних релігій, вводить у текст оніричні фантазми. Нескінченна мультиплікація джерела мовлення, віддзеркалені наративні ситуації, формальні ігри стають «головною інтригою» [60] володінського метаутопічного наративу.

У власному пошуку нових наративних стратегій А. Володін акцентує авторефлексивний<sup>13</sup> характер «постекзотизму» й зауважує, що метою його літературного проекту є «відкрити рефлексивні поля» [36]. Як указує письменник, кожен із створених ним світів «насамперед літературний: тут існують через текст, який або пишуть, або промовляють, або подумки проговорюють» [139, с. 339] (*курсив автора*). М. Епштейн зазначає, що «зв'язок письма з жертвопринесенням – це не просто метафора, а факт, який пояснює походження культури. Чим давнішим є знаряддя письма, тим більше воно нагадує знаряддя битви або жертвопринесення – меч, різець, ніж, голку, стилі. Писати означає різати, колоти, пронизувати, вражати» [69, с. 25]. На межі життя і смерті, сну і реальності метафора буквалізується, ототожнюючи кров і чорнило. Володінські наратори є переважно авторами власних творів, вони «метафікціоналізують» ситуацію письма задля актуалізації її рятівної ролі, що й віддзеркалює архітектоніка творів. Романний світ у постекзотичних творах завжди саморефлексивний, і кожен роман є етапом реалізації метафікціонального задуму письменника, частиною художнього цілого, утім зі специфічним набором сюжетно-композиційних прийомів.

«Малі ангели», вочевидь, найбільш структурований і формально витончений твір А. Володіна. Не зважаючи на усталену традицію критиків визначати його як «роман», сам письменник називає цей твір збіркою «нараців» (сутність вигаданої жанрової форми він пояснює в передмові до 49 розділу твору: «Я називаю нарацями ті романтичні миттевості, що фіксують ситуацію, емоції, напружений конфлікт між пам'яттю і реальністю, між уявою і

<sup>13</sup> Використовуючи термін «авторефлексивність», маємо на увазі саморефлексивний модус нарації, тоді як під терміном «метапроза» розуміємо тип літературного твору, предметом якого є процес його написання, дослідження природи літературного тексту або «рід саморефлексивного наративу, який розповідає про сам процес нарації» [99], а «метатекстом» називаємо текстуальні елементи, що маркують зміну наративних рівнів і перехід до іншого рівня нарації.



спогадами», «прозові есеї, кожен з яких, наче підроблена фотокартка, має відбиток, залишений ангелом», «оформлені картини, на яких зупиняються у своїх мандрах мої жебраки», «короткі музичні п'єси, чия музика є головним смислом буття» [314, с. 5]). Підвищена особистісність тексту, ідентифікація авторського «я» з «я» протагоніста («Серед тих невмирущих старих якнайменш одна була моєю бабусею» [314, с. 5]), перетворення протагоніста на автора власних творів (тих самих нараців, що викладені в романі) свідчать про метафікціональний характер «Малих ангелів». За своєю формою нараці є радше не оповідними/розповідними, а рефлексивними, бо сюжет у них зведений до осмислення екзистенціальної проблематики (сенсу й можливості буття), пошуку спасіння в мовленні.

Метапрозаїчні стратегії письменника проявлені вже на рівні назви твору «Малі ангели»<sup>14</sup>, вибір якої пояснено в тексті (у формі наративної фігури «мізанабім»): у 43 нараці Марія Клементі, яка «упродовж майже тисячі ста одинадцяти років бачить уві сні, що зуть її Віллом Шейдманном», переживає (також уві сні) всі перипетії його життя («він складав свої нараці до купи, яка складалася з сорока дев'яти одиниць. Цій купі він давав кожного разу свій номер і назву» [314, с. 200]) і пропонує для цієї «купи» назву «Малі ангели»: «це була назва, яку я колись використовувала для свого романшу в іншому світі й за інших обставин» [314, с. 200]. Таке усунення межі між планом нарації і планом дієгезису є провідним структурним принципом не лише «Малих ангелів», а й інших романів А. Володіна.

Кожен із 49 «нараців» присвячений історії одного з «ангелів» і названий відповідним власним іменем. Після тексту роману як зміст наведено повний їх список: «Сорок дев'ять малих ангелів пройшли крізь нашу пам'ять, один на кожний нарац. Ось їх перелік». Структура роману є дзеркальною: центральний – нарац 25 «Вульф Огоїн» (він найбільший за обсягом, але синтаксично становить один абзац), у якому ім'я «ангела» носить собака, «лагідна тварина, що відгукувалася на ім'я Вульф Огоїн. Ми були друзями» [314, с. 117] (тут чутно зв'язок із «лагідними собаками» Смокі й Смерч із «Дондога»). Нарацию від першої особи веде протагоніст Вілл Шейдманн: він оповідає історію свого життя як «стану ажитації, який упродовж усього життя страхітливо й довго передує смерті» [314, с. 107]. Зовнішній сюжет нарацу організовують дві ключові події – «створення» старими революціонерками «голема»-

<sup>14</sup>Французьке «Des anges mineurs» перекладено російською мовою як «Малые ангелы», хоча як прикметник «mineurs» має кілька значень – менший/малолітній, мінорний, а як іменник – ще й гірник/підривник (і всі ці варіанти перекладу реферують до тексту роману)

рятівника Вілла Шейдманна під ритмічні шаманські танці (його призначення – знов звершити революцію, однак він зраджує егалітарну ідею та реставрує капіталізм) і смертельний вирок, виконання якого старі все не можуть довести до кінця (життя персонажа триває, доки він промовляє свої нараци). Сцена народження героя є одночасно пародією на мотив «штучної людини», Франкенштейна, переосмисленням єврейського міфу про Голема й антиутопічною алюзією на ідею створення й виховання людини, підпорядкованої системі: Вілл Шейдманн отримав суворі настанови від своїх праматерів, «завідуючих ідеологічним фронтом» [314, с. 112], і мав «бігти крізь тайгу просто до столиці, а потім зробити все, щоб усунути винуватих, останніх людей, що залишилися при владі <...>, імпровізувати залежно від обставин і поглиблювати революцію, доки в ній не встановиться якась динаміка» [314, с. 113-114]. Утім «утопічні» плани «бабусь» зазнали поразки, що спричинило завмирання життя у світі (суд над Шейдманном постає як іронічне потрактування Вищого Суду й переосмислення буддійського мотиву Бардо).

Нараці, розміщені симетрично стосовно центрального, – це поетичні картини життя інших «ангелів». На рівні зовнішнього сюжету можна простежити сюжетні й мотивні паралелі симетричних нараців: так, сюжет 1-го нарацу («Мені потрібно піти до наладчика сліз <...> Це людина, яку звать Ензо Мардіросян» [314, с. 7-8]) продовжено в 49-му («Коли я прийшов до Ензо Мардіросяна, його ніде не було» [314, с. 217]); 2-й і 48-й нараци – це розірвана розповідь про письменника Фреда Зенфля; 3-й і 47-й – суголосні сні-видіння про пологи ведмедиці, які приймає Софі Жиронд; 4-й і 46-й – розповіді про подорожі Крілі Гомпо «паралельними світами»; 5-й та 45-й – історії мандрів, формально пов'язані між собою лише одним персонажем (Ізмаїл Давкес); 6-й – історія народження Вілла Шейдманна Летицією Шейдманн заради відновлення «утраченого егалітарного раю» [314, с. 22], а симетричний йому 44-й нарац – «симулякрова» історія про вагітну Варвалію Лоденко, яка «носила у своїй черевній кишені дитину, яку виготовила майже одна» – дочку Рім Шейдманн, сподіваючись, що та «відновить порядок, табори та братство на землі» [314, с. 201]; і врешті 24-й та 26-й нараци, що «обрамовують» центральний – спогади Язара Дондога про Сару Квонг, його колишню вчительку (очевидна паралель з «вчителькою» Дондога в першому розділі наступного роману «триптиху»). Попри відсутність чіткого сюжету й важкість простежити фабулу, формально послідовність нараців не є хаотичною – ці окремі уривки є «картинами постекзотичного світу», постапокаліптичними й антиутопічними, персонажі та сцени яких пов'язані між собою.

Численні персонажі роману зведені, однак, до одного наративного голосу – Вілла Шейдманна, який набуває функції «наднаратора»: «Коли я кажу я, то частково співвідношу себе зі Шломо Бронксом, але лише частково, оскільки я так само маю на увазі Йонатана Лефшеця та Ізмаїла Давкеса, які так міцно були притиснуті до мене, що наші ключиці роздробилися та змішалися, і окрім Лефшеця, також й інших, що злилися в одну купу колективної плоти» [314, с. 205]. Вілл Шейдманн розповідає їхні історії, в які проникає сам; паралельно з різних точок зору викладено сюжет його життя: так, у 7-му нараці («Вілл Шейдманн») ідеться про причини та початок суду над ним, а в «дзеркальному» щодо сьомого 43-му нараці про ті самі події говорить Марія Клементі, одне з альтер-его протагоніста.

Крізь додаткові сюжетні «історії ангелів» проглядає головна сюжетна лінія – історія Вілла Шейдманна, засудженого злочинця. Прикутий до стовпа серед нескінченних степів постапокаліптичного світу, Вілл підтримує в собі (й у світі?) життя, промовляючи короткі історії (нараці) й водночас відволікаючи та розраджуючи старих (що лежать у траві навколо нього, тримають його на прицілі й час від часу стріляють, але не влучають). Ці нараці оповідають про дивних персонажів, які блукають примарними пейзажами й переживають фантазмагоричні й абсурдні події (приготування карі з чайки, народження ведмежат на палубі пароплава та ін.). Сюжетні лінії нараців перехрещені за часопросторовими ознаками (персонажі оповідей Вілла Шейдманна проходять/пролітають тим самим степом, де говорить Вілл Шейдманн і спостерігають картину нескінченної страти) і становлять фрагментовану картину (складену з окремих «миттєвостей» [314, с. 5], сприйнятих і викладених із різних точок зору) постапокаліптичного світу, де ще триває «остання битва» за життя.

Мовлення Вілла Шейдманна супроводжує його перехід (або ж перехід усього «постекзотичного» світу, оскільки «Ми теж належимо до цього вмираючого людства, яке ти описуєш, і ми теж дійшли до цього, до останньої стадії розсіювання та небуття» [314, с. 95]) 49-денним шляхом Бардо, який веде від смерті до осягнення сенсу буття або до повернення в попередню форму буття. Ідея цього рятівного мовлення стає утопічною засадою твору, єдиною надією на виживання у світі тотального постутопічного «апокаліпсису» як результату «перемоги світової революції» [314, с. 154]. «Мовлення» Вілла Шейдманна підтримують й інші персонажі роману, які стають авторами власних «творів»: «Записані історії Фреда Зенфля міркували про вимирання людського роду й стосувалися його власного вимирання як особистості» [314, с. 9], він «писав невеличкі відчутно похмурі тексти» [314, с. 29], «незакінчені

книги або доведені до кінця, у яких остання сторінка кожного разу була страшенно заплямована кров'ю та сажею» [314, с. 215]; Летиція Шейдманн «письмово відмовилася від нащадків» [314, с. 22], а медичні сестри продовжували «писати доноси» [314, с. 22] на неї; Марина Кубалгай зберігає пам'ять про Артема Веселого й книги, «які той не зміг написати» [314, с. 39]; капітан мандрівного корабля «відмовлявся спілкуватися з нами в інший спосіб, окрім як записками» [314, с. 157]. Так пишеться історія «постекзотичного» світу й зберігається в ньому життя: «Все одно все це вже відбулося саме так, як я це описую, все це вже саме так і відбулося, у якийсь момент вашого життя чи мого, у реальності чи в наших снах» [314, с. 186].

Стилістично нараці є поетичною формою, поезіями в прозі, на користь чого свідчить невеликий обсяг, ритмічність мовлення, особливий синтаксис (часом, як у 31-му, це одне речення, яке виповнює цілий нарац), парадигматичні зв'язки між елементами тексту, його згущена емоційність. Ці властивості наближають форму «нараців» до «орнаментального сказу». За В. Шмідом, «Орнаментальна проза – це результат накладання на оповідний текст «мовленнєвого мислення» поезії, виявлене в таких прийомах, як парадигматизація, утворення тематичних і формальних еквівалентностей, ритмування та ін.» [185]. Її ознаками є відсутність цілісного сюжету, відмова від фабули й традиційних романних характерів, їх деперсоналізація; принцип монтажу, поєднання різнорідних за тематичним і стильовим характером «шматків» оповіді, принцип повтору; відсутність ціннісної позиції, яку можна ідентифікувати як авторську; метафоричність і символічна асоціативність образів; використання графізмів, позалітературних елементів та ін. Така форма зберігає «оповідну/сказову» манеру, ознаки усного мовлення (Вілл Шейдманн «мовить»), «синкретичне поєднання слухових ("оповідь/розповідь") і візуальних ("показ") образів» [166, с. 82]; характерологічні риси персонажа відсилають не до образу одного наратора, а до «цілої гами різнорідних голосів, не зіставлених в особистісну й психологічну єдність» [185, с. 193].

Відтак, «Малі ангели» – це твір із специфічною структурою, найбільш сегментований і формально ускладнений з усіх романів А. Володіна. У його сюжетно-композиційній структурі наявні ознаки орнаментальної прози як «впливу поетичних начал на наративно-прозовий твір» [185, с. 299], що й визначає його особливу поетичність. Роман змонтований із розділів, кожен з яких представляє точку зору одного з персонажів, але синтагматичні зв'язки між ними не виражені експліцитно – акцент у змістотворенні зміщено до парадигматичної вісі значень, коли «практично жодна з частин, розділів і навіть невеликих композиційних одиниць не є

викладенням (*récit*) "історії", якщо розуміти під цим низку подій (*histoire*), перероблених за допомогою оповіді (*narration*) та прикріплених до синтагмантичної вісі значень» [23, с. 128]. Сюжет побудований на «парадигматичному зіставленні сцен і мотивів» [23, с.137], і така специфіка нарративу з характерним для неї «розпадом» нарації на «окремі мотивні шматки», репрезентовані з різних точок зору, численними паралелями й повторами ускладнює читацьку рецепцію тексту. 49 оповідей Вілла Шейдманна, усних «сказів» у письмовій формі на кшталт казок Шехерезади або шаманських пісень зачаровують і старих, що звершують страту, і весь «постекзотичний» світ, який наче зупиняється за крок до остаточної загибелі.

У романі вочевидь наявне утопічне/антиутопічне начало – утопічний задум «старих революціонерок» відродити революцію зазнав поразки, на зміну йому прийшла антиутопія як констатація занепаду соціальних проєктів і людського соціуму. Стилістична амбівалентність орнаментального сказу, його «підвищена естетизація» [166, с. 19] (поетичність, художня витонченість письма на противагу деестетизмові зображуваних реалій «постекзотичного» світу) утілює утопічне «прагнення врівноважити руйнівний релятивізм непорушним ідеалом, тверезий, іронічний погляд на сучасний світ – казкою національного буття» [166, с. 81] і в цьому сенсі на стилістичному рівні підтримує ідейну амбівалентність метаутопії.

Утопічний первень роману можна простежити в мовленні, яке «увічне» загибель протагоніста й залишає надію на рятувальне відродження – у 33-му нараці Віллу Шейдманну дарують помилування. Однак «ця ідея йому не подобалася», «йому нема куди було йти», «страх смерті, який його покинув, залишив після себе виснажливу пустоту», тому він продовжує оповідати свої нараци, які «мають закривати прогалини в пам'яті, <...> допомагати старим зв'язати в ціле свої видіння, що ставали прісними, досвід учорашніх співочих днів. Нараци вдиралися в їхню підсвідомість, наче музика, поліхронічно або магічно» [314, с. 152–154], а коли Вілл спробував припинити розповідати свої нараци, старі зірвали з нього шмат шкіри й «намагалися прочитати на ньому якийсь текст, повторюючи рухи, які зазвичай роблять, коли читають книжки» [314, с. 156].

Попри виразну специфіку композиційної будови роману «Малі ангели» його не можна відокремлювати від інших романів «триптиху» й усього романного корпусу письменника загалом – це лише одна з форм «закарбування постекзотичних миттевостей». Мотиви (місяця, степу, божевілля, мовлення та ін.) й домінантні образи (колеристичні, ольфакторні, тваринні, тілесні), екзистенціальна проблематика («жодна скляна перегородка не захищає від натиску

зовнішнього світу, <...>, і він стоїть розгублений, розчарований ненадійною природою матерії, у якій вбачає вразливу природу власного існування» [314, с. 142–143]) «мігрують» в інші романи, так само як і персонажі: Дондог, Джессі Лоо, Меггі Квонг, Крілі Гомпо/Унтерменш стають героями роману «Дондог»; у «Бардо ог нот Бардо» Фрік Вінслоу виявляється унтерменшем Фріком; ім'ям письменника Фреда Зенфля названий павільйон психіатричної лікарні, де інсценують «постекзотичні п'єсети».

Другий роман аналізованого «триптиху», «Дондог» є найбільш «романним» його твором – у ньому наявні (нехай і переосмислені в постмодерністських параметрах) визначальні для романного жанру категорії персонажа, фабули, сюжету, – однак це така форма сюжетності, що вже «закарбувала в собі досвід безсюжетності» [1, с. 309]. Фабульна лінія роману – мандри Дондога, жертви етнічних чисток і колишнього в'язня концтаборів, лабіринтами постапокаліптичного міста в пошуках трьох осіб, про яких він пам'ятає лише те, що має їм помститися напередодні власної смерті – «І тоді, щоб його помста мала сенс, він вигадує собі трагічну біографію й підстави для ненависті» [139, с. 344]. Оповідь є лінійною лише частково, а спосіб сполучати сюжетні фрагменти – «сни, уривки спогадів, а то й марення» [139, с. 343] – може видаватися «сумнівним» [139, с. 343], тому варто враховувати «цілий жмуток таких способів» [139, с. 343]. Роман складено з чотирьох частин, і кінець кожної з них позначає завершення певного етапу життя (або спогадів/марення про життя) Дондога: «От і все з феєрією» [315, с. 115]; «От і все з Габрієлою Бруною» [315, с. 215]; «От і все з Еліаною Хочкісс. І з таборами. От і все з таборами» [315, с. 311]; «От і все з моїм життям» [315, с. 366].

Перша частина – спогади, а радше «марення» Дондога про дитинство, оскільки саме ввісні він відтворює «компактну царину [свого] життя, [своєї] пам'яті та [своєї] смерті» [315, с. 57], а отже, вигадує той самий роман, який ми читаємо. Кожен із «спогадів» містить алюзії на літературні (найперше екзистенціальні) твори або історичні події: так, шкільний донос на Дондога й «процес», який влаштовує над ним удома мати – посилення на «Процес» Ф. Кафки, і на радянські процеси над «ворогами народу» тридцятих років; історія загибелі молодшого брата Дондога, Йойши під час «другого винищення уйгурів» – на етнічні геноциди. Внутрішній сюжет таких епізодів – осмислення трагічних подій ХХ століття, реальний жах яких людська свідомість нездатна досягнути навіть у спогадах. Інструментом «відчуження» негативної реальності стає «театральне» її сприйняття: «джерелом криків, здавалося, була далека театральна вистава» [315, с. 101]. Метатекстуальні коментарі іронічно вказують на

єдину можливість осмислити жахливу дійсність – у художній спосіб: «Правду кажучи, у мене абсолютно немає бажання розповідати про ту ніч, продовжує Дондог, навіть прищепивши її до тканини випадкової вигадки, постекзотичної або якоїсь іншої фантазії» [315, с. 102-103], «Або тоді вже <...> потрібно переказувати це як феєрію» [315, с. 108]. Дитинство закладає засади подальшого існування Дондога – після жорстокого вбивства в ніч геноциду його шкільного товариша, Шлюмма, підлітка-уйбура, свідомість героя зруйнована: «Починаючи з цього моменту, Шлюмм містився в мені <...> як брат або двійник» [315, с. 114], а з часом «Шлюмми» у свідомості Дондога помножувалися (Вілаян Шлюмм, Паржен Шлюмм, Андреас Шлюмм та ін.), і він ставав носієм їхньої долі, мав про них розповідати, писати свої романи: «У вільний час <...> писав для табірної публіки книги, невеличкі твори <...>. Ішлося переважно про романи. Де на сцену виходив Шлюмм і небіжчики, яких я колись знав і любив у дитинстві або уві сні <...> з покаліченої відрижки снів я відбудовував штучні спогади» [315, с. 107].

Друга частина – історія бабусі Дондога Габрієли Бруни, викладена на тлі зустрічі протагоніста з одним із розшукуваних, який виявляється її гвалтівником. Епізод побудований як мінідрама («[він] проник на сцену крихітного театру, де вже впродовж години виконував свою роль Дондог» [315, с. 121]: «поблизу один від одного опинилися два актори» [315, с. 121]), супроводжувана метатекстуальним коментарем («У нього [Дондога] неприємне враження, що, розповідаючи, він не здатний зафіксувати своїми фразами образи. Колись, у невеличких книжечках, які він створював у таборі, його персонажі часто мовили в темряві <...>. Вони декламували монологи, які часом мали стосунок до теперішньої історії, часом – ні» [315, с. 139]; Дондог і Марконі мовлять, не турбуючись, слухають їх чи ні – «як персонажі книг Дондога» [315, с. 142], «згущується темрява, сприяючи, здається, народженню оповіді» [315, с. 143]). Мотиви темряви і «непевного бачення» (Марконі «підсліпуватий», у нього «позбавлений виразу погляд», очі «ні живі, ні мертві» [315, с. 122–125] та ін.) акцентують найважливішу функцію письма: «відсунути найтяжчі спогади або ж їх затуманити <...> видозмінюючи найбільочіші сторони дійсності» [315, с. 139].

Спогади, що переривають нарацію, переміщують дію в інший часопростір: спочатку в часи «першого знищення уйбурів», на тлі якого Дондог оповідає історію звалтування Габрієли Бруни; потім – у «Променистий світ праці й трудових колективів», що «простягнувся усією земною кулею» [315, с. 171], де вона вже є членом осередку «Револьюційної законності», а

відтак – частиною світу насилля; а далі – до магічної країни Троємордвіє, куди вирушає Габрієла «в стані шаманського трансу <...>, добровільно змішавши життя перед смертю з життям після нього» [315, с. 177], щоб помститися гвалтівникові: «я вживу заходів, щоб ця смерть тривала безкінечно» (повторення мотиву нескінченної страти Вілла Шейдманна). Це часопросторове «вислизання» є способом переключення реєстрів, які належать різним реальностям, і способом письма. Продовжуючи безперервне накладання «реальностей», Габрієла Бруна бачить пророчий сон, у якому її ще не народжені діти чи внуки (Дондог та ін.), стають жертвами «другого винищення уйбурів». В оніричних епізодах утілена утопічна ідея спасіння (тікаючи від переслідувань, діти раптом опиняються в дивному просторі: «на межі якогось безтурботного місця, ніби увійшли в прегарну картину...», «гірський ландшафт, від якого йшло майже відчуття свободи» [315, с. 196-197]), яка постійно межує, переплітається з її запереченням (Габрієла воліє залишити Троємордвіє, бути разом зі своїми малюками в таборах, які уявляє як утопічну країну, але її заарештовують і звинувачують у тому, що вона залишила свій пост «у розпал боротьби з ворогами народу» [315, с. 213]).

Третя частина роману повертає оповідь у Сіті, де Дондог разом із Марконі/Гюльмюзом продовжують «копирсатися» в спогадах: «(Марконі) спонукав копнути глибше, ніби йшлося про суто літературну вигадку. Він нагадав мені, що свого часу <...> я писав постекзотичні романи та п'єси й цілком міг би спробувати згадати якщо не своє життя, то свої книжки» [315, с. 232]. Постійно наявний мотив сну доповнює сюжет епізодами колишнього життя Дондога в таборах, куди він потрапив «за вбивство вбивць і саботаж» [315, с. 248], і де його вважали душевнохворим. Там, «безумніший за всіх безумних і вже мертвий» [315, с. 245], Дондог пише й «публікує» (на газетних аркушах, між друкованими рядками) свої романи («короткі автобіографії», «жалюгідні постекзотичні клаптики» [315, с. 256–257]). Мотив письма апелює до постмодерністського принципу симулякру (утративши пам'ять, Дондог відтворює свої книги, «постійно переписуючи їх по-іншому»), деперсоналізації («Мої персонажі називались <...> то Шлюмм, то Шрюф, то Шлюпф або Шлюмс, або Шлюмп, а то й Штюмпф чи Швюх. Або Шмунк» [315, с. 270]), гетеронімії («Я підписувався Шлюмм, і ніхто мені цим не дорікав. <...> Я опинився напряду виставлений на огляд публіки й акторів, і це спонукало мене "мухлювати" зі своєю ідентичністю» [315, с. 271]).



Авторефлексивність письма в романі актуалізує екзистенціальну проблематику й мортальну топіку: «Коли табірна система набула універсальності <...> справжні перспективи "шукачам новизни" могла відкрити тільки смерть» [315, с. 264], і «кожен із нас нарешті знайшов виправдання своєму існуванню» [315, с. 264], зауважує оповідач. Зрештою, три перші частини роману – це марення Дондога в стані не-життя в перехідний період між життям і смертю (Бардо), із відповідним звуковим супроводом (шаманські бубни, поради й вказівки провідника), у якому, за буддійськими віруваннями, людина осмислює минуле буття. Персонажі поступово втрачають життєві сили – прагнення помститися змінює втома, Дондог і Марконі вже не відчують потреби продовжувати буття, як це й буває з померлими, тому розмовляють про «постекзотичні романи» [315, с. 284], про літературу. Фінал третьої частини – оповідь Дондога про власну загибель (упереддень виходу з табору його ніби вбиває «швітт» Еліана Хочкінс) – він дивиться на себе збоку, як на виставу, яку востаннє грає табірний безумець.

Четверта частина – констатація смерті Дондога, яка відбувається на різних сюжетних рівнях. Перший етап – осмислення Дондогом свого «небуття»: він чує голоси Марконі й Джессі Лоо, але не може бути почутим (позбавлений мовлення). Утім у наступному епізоді Дондог уже мовить від імені вбитого ним Марконі, продовжує попередні свої міркування («Я не знав, що сказати, із ким попрощатися та як, я не знав, що робити» [315, с. 338]) й вирішує кров'ю «писати на цеглі. Залишити повідомлення або прозу. Мені здавалося, що це саме те, що зазвичай роблять у подібних ситуаціях <...> Спочатку я написав: Бальбаян мені помститися» [315, с. 338], а потім засинає. Прокинувшись, Дондог бачить на стіні рекламний слоган «Хто не читав Дондога, не гідний бути собакою», у якому впізнає свій почерк, утім заперечує авторство: «Це написав не Дондог, хотів я кричати. Я не Дондог, я навіть не пам'ятаю імен інших, як можу згадати своє?» [315, с. 340] і додає: «Бути тарганом, прошепотів я. Не гідний бути тарганом» [315, с. 340], після чого забирає знаряддя вбивства, ніж, і рушає разом із Джессі Лоо до Кукарача-стріт (його смерть саме в цьому місці віщував Марконі в другому розділі роману: тоді «Дондог сприйняв цю інформацію, але жодним чином на неї не відреагував» [315, с. 128]). Дондог опиняється в барі, але дуже хоче спати й втрачає спогади – «Все, що відбулося останнім часом, здавалося вкрай нечітким і віддаленим. Все, що було останнім часом, було наче уві сні. На Кукарача-стріт я відновлював тепер зв'язок із реальним, із органічною реальністю мешканців ночі» [315, с. 344]. Утім ця реальність – його смерть в «реальному» світі,

сповненому жорстокості й гидоти; Дондог засинає, але йому вже нічого не сниться («<...> я занадто втомився, щоб бачити сни. Я занурююся в позбавлену фантазій летаргію, у чорний бруд. У глибинах якого будь-яка розумова діяльність стає вимученою» [315, с. 358]) і зрештою гине в полум'ї, що охоплює бар. Видається, саме останній епізод є аналепсисом до попереднього сюжету, а сам сюжет – сном/маренням Дондога в стані не-життя, проходженням стану Бардо (про що свідчить уривчастість пам'яті, звуковий пейзаж, невпізнаваність персонажів, зображення Сіті як брудного Чорного коридору та ін.).

На тлі екзистенціальної та мортальної проблематики в «Дондогу» актуалізована й політична ангажованість персонажа, яка набуває метатекстуальних ознак – переважно нейтральний дискурс Дондога часом стає публіцистично різким (коли йдеться про «контрреволюціонерів», тих, хто зрікся «урівнювального проекту» [315, с. 172] або ж про капіталістів – «Я почав було розпалитися, як мені часто траплялося, з приводу величезних статків» [315, с. 327]), та він швидко проохоплюється: «Перепрошую, погарячкував» [315, с. 173]. «Дондог» вирізняється серед романів «триптиху» наявністю сюжету (хоча й псевдолінійного), виваженою композицією, максимальним (як для «постекзотичного» твору) наближенням до романної форми, утім зберігає спорідненість з іншими романами умовної трилогії на рівні проблематики, системи персонажів, мотивіки й наративного інструментарію.

Роман «Бардо or not Бардо» складається з 7 розділів: сюжет кожного з них – це проходження людиною 49-денного післясмертного шляху Бардо. У самій назві закладена контамінація буддійської міфології й екзистенціальних концептів (насамперед «межової ситуації» як стану між життям і смертю), що пародійно відлунює в багатьох епізодах: «Я не вірю ані в його (*вбивці*) існування, ані в існування цієї жінки. Ні у своє власне. <...> Я зберігаю спокій на узбіччі світу речей ... байдужий до речей, до їх узбіччя й до абсурдної людської метушні» [313, с. 15].

У першому розділі («Останній бій до Бардо») персонажа на ім'я Комінформ (він же Абрам Шлюмм або Тархал Шлюмм, – ім'я, що відсилає до персонажів роману «Дондог»), «радикального егалітариста», який переховується в буддійському монастирі, розшукав і тяжко поранив його колишній соратник Штробуш, із тих, що «працюють тепер на мафію, на олігархів... Соціал-демократи, нувориші й уся ця банда» [313, с. 11]. Події, що відбуваються з «персонажами цієї трагедії» [313, с. 15], «протоколює» Марія Хенкель – «якась птаха, радше ніж людська самиця» [313, с. 14], яка промовляє «до себе самої, у звукозаписувальний

пристрій» [313, с. 14]. План її коментаря – автономний, вона не взаємодіє з «акторами» міметичної сцени, її завдання – «словами фотографувати наявну дійсність» [313, с. 27], не «заважаючи дійовим особам і дії, що відбувалася» [313, с. 35]. Птаха-коментатор наче не належить до плану дієгезису, утім взаємодіє з ним – старий монах вважає її «дослідницею з іншого сну, <...> з не нашої цивілізації» [313, с. 14] й висловлює бажання «колись разом із нею опинитися в світі незбагнених чудових птахів» [313, с. 21], тобто «ідеально-утопічному» порівняно з романним усесвітом. У нараці наявні несподівані чергування безособової розповіді й оповіді від першої особи – наче ці «сцени» водночас описані глядачами з різних точок зору. Актуалізований у «Малих ангелах» мотив «повстання в ім'я егалітаризму» [314, с. 47] набуває іронічного й саркастичного забарвлення: «Рівність у нещасті – програма-мінімум, за яку боровся Комінформ» [313, с. 15]; «усе його життя пройшло в боротьбі за загальні злидні, за братерство» [313, с. 19], помираючи, він мріє, що «всюди скасують нерівність ... Побудують царство бідних ... І нарешті на цій планеті все до останньої крихти буде розділене» [313, с. 37]. Іронічне потрактування має буддійський мотив читання над померлим священної книги «Бардо Тхедол»: «із урочистою інтонацією» [313, с. 38] Комінформові зачитують рецепти з кулінарної книги «Мистецтво приготування мертвих тварин» й уривки з «антології сюрреалістичних висловів» «Вишукані трупи» [313, с. 29]. Профануючи священний ритуал, буддійський монах зберігає віру, що Комінформ зможе злитися з Чистим світлом та назавжди «покинути цей брехливий цирк ... Щоб ... увійти в реальний світ ... Туди, де немає ні смерті, ні відсутності смерті» [313, с. 20] (мотив цирку пов'язує перший і останній (де цирковий клоун скоює самогубство) епізоди).

У другому епізоді повторена ситуація відстороненого коментування – радіокореспондент програми «Офшор-інфо» (у цій назві – і фонетична алюзія на ім'я Комінформа, і сумна іронія щодо його егалітарної мрії) веде репортаж «із місця подій», «безпосередньо з Бардо» [313, с. 74–75]: він рацією передає режисеру слова монаха, котрий супроводжує просування до Чистого світла артилериста Глуценко, що помер у шпиталі від чуми. Обмежений роллю «зовнішнього коментатора», репортер не може встановити контакт із солдатом щоб повідомити йому про справжній стан речей. Цього разу ритуал профанує солдат, який сприймає все за розіграш товаришів, які нібито зачинили його в темній кімнаті: вимагає увімкнути світло, шукає електричний лічильник, а зрештою припускає, що перебуває «всередині сну», але відкидає й цю думку, бо не бачить «картинок» – «Тільки темрява» [313,

с. 54]. Раптово Глущенко натрапляє на старий, але справний телефон і починає розмову з давнім товаришем, котрий загинув під час вибуху снаряда. Парадокс ситуації в тому, що вони обидва в Бардо, на відстані кількох метрів, розмовляють телефоном і водночас чують один одного (лунають разом чотири голоси). Із часом Глущенко засинає (так само як Дондог), натомість кореспондент «втрачає дистанцію» й постає перед екзистенціальним питанням: «Розчинення чи переродження? Більше ніколи й нічого (*алюзія на сартрівське «Буття і ніщо» - В. Ч.)* чи нове життя, сповнене страждань?» [313, с. 68]. Глущенко ж «проспав» майже весь час посмертного шляху й замість Чистого світла обрав «просвіт», «шпарину під дверима» [313, с. 76] й нове народження в тілі макаки, бо «як сполошений звір» завжди покладався лише на інстинкт і недолугий розум. Він – «Типовий мрець, упертий, обмежений, незадоволений своєю долею, <...> нездатний використовувати набуті в житті знання!» [313, с. 65].

У третьому епізоді оповідь від першої особи веде Пюффі, який перебуває у вагоні поїзда й нібито має вбити Інго Шлюмма, одного з членів Організації («відправити людину в небуття, звідки та явилася сорок вісім років тому, як і я» [313, с. 79]) за «еретичне» дослідження страждань померлого, спричинених «втратаю особистості й відчуттям роздвоєності» в перші 49 днів після смерті. Умовність, літературність цього епізоду підкреслює «метатекстуальна фраза»: «Мене посадили на приміський потяг... скажімо, в Гонконгу, щоб хоч щось сказати й надати правдоподібність, якою зазвичай обґрунтовують будь-який оповідний шепіт» [313, с. 14] і маркери «театральності» зображуваного («не треба зі мною мінятися ролями» [313, с. 90], «маска боксера» [313, с. 89] та ін.). Перебіг подій виявляє, що Шлюмм і Пюффі – це взаємне дзеркальне відображення, роздвоєна особистість уже мертвої людини (Пюффі про Шлюмма: «Незабаром у купе увійшов Шлюмм. <...> Він і справді був дуже схожий на мене, що свідчило не на його користь» [313, с. 82], «психічно неврівноважений» [313, с. 89]; і Шлюмм – про Пюффі: «Тип на кшталт мене, ще не мертвий, але, поза всяким сумнівом, не сповна розуму. <...> із проблемою ідентифікації» [313, с. 86] – мотив божевілля як «неповної смерті» розгорнуто в наступних епізодах). Кожна з іпостасей убитого, відділившись від тіла, бачить себе наче ззовні, сприймаючи своє тіло за іншого. Ця «поїздка» є мандрівкою шляхом Бардо: вагонне скло відгороджує персонажів від світу ілюзорного, «якихось архітектур і людських скупчень» [313, с. 84], «ринкової метушні» [313, с. 85]. Відчуття примарності зовнішнього світу підсилене мотивом «непевного бачення»: «Якби дощ був не такий сильний, вдалося б роздивитися...», «Але дощ посилювався. Він падав просто вертикально. На склі майже не

залишалося крапель» [313, с. 88]. (Мотив «ненадійного зору» актуалізує проблему письма й відношень життя/література та є алюзивним покликанням до новороманної поетики, зокрема до роману А. Роб-Грійє «У лабіринті»). Натомість у просторі Бардо «немає нічого ефемерного» [313, с. 84] («тут – затверділа грудка жувальної гумки, там – чотири чорних волосини» [313, с. 84]), але непроглядна темрява у вагоні («за винятком рожевого нічника, що агонізував на вході в сусіднє купе, жодна лампа у вагоні не горіла» [313, с. 87]), мертвотна «закам'янілість» [313, с. 89] підтверджують, що Шлюмм/Пюффі проходять свій післясмертний шлях. Оповідач (не усвідомлюючи, що він і є Пюффі) повідомляє, що «Пюффі мертвий. Його знайшли в підвалі. Він лише встиг написати на стіні кров'ю "Шлюмм мене грохнуть"» [313, с. 86], а пізніше з'являється «дзеркальний» текст «Пюффі мене грохнуть» [313, с. 98]. Тут повторена ситуація смерті Дондога – роздвоєний персонаж впадає в дрімоту, відчувається все гірше, але поступово темрява розсіюється: «рожевий нічник» обертається лампою «кольору тьмяного бузку, зів'ялої фуксії» [313, с. 100], яка сяє померлому «наче зірка провидіння» [313, с. 100], хоча персонаж так і не розуміє, відбулося вбивство/смерть чи ні. Як і в попередньому епізоді, східна парадигма Бардо продубльована посиланнями на понятійній апарат і «фразеологію» екзистенціалізму: «кожному з нас, навечно загубленому в межах свого існування, немає потреби знати, куди саме він прямує» [313, с. 79] – «у такий спосіб відчуття тривоги зникає, або слабшає» [313, с. 83].

Центральний і «найлітературніший» епізод роману (як у формальному сенсі, так і в змістовному) – четвертий, «Бардо медузи». Анонімний оповідач описує, як «постекзотичний» «письменник і актор» Богдан Шлюмм (який постулює своє «несприйняття офіційної літератури» [313, с. 109] й безкомпромісно осмислює своє мистецтво «подалі від забобонів урбаністичних цивілізацій, зоопарків і таборів» [313, с. 109]) «інсценує» на галявині дощового лісу («ідеальне місце для постекзотичного трансу» й «шаманізму» [313, с. 109]) три свої п'єси з циклу «Бардо медузи» (така назва, на думку «автора» п'єс, має «підкреслити желеподібний характер персонажів і голосів, що в них фігурують» [313, с. 111]). Виконувані твори входять у збірку «Сім бардичних п'єсет» (що віддзеркалює й структуру роману «Бардо or not Бардо»), одна з яких має назву «Останній бій до Бардо» (як, власне, і перший епізод роману, який ми читаємо). Щоправда, глядачами цих «блискучих вистав» є «лише кілька слимаків та інших дрібних безхребтових, зазвичай позбавлених літературного розуміння» [313, с. 114], а з «множинними голосами виконавця» [313, с. 110] сперечаються пронизливі звуки птахів. Як

стверджує в «режисерських ремарках» [313, с. 133] «автор», його п'єси належало виконувати одночасно на одній сцені, здатній умістити *сім* різних декорацій і *сім* акторських колективів. Однак настанова грати оперети «у найрадикальнішій поліфонічній формі» [313, с. 111] жодного разу не була втілена – «ні в таборі, ні у світі» [313, с. 111] (хоча дехто «із *худотним мінімалізмом* відтворював *карцерну дійсність*» [313, с. 111] – іронічний метатекстуальний коментар). Тексти Шлюмма – пародійно «симулякріві» («Переписуючи оригінальний авторський текст від руки, він виготовив безліч копій» [313, с. 107]) і є прямою відсилкою до п'єс Пюффі з «Дондога». Разом із виконанням своїх «опереток» Богдан Шлюмм декламує «Бардо Тхедол», тобто набуває ознак лами, що супроводжує персонажів на шляху Бардо (варіації цього сюжету постають у трьох «бардичних п'єсетах», що їх резюмований виклад оповідач уміщує наприкінці епізоду, зауважуючи, однак, що «можна не обтяжувати себе цим читанням, проскочити кілька сторінок і йти далі» [313, с. 115] – знов метатекстуальна фраза, вказівка на штучність тексту). Драматург, як повідомлено, перебуває «надто близько до чорного простору, коливаючись між агонією і реальністю» [313, с. 105] (у «Малих Ангелах» – «стан ажитації, який протягом усього життя страшно та довго передує смерті» [314, с. 107]) й мовлячи «то як живий, то як мертвий» [313, с. 105]. Як Фред Зенфль і Дондог, Богдан Шлюмм також психічно неврівноважений і проходить у божевільні-Бардо свій власний післясмертний шлях, всередині якого допомагає пройти його своїм персонажам. У цьому епізоді, як і в попередніх, актуалізовано екзистенціальний мотив самотності людини: «Його самотність була великою й втомлювала його» [313, с. 106]. У Шлюммових «п'єсетах» Бардо набуває гротескно-фантазмагоричних форм – гирла величезної печі з заслінкою («Нульова ціль»), шахтового шурфу («Вугільна компанія»), холодильної камери для померлих («Ігри в моргу»). У кожній «п'єсеті» лунає мовлення, але воно є викривленим: «через погані акустичні умови» («Нульова ціль»), проблеми з телефонним зв'язком («Вугільна компанія»), витівки дівчини, яка звинувачує мерця в сексуальному насиллі й мстиво «підміняє собою ламу» (сама вона дуже схожа на чарівну птаху Марію Хенкель з першого епізоду), плутає інструкції і зрештою спотворює церемонію (її шаманський гонг – це хромована кювета для хірургічних інструментів).

П'ятий епізод («Пюффі») розміщений дзеркально щодо третього й має численні взаємні відображення з ним. Тепер Шлюмм спускається в темний, заповнений вугільним пилом підвал (один із варіантів Бардо в «п'єсетах» Богдана Шлюмма), щоб отримати звіт про

результати дисидентських розвідок Пюффі щодо «неповноти смерті», «неймовірності зустрічі з Чистим світлом», «мізерності шансів на відродження» [313, с. 138]. У цьому, як і в третьому епізоді, «єретичні» передбачення Пюффі справдилися: у кінці чорного підземелля немає материнського черева, а відтак – і жодної надії звідти вийти, тому Шлюмм і Пюффі назавжди залишаються в Бардо. Епізод має чимало ознак драматизації і симулякральності романного світу: «Він оцінював похмурі перспективи декорацій, що виконують функцію декорацій для подібного обміну репліками» [313, с. 140]; Шлюмм не лише не міг упізнати Пюффі, а й сам «розщеплювався на декількох Шлюммів, на декілька особистостей, жодна з яких не була йому знайома» [313, с. 143] і «Пюффі робив те саме» [313, с. 143]. Мірою того, як із проходженням пекельних кіл слабшає пам'ять, персонажі намагаються утримати спогади за допомогою записаних на платівках «фонокопійованих голосів» [313, с. 145]. Спотворений голос шамана лунає для Шлюмма й Пюффі з розбитого музичного автомата. Текст, який він промовляє (також симулякральний) «був неживий, він не відсилав до чогось впізнаваного» [313, с. 156]), розсипався на відголоски. Поступово, однак, музичний апарат влаштовує власну «виставу у виставі» – переказує «оніричні оперетки», дія яких відбувається в пеклі, «паралельному тому пеклу, що існує в матрицях на поверхні» [313, с. 157] (ще один симулякр); а як «трагікомічне доповнення» розповідає про пригоди «егалітариста Абрама Шлюмма, недолюдини Фріка Шлюмма й інших різнойменних поетів» [313, с. 157] (персонажі першого й останнього епізодів роману). Між «респонсоріями й п'єсками» апарат фантазує, вдаючись до словесних ігор на кшталт «вишуканого трупа» (зв'язок із першим епізодом) і декламує сюрреалістичні вірші (знов профанація ритуалу). Драматизація оповіді також є провідним прийомом: «Через зношеність декорацій та недостатність світла, можна було б подумати, що чоловіки вирішили взяти участь у театральній церемонії, без сюжету й без діалогів, але репетиція зазнала провалу. Через лахміття, в яке вони були замотані, неможливо було визначити їхню стать, вони виглядали так, наче в тиші проговорювали причини своєї поганой гри в ролі двох сліпих жебрачок» [313, с. 158] (образ, повторюваний у «Дондогу» – «Усі вони були вдягнені, як жебраки або воїни-жебраки» [315, с. 58]).

У шостому епізоді мовить Ієремія Шлюмм, «лама з асоціації <...> анонімних буддистів» [313, с. 164]. Він править службу в комірчині буддійського храму, за допомогою телефонного зв'язку й гучномовця супроводжуючи на шляху Бардо померлого в'язня, політичного вбивцю Шмолівського. Цей епізод – також «театральний»: «намагаючись уявити декорації, ми

розуміємо, що простуємо широкою чорною долиною» [313, с. 172]. Позбавлений фізіологічних потреб, колишній політичний убивця нарешті почувається вільним – у своїх рухах, думках, використанні часу, – що знов відсилає до екзистенціальних постулатів («Ми прокляті нашою свободою», за Ж.-П. Сартром). Шмолівський також певною мірою «постекзотичний» письменник, бо «завжди полубляв казки, постекзотичні та фантастичні оповідання, деякі він і сам створював у тюрмі» [313, с. 175] – тому й «Бардо Тхедол» сприймає як захопливу книжку: «Це поетично! Це божевільно!» [313, с. 176]. Згодом він помічає в Бардо Дадокяна, колишнього банкіра й пацієнта божевільні, який спробував «розділити багатства всього світу між усіма жителями планети» [313, с. 185], упевненого, що хтось скеровує його дії за допомогою імплантованого в мозок радіоприймача (часом його інформують про те, що «всі люди перебувають в однаковому становищі, підвішені між жахливим і марним, та ще й змушені удавати безтурботність» [313, с. 185] – вочевидь, це алюзія на «Міф про Сізіфа» А. Камю (людина має невеликий вибір «між дурним щастям каменів і постілля мерців»). Банкір стурбований думкою про перевтілення й повернення у «світ тюрем, психлікарень, буржуїв і павуків» – під час його панічних нападів роль лами перебирає на себе вбивця Шмолівський і запевняє Дадокяна, що їм необов'язково повертатись, а варто спробувати влаштувати в Бардо свій рай, «маленький морський курортик» «із небом і пальмами» [313, с. 192–193]. Вони копають схованку в сипучому чорному піску, щоб запобігти переродженню («твоя доля у твоїх руках») – напевне, алюзія на «Жінку в пісках» Кобо Абе. Однак залишитися Дадокяну не вдається й він перевтілюється на павука, а Шмолівський ховається в купі чорного піску.

Останній, сьомий епізод («У барі Бардо») відбувається в барі, що межує з зоопарком (цей мотив уже був використаний у попередніх епізодах, позначаючи світ людей) і буддійським храмом (колишня автомайстерня), де вночі починається «церемонія». «Недолюдина» Фрік п'є каву й повідомляє, що має піти до зоопарку, де помирає старий як (ця тварина в різному контексті кілька разів фігурує в «Дондогу»), тому потрібно заспокоїти звірів, які «бояться смерті» [313, с. 205]. Не лише «звіри печальні за решітками» [313, с. 208] – бармен Ясар (таке саме ім'я мав «ангел» Ясар Дондог) також «чималу частину свого життя... провів у чотирьох стінах» [313, с. 208]. Утім «Решітки захищають, та не од смерті» [313, с. 206] і страх стає тотальним – він «трапляється не лише у звірів <...>. Я також боюся. Варто лише усвідомити, що ти замкнений у житті, і немає жодної надії з нього вибратися» [313, с. 219] (знов екзистенціальна алюзія, як і образ коментатора-шамана, що супроводжує на шляху Бардо й



водночас є «другом поряд, готовим допомогти», що «дозволяє не потонути в безодні страху» [313, с. 226]). Тут страх постає як один із екзистенціалів людського буття, але «постекзотизм» шукає шляхи його подолання через залучення буддійських практик, зокрема через відсутність прив'язок до життя, «цієї ілюзії, такої саме помилкової й такої саме марної, як й існування, яке ти щойно полишив» [313, с. 229]. У фінальній сцені роману клоун Блюмши, партнер клоуна Грумшера, що повісився, «транслює» йому вже спотворений («Нічого не розібрати, жодного складу» [313, с. 224]) голос служителя, який лунає з храму, і постає перед неочікувано логічним питанням: «що може почути мертвий, який перебуває на незліченній відстані» [313, с. 224]. Ця сцена має паралелі з драмою С. Беккета «Чекаючи на Годо», де «парний персонаж», волоцюги Володимир і Естрагон двічі намагаються повіситися й перебувають у стосунках тяжіння/відштовхування, нереалізованої потреби бути разом – так само як Грумшер і Блюмши. Останні сторінки роману постулюють уже не трагікомедію, а сумну іронію: «Усім нам здається, що ми заблукали всередині моторошного сну, а якщо до нього додати ще й усі незначні моменти дійсності, то сон не припиняється» [313, с. 232], «кожен в'язне всередині свого моторошного сну» [313, с. 233].

Відтак у романі «Бардо or not Бардо» екзистенціальна ситуація, дубльована уявленнями про Бардо, структурує сюжет; головний персонаж кожного епізоду здійснює вибір між Чистим світлом і новим народженням (як вибір між справжнім і несправжнім існуванням), і він або здатен зробити правильний вибір, або – ні. Шлях Бардо в романі має численні образні еманції (темні коридори, вагон поїзду, божевільня, гирло печі, вугільна копальня, підвал, чорна рівнина, холодильник моргу та ін.) – постійним залишається голос «провідника» (лами, монаха, шамана, репортера, драматурга та ін.), що скеровує шлях померлого, залучаючи різні технічні засоби (телефонний або радіозв'язок, гучномовець, магнітофон, музичний автомат та ін.). У романній системі нарації наявне сполучення оповіді від першої і третьої особи, саморефлексивність (персонажі є поетами/письменниками, що не лише пишуть твори, а й рефлексують над проблемою письма; перехід з одного рівня нарації на другий здійснено за допомогою метатекстуальних фраз); симулякральність тексту й реальності; літературність тексту (численність інтертекстуальних алюзій, посилянь на твори, що мають за філософське підґрунтя екзистенціалізм). На перший план виходить драматизація оповіді, підкреслена в романі театралізацією дії у перших трьох епізодах, ситуацією «вистави у виставі» у четвертому та двох останніх і постійним уведенням «маркерів» театральності («драматург», «режисер»),

«сцена», «роль», «декорації», «публіка» та ін.). Така «театральність сказу», на думку М. Хатямової, «дозволяє поєднати переваги прози й драми, вибудувати діалог автора з читачем» [166].

Виявлені в романах «триптиху» сюжетно-архітектонічні й наративні особливості, а саме композиційні розриви, руйнування лінійності та постійні зміни ліній сюжету (у якому читач шукає власні інтерпретації, способи освоєння постмодерністського хаосу буття), зміщення часових і просторових дистанцій, суб'єктне багатоголосся, відсутність автономії наратора, зближення інстанцій наратора і персонажа, нерівномірність оповіді дозволяють визначити їх сюжетно-композиційну специфіку в параметрах наративної ризоми. Це засвідчує й динаміку володінського письма в напрямку посилення ризоматичності тексту.

Аналіз сюжетно-композиційної будови романного «триптиху» дозволив також виявити родову специфіку й динаміку його частин, де акцентовано відповідно поетичні, романні й драматичні родові властивості. «Малі ангели» – це «поетичний» роман, який попри фрагментарну будову (49 «нараців») зберігає «пунктирний» сюжет (історія Шейдманна), ускладнений позасюжетними елементами з ознаками поетичного тексту (дзеркальною структурою, парадигматичними зв'язками між фрагментами, мотивними й образними паралелями, ліричним характером художнього висловлювання). «Дондог» постає як саморефлексивний роман (персонаж створює роман, який ми читаємо), у якому фрагменти спогадів, снів, марень сполучені за принципом ризоми й мають певні ознаки драматизації. У «Бардо or not Бардо» драматична стихія запановує: твір постає як сім драматизованих фрагментів із маркерами «театралізації» дії, метакритичним коментарем щодо створюваних персонажем «бардичних п'єсет», їх резюмованим викладом у центральному епізоді й описом авторського «сценічного» виконання. Цю родо-жанрову динаміку супроводжує зміна романного пафосу: від трагічного й ліричного («Малі Ангели»), через трагіко-іронічний («Дондог») до гротескно-іронічного, пародійного («Бардо or not Бардо»). Серйозно-сміхова стихія (проблематика шукання істини, хронотоп шляху, карнавалізація, оніризм, тричастинна модель універсуму, амбівалентність життя-смерті, мотив божевілля та ін.), що визначає пафос «Бардо or not Бардо», спонукає до розгляду цього твору в меніппейних параметрах.

Художня цілісність умовної трилогії забезпечена спільністю проблематики онтологічної (осмислення життя і смерті в екзистенціальних параметрах) і суспільно-політичної (рефлексія щодо поразки егалітарних утопій), жанрово-дискурсивної структури (елементи утопії і

антиутопії, фантастичного дискурсу), мотивіки (мотиви місяця, шляху, сну, повторювані звукові й колористичні образи), інтертексту (покликань до сюрреалізму, екзистенціалізму, буддизму), специфіки наративу (саморефлексивний тип письма, метатекстуальні елементи) – ці аспекти поетики романів «триптиху» потребують поглибленого аналізу.

#### **4.2. Специфіка наративних стратегій романного «триптиху» А. Володіна**

А. Володін має репутацію «винахідника нових форм» [201, с. 10] у французькій літературі межі XX–XXI століття. Наративній структурі його романів притаманне розшарування розповідної інстанції, деперсоналізація наратора та персонажів, метанаративність. Цей аспект поетики письменника потребує конкретизації та детального вивчення. Французький літературознавець Ф. Вагне актуалізував проблему володінського наративу, шукаючи відповідь на питання «хто говорить», «звідки», «коли», «для кого» та «про що» [327, с. 121]. Л. Рюффель констатував «суб'єктну дисперсію наративних голосів» [282, с. 122]; А. Олерон досліджувала наративні структури окремих творів А. Володіна, акцентуючи на статусі ненадійного наратора, «непевності оповідних голосів» [268]. Російська дослідниця В. Шервашидзе зауважувала специфіку володінської поліфонії, де «викладені події та історії мають кожного разу свого оповідача» [60]. Утім, детальніший аналіз наративної структури романів А. Володіна дозволяє виявити репрезентативні наративні форми й встановити роль «багатоголосся» в реалізації письменницької стратегії. А. Олерон визначила романи А. Володіна як «твори, що дозволяють творити теорію» [268, с. 5]. Водночас вони є віддзеркаленням тенденцій сучасної французької літератури й можуть бути проаналізовані крізь призму літературознавчих категорій і теорій. Наше дослідження володінського наративу базуватиметься на теоретичних засадах, сформованих у працях Ж. Женетта (концепція голосу, способи регулювання наративної інформації, теорія трансгресії) [71], В. Шміда (типологія фіктивного наратора, «сказовість») [185], С. Зенкіна (поетика трансгресії) [76], Д. Кона [213], С. Фокіна [162] (мізанабім, металепис).

У своїх творах А. Володін створює фікціональний світ «привидів <...>, чії оповіді та наративні голоси частково злиті, уявні персонажі вигадані такими самими персонажами в стані марення» [201, с. 210]. Розшарування авторської інстанції є визначальною ознакою наративу в усіх творах письменника. У романі «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий» панує нестабільність та амбівалентність «постекзотичних» голосів. Аналіз виявляє багатоголосся,

злиття граматичних категорій «я» і «ми»: «кожен із наших нараторів сформував разом із нами та з власними персонажами нерозчинне "я"» [319, с. 70].

На наративному рівні роману «Малі ангели» домінантною поетологічною ознакою є злиття оповідачів різних рівнів: «кажучи я, я мовлю сьогодні від імені Летиції Шейдманн» [314, с. 39], «і коли я кажу Вілл Шейдманн, звичайно, я маю на увазі самого себе» [314, с. 94]. У романі «Дондог» превалує недієгетичний наратор. Але така наративна інстанція виявляється нестабільною – уведення в оповідь лейтмотивного метанаративного коментаря «говорить Дондог» [315] спонукає до сприйняття повідомлень екстрадієгетичного наратора крізь призму свідомості протагоніста: «Дондог, сам того не відаючи, пішов на ризик, що йому доведеться звести свою помсту до мінімуму, говорить Дондог» [315, с. 268]. Більш «традиційного» гетеродієгетичного наратора знаходимо в романі «Бардо or not Бардо», у якому актуалізована концепція «голосу» (нاراتивна інстанція без певних часопросторових маркерів та з невизначеним статусом, що лунає, за тибетськими віруваннями, у постсмертному переході на шляху до Чистого світла [313]).

Розшарування авторської інстанції та наративне багатоголосся спричиняють деперсоналізацію, суб'єкту несталість статусу автора, наратора, персонажа. Л. Рюффель вже відзначав анонімність наратора в романах А. Володіна [282, с. 122], проте анонім – це той, хто не має імені. У Володіна імена формально присутні, але вони не сприяють ідентифікації персонажів та нараторів. Так, в 43 нараці роману «Малі ангели» оповідь від першої особи жіночого роду введено словами «тієї ночі наснилося мені, що звать мене Віллом Шейдманном, тоді як справжнє моє ім'я Клементі, Марія Клементі» [314, с. 198]. Анонімність іде пліч-о-пліч із мультиплікацією власних імен з екзотичною ономастикою, що спричиняє замість ідентифікації персонажів ще більшу заплутаність. Такі імена переходять з одного твору в другий (Джессі Лоо в романах «Малі ангели» й «Дондог», Крілі Гомпо в романах «Малі ангели» й «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий» та ін.) і загострюють ситуацію деперсоналізації. Цей прийом виходить за романні межі й постає у фрагментарній саморепрезентації автора, який називає себе «рупором постекзотизму, тобто певної уявної літератури» [36, с. 296], «колективним підписом, який перебирає на себе твори, голоси та вірші низки інших авторів» [36, с. 296]. Разом із «офіційними» гетеронімами – Антуан Володін, Лутц Бассман, Мануела Драгер – власні імена персонажів є «масками» як автора, так і різнорівневих нараторів: «Тарасьєв під кальку називає Вульфом, Валефом, Волуфом, Влаффом та Фольфом

тих живих та мертвих привидів, яких виводить на сцену» [317, с. 95]. Ця гра є нескінченною: Лутц Бассман як гетеронім фігурує на обкладинці поряд з ім'ям «Антуан Володін» [13], а потім стає персонажем роману «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий»; а інший гетеронім, Еллі Кронауер – протагоністом роману «Промениста безвихідь».

У романах А. Володіна є чимало метатекстуальних коментарів, які загострюють ситуацію деперсоніфікації наратора: «– Я сказав Батталь Мевлідо, але це був не я, – сказав він. – Я дав йому це ім'я, щоб не думали, що я весь час говорю про себе й ніколи про інших. Але це був я» [314, с. 179]. Ф. Вагне зводить такі метатекстуальні коментарі до двох типів, які щоразу повторюються та «свідчать <...> про важливість голосу та його деформацій у постекзотичному світі» [326, с. 123–124]:

1) «Х викликає Y. Y, відповідайте», – коментар, який виявляє трансмедіальність із радіофонічною комунікацією та віддзеркалює нестабільність, опосередкованість мовлення персонажів («– Алло? лунає світлий голос. – Я слухаю, каже Глушенко, обурений. Це Глушенко. Хто на зв'язку? – Це ти, Глушенко? Ти мене чуєш?.. Це я, Баблоєв. Ти чуєш мене? Баблоєв на зв'язку» [313, с. 58];

2) «Коли я кажу X, я, звичайно ж, думаю про Y», – коментар, який акцентує на взаємозамінюваності ідентифікацій та «розмитості» постекзотичного голосу («Коли я кажу я, то, певна річ, я думаю про Крілі Гомпо» [314, с. 64]).

Невизначеним є й біологічний статус наратора. Численними є ситуації репрезентації дієгезису через сприйняття, як виявляється, вже мертвого наратора: «Без шкоди для розуміння цієї поеми можна вважати, що я помер за незапам'ятних часів, і не брати це "я" до уваги» [319, с. 19]; «Автори цієї фундаторської прози мертві, страчені у своїх камерах» [319, с. 34]. Якщо вірити 22 нараці «Малих ангелів», усі інші розділи роману оповідає (монологічно промовляє перед стратою) Вілл Шейдманн (інтра- та гетеродієгетичний наратор). Мертвий наратор – перспектива, яка через відсутність часопросторової конкретизації перебуває начебто поза дієгезисом, але водночас у ньому. Крім того, здатністю мовити (ретранслювати голос) у романах А. Володіна іноді наділені не лише люди (живі чи мертві), а й птахи (пташка-вільшанка в романі «Орли смердять» [14]) та предмети (іграшка-голлівог у романі «Орли смердять» [14]).

У творах А. Володіна завдяки мультиплікації імен і суперечливості статусу наратора загострено деперсоналізацію й сформовано умовну категорію «наднаратора» на позначення

безособової розповідної інстанції: «За автором, тим, хто мовить та підписує книгу, та за голосом одного чи кількох нараторів, представлених у книзі, потрібно поставити наднаратора, який навмисно себе приховав, а в умовах близьких приятельських стосунків змушує власний голос та власні думки репродукувати мелодичні вигини якогось голосу чи якоїсь думки, що зникли» [319, с. 39]. А відтак, наратори в романах А. Володіна набувають ознаки «постекзотичних фікціональних творів» [268, с. 5], змінюють наративні рівні й «озвучують власний голос або голоси інших» [282, с. 147]. На вищій ланці розповідної структури розташований невідомий екстрадієгетичний наратор (визначений авторським неологізмом «наднаратор»). Він ізольований від ситуації дієгезису й делегує мовлення інтрадієгетичним нараторам.

Формальне втілення така амбівалентність наративних інстанцій отримала в чергуванні особових займенників (зокрема, першої і третьої особи однини на позначення гетеро- чи гомодієгетичного наратора). Проте В. Шмід вважає, що граматична форма не має бути основою типології наратора, оскільки «будь-яка оповідь ведеться, власне кажучи, від першої особи, навіть якщо граматичну особу в тексті не виражено експліцитно» [185, с. 84]. Ж. Женетт так само стверджує пріоритетність наративної позиції над граматичною категорією: «Наявність дієслів у першій особі в наративному тексті може <...> відсилати до двох цілком різних ситуацій, які граматику плутає, але наративний аналіз має розмежувати: самопозначення оповідача <...> та особистісна тотожність оповідача й одного з персонажів історії» [71, с. 419].

У романах А. Володіна межа між гомодієгетичним (який розповідає історію через одного з персонажів) і гетеродієгетичним (який розповідає, але не бере участі в історії) нараторами відсутня: «Для постекзотичного наратора між першою особою й іншими немає місця навіть для листка цигаркового паперу, як немає різниці між життям і смертю» [319, с. 19]. Так, у романі «Дондог» за граматичними категоріями на перший план виходить гетеродієгетичний наратор, але численні введення першої особи однини (на кшталт «спитав я», «сказав я») свідчать на користь його гомодієгетичної позиції. «Постекзотичним» текстам не притаманна стабільна «демаркаційна лінія» між двома зазначеними позиціями.

Рух від гетеродієгетичного наратора до гомодієгетичного притаманний також іншим текстам А. Володіна [268, с. 33] і свідчить про «проникнення» наратора в дієгезис. У ситуації «порушення межі між нараторами різного рівня, світом уявним і реальним» [201, с. 213] злиття авторського «я» та нараторів різного рівня / персонажів проходить лейтмотивом крізь увесь

корпус володінських романів: «Ми всі це чули, говорить Дондог» [315, с. 230], хоча «"ми" – це ще більшою мірою літературна брехня, ще більшою мірою романна умовність, бо Лутц Басман був один» [319, с. 12]. Завдання наратора – передавати голоси, «перешіптування», бо таким чином він «продовжує не так власне існування, як існування тих, хто згасає, тому що він – єдиний, хто ще зберігає їхню пам'ять» [319, с. 13, 16]. Це «ми» протиставлено «ви» – «ваш» академізм, «ваша» література» [319, с. 33]. «Ми» ідентифікує наратора з гомодієгетичною ситуацією. До того ж, разом із граматичним статусом нівельовано статус особистісний, генералізованим та абстрагованим стає акт мовлення: «Я кажу ти, я використовую займенник другої особи однини, щоб не вимовляти весь час ім'я Бели Мартіросян, і щоб не думали, що я кажу лише про те, що сталося зі мною, і про саму себе» [314, с. 175]. У текстах А. Володіна стикаємося з подвійною проблемою – чергування наративної категорії особи й несталість приналежності наратора до всесвіту персонажів, що обертається тотальним ефектом невизначеності наративних інстанцій. Фактично, зазначені займенникові коливання відіграють дестабілізуючу роль. Маркери, що конкретизували б такого «я-наратора», відсутні. Частіше зустрічаємо ознаки його ідентифікації з персонажем (зокрема, у романі «Дондог»), але при цьому збережено ефект багатоголосся.

У досліджених романах наративні голоси є мультиплікованими та рухливими. Наративне багатоголосся у творах А. Володіна спонукає зіставити «постекзотичну поліфонію» [300] з концепцією поліфонічного роману [268, с. 21–22]. Як відомо, М. Бахтін протиставляє багатоголосний роман монологічному й визначає поліфонічний твір як арену конфронтації ідеологічних позицій, що не збігаються [17, с. 241–242]. А. Олерон припускає, що «наративна невизначеність виявляє відхилення від бахтінської поліфонії: розрізнення голосів та складна ідентичність нараторів має збагатити концепцію багатоголосся» [268, с. 21]. Дійсно, у романах А. Володіна наявна мультиплікація розповідних інстанцій: формально мовлення передається від одного наратора до другого, за рахунок чого й виникає багатоголосся як «полівокальність» [268, с. 17]. Однак концепція поліфонічного роману передбачає, що авторська думка поступається місцем численним рівноправним нараторам, коли «свідомість героя подана як інша, чужа свідомість, але водночас вона <...> не стає простим об'єктом авторської свідомості» [17, с. 14].

У володінських романах багатоголосся нараторів і персонажів не відсилає до окремих суб'єктів мовлення: ідеться радше про фрагментацію наративної інстанції, аніж про

плюральність оповідних позицій. Злиття оповідних голосів в А. Володіна було б зручно класифікувати як «поліфонію», але йдеться не про діалогізм, а про ідеологічний збіг позицій, спільне бачення утопічної моделі світу. Таке багатоголосся лише підсилює нівелювання ідентичності, а відсутність домінантного голосу надає мовленню синтетичності. Мовлення протагоністів (Дондога, Бассмана та ін.) не має ознак домінантного, не є індивідуалізованим, його може замінити будь-який інший «постекзотичний» голос: «Вона отримує голос Марії Ігусаель. Раптово стає Марією Ігусаель. Я теж» [317, с. 30]. Володінське багатоголосся має ідеологічну забарвленість, воно метафорично заповнює пустоту, є повсюдним, проте роздрібненим та несталим, перебуває на межі життя і смерті.

«Постекзотичні голоси» хоча й лунають хаотично, мають умовну вищу ланку, яку уособлює вигадана письменником категорія «наднаратора». Ця уявна безособова розповідна інстанція ізольована від ситуації дієгезису й делегує мовлення інтрадієгетичним нараторам, які лише «озвучують власний голос або голоси інших» [282, с. 147]. Фактично, йдеться про специфічне втілення авторської інстанції: «Коли автор бачить свою роль як колективного мовця й називає себе наднаратором, він позначає власну приналежність до фікціонального світу: він є радше текстуальною інстанцією, ніж джерелом тексту» [233, с. 104].

Отже, на відміну від бахтінської концепції поліфонії, «голоси» в романах А. Володіна не вступають у конфронтацію і навіть у діалог, оскільки мовлення одного з них щоразу делеговане іншому, що, зрештою, наштовхує читача на думку про спільний голос. Оповідні голоси не суперечать один одному, вони поєднані в колективний голос, репрезентований через численних «уповноважених» і метафорично відсилають до спільної свідомості людства. Це дозволяє висновити, що в «постекзотичних» творах відсутня поліфонія в бахтінському розумінні, тобто як «множинність самостійних та непоєднаних голосів і свідомостей» [17, с. 14]. «Поліфонічність» володінських романів є позірною, оскільки діалогізм і плюральність замінені злиттям наративних інстанцій, збігом ідеологічних позицій.

Важливим для характеристики наративної структури романів А. Володіна є зауваження К. Дмитрієвої про «сказову манеру» [60] його письма. Дійсно, стилізація під усне мовлення й орієнтація на читача-співрозмовника суголосна з визначенням «сказовості» [185, с. 193]. Проте відсутність у романах А. Володіна чіткого образу наратора, несталість нараторської точки зору цілковито суперечить класичному формату «характерного сказу». Виявлене в романах А. Володіна «сказове» усне начало, стилістика усного мовлення без відсилання до певного



наратора є ознакою гібридної форми – «орнаментального сказу», що «віддзеркалює не один образ наратора, <...> і не відсилає до жодної особистісної наративної інстанції» [185, с. 190]. У такому випадку особистісний оповідач замінений на сукупність різнорідних голосів, наратор є «безособовою розповідною інстанцією, що свідомо постає в різних ролях та масках» [185, с. 194].

Орнаментальній прозі властива міфологічність та поетичність. Володінській прозі також притаманна лейтмотивність і ритмічність, нечіткий виклад подій, розмитість меж між текстом і історією, інтерференція орнаментальних і наративних структур, коли наративна основа, сюжет не є остаточно зруйнованими, поетичні прийоми накладаються на наративний субстрат задля посилення змістових можливостей прози [185, с. 267]. У контексті «створення романтичної будови постекзотизму, що грає з ідеєю власного знищення» [60] невизначеність джерела мовлення є інструментом авторського дистанціювання від самоідентифікації. Наративне мовлення/письмо дистанціює насилля через встановлення межі між описуваним «я» і «я» автора й читача. Таке дистанціювання має за мету «описати ситуацію, в якій усі цінності зруйновано й де свідки, щоб здійснити можливість самого свідчення, мають постійно змінювати свої позиції» [60].

Джерело мовлення, що «множитья в тексті, помножене на власне ситуацію набуття мовлення» [60], є не лише елементом інтриги та гри, а й засобом конструювання складної, але досить чіткої композиції володінських текстів. Вставні «скази», наявні в більшості романів письменника, актуалізують структурний мотив «дзеркала». «Фрагменталізація первинної оповіді» [268, с. 91] за допомогою вставних оповідей інтрадієгетичних нараторів є ознакою кожного роману А. Володіна: вставні «уроки» в романі «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий» [319], оповіді Фреда Зенфля в другому нараці роману «Малі ангели» [314, с. 10], «Монолог Дондога» [315, с. 277–278], п'єси в романі «Бардо or not Бардо» [313, с. 115], авторство яких приписане Богдану Шлюмму, персонажу четвертої частини. Але експліцитний перехід від одного наративного рівня до другого відсутній: зокрема, у романі «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий» текст первинної історії переривається «уроками» посеред фрази, яка «перескакує» кілька сторінок. При цьому питання щодо фактичної зміни оповідача залишається не вирішеним, оскільки метадієгетичним включенням так само притаманна нестабільність оповідної інстанції. Такі метатексти всередині романного тексту заміщують

першочергове значення сюжетної лінії голосом, привертають увагу до самого акту мовлення. Створюючи ефект нескінченності, вони актуалізують метафізичну проблематику кінця.

За типологією Ж. Женетта [71, с. 314-336] у романах А. Володіна наявні як метадієгетичні оповіді-аналепсиси (ретроспективне висвітлення наративної ситуації: історія Габрієли Бруни, дитинство Дондога), так і пролепсиси (роз'яснення майбутніх наслідків дієгетичної ситуації: передбачення смерті Дондога). Аналізуючи метатекстуальні елементи, Ж. Женетт вводить категорію «металепсису» як «незаконного» переходу від одного наративного рівня до другого, що породжує «ефект дивності, чи то комічної, <...> чи то фантастичної» [71, с. 415]), суголосний із володінським прийомом «мігрування» нараторів з одного наративного рівня на другий. Прикладів прямого вторгнення розповідача або екстрадієгетичного наратора в дієгетичний світ у романах письменника можна виявити небагато: «Скажімо, йшлося про збірку, яка демонструвала певну близькість до постекзотизму, та яка в межах того всесвіту могла б пройти за збірку соклять» [317, с. 15] та сакраментальне «хто не читав Дондога, не гідний бути собакою» [315, с. 340].

Типовішою для володінських творів є ситуація, коли «дія, про яку розповідається, своєю чергою, може "вихлюпнутися" у світ "життя" (точніше, розповіді про нього)» [76]. Вона суголосна з інтенцією письменника створити з власної особистості персонажа, а не лише наратора. А. Володін порушує межу фікціонального і реального світів уже починаючи з рівня авторства – коли обирає собі за псевдонім імена, котрі використовує в метатексті романів (зокрема, у переліку «рупорів» постекзотизму [319, с. 11]). Такі зсуви інспірують думку про те, що «якщо уявні персонажі можуть бути читачами або глядачами, то ми, стосовно них читачі чи глядачі, також, можливо, є уявними» [162, с. 33]. Ідеться про «розімкнутість» як характерну ознаку володінських текстів, розширення фікціонального до реального як елемент реалізації утопічного задуму. Наполегливе припущення, що екстрадієгетичне є вже дієгетичним, а оповідач та його адресати (читачі) так само належать до певного наративу, є суто постмодерністською тенденцією: «металепсис виявився останнім часом чи не центральним концептом сучасної теорії розповіді у Франції та за її межами» [162, с. 33]. Д. Кон вбачає спільність між металепсисом і наративною фігурою мізанабім [213, с. 108] на позначення дзеркальних повторень. Цю фігуру (від фр. «mise en abyme» – потрапляння в безодню) дослідниця зводить до «конфігурації, що створює нескінченні повторення прочитаного тексту» [213, с. 109], втіленої в мотиві написання персонажем-автором власного твору, а в тому творі

наявний протагоніст-романіст, що пише твір і т. д. (художня техніка, найвідомішими формами якої є «оповідь в оповіді», «сон уві сні», «картина в картині» та ін.).

У А. Володіна ця фігура функціонує на кількох рівнях. Композиційно мізанабім репрезентовано в романі «Вид на осуарій» [38] – це два симетричні «романси», сюжети яких взаємно віддзеркалені, але вони мають різних «авторів», інтрадієгетичних та гомодієгетичних нараторів – Марію Самарканд і Жана Власенка [324]. Так само в романі «Письменники» [40] («Неділя на завтра буде сонячною») історію народження Нікити Куриліна викладено в трьох версіях – екстрадієгетичного наратора, бабусі та самого Куриліна (який пише роман «Неділя на завтра буде сонячною») [317, с. 153–186]. На концептуальному рівні ефект мізанабім створюють численні «віддзеркалені» в романах персонажі й наратори, уявні автори, що пишуть один про одного. Така кількість складних конструкцій створює ситуацію, коли «читач відчуває сильне запаморочення, межа між світом, де мовить наратор, і світом, про який мовить наратор, зникає» [213, с. 108], унаслідок чого виникає припущення, що «екстрадієгетичне є завжди дієгетичним, і що наратор та його наратив – ви та я – можливо, належимо якомусь наративові» [213, с. 415].

Проаналізовані приклади мізанабім є суголосними з фігурою металепису. По-перше, обидва прийоми можуть існувати виключно в історіях, що мають якнайменше два наративні рівні. По-друге, вони дають читачеві відчуття заплутаності, затьмарення, незрозумілості, створюють ефект неправдоподібності, викликаючи стурбованість та навіть страх у читача. Зокрема, коли літературний твір шляхом залучення експліцитної метамови підкреслює власну нереальність, а події відбуваються в невизначеному, невідомому читачеві світі, він набуває ознаки науково-фантастично жанру. Виявлені металептичні зсуви й фігура мізанабім актуалізують проблему металептичних трансгресій як «порушення меж, переступання норм, невідповідність встановленим ієрархіям» [162, с. 36]. Виявом співіснування двох цих фігур є «порушення або навіть зсув рівнів розповіді» [162, с. 35], коли відбувається «зсув сакральної межі між двома світами, світом, у якому відбувається мовлення, і світом, про який мовиться» [213, с. 236].

У творах А. Володіна такий ефект має тотальний характер. У романі «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий» анонімний наратор (який повідомляє про власну приналежність до спільноти «постекзотичних авторів») розповідає історію Лутца Бассмана, представника («рупора») інших голосів, у тому числі «Антуана Володіна» [319, с. 11], який,

своєю чергою, змінює наративну позицію на інтрадієгетичну й стає автором одного з «уроків» [233, с. 62]. Продовжуючи провокативну гру з читачем, А. Володін виводить ім'я Лутца Бассмана як власний гетеронім на обкладинках інших своїх творів. Зазначені вище нерегульовані зміни наративних інстанцій, нівелювання межі між «я» та «ми», нашарування містифікацій та гетерономія відіграють спільну роль – «вивести його (*автора*) на один рівень із персонажами всередині постекзотичного світу, розмити межу між фікцією і реальністю та розширює металепис до меж усієї творчості» [233, с. 104]. Отже, залучені наративні фігури мізанабім та металепис стають текстуальною домінантою й виходять за межі романів А. Володіна, у світ реальний.

Дослідження наративної структури романів А. Володіна дозволило виявити специфіку системи оповідних інстанцій, яка полягає в інтерференції гомодієгетичного та гетеродієгетичного нараторів, відсутності демаркації між оповідним «я» та «ми»; виокремити концепцію голосу та багатоголосся, проаналізувати метатекстуальні коментарі, трансгресивні наративні структури, продемонструвати, що в контексті деперсоніфікації наратора анонімність постає не лише як елемент літературної гри, а й як специфічний спосіб репрезентації акту мовлення. В А. Володіна різнорівневих нараторів об'єднують спільні ментальні картини, що віддзеркалюють досвід поразки, маргіналізації, ув'язнення. Ретранслують їх неконкретизований наратор, прихований під маскою «голосу». Злиття наративних інстанцій та нівелювання ідентифікаційних ознак персонажів і нараторів спричиняють конвергенцію різнорівневих голосів у колективний оповідний голос, який є гомодієгетичним незалежно від використаної автором граматичної особи.

У межах романного корпусу А. Володіна функціонує конотативний метатекст, що охоплює метафікціональну стратегію «тексту в тексті», метатекстуальні коментарі, фігури мізанабім та металепис. Зазначені наративні домінанти ведуть до «відчуження тексту» й драматизації відносин автор/текст/читач та література/дійсність. Таким чином виникає особлива «фантастика тексту» [179], коли в поетиці художнього твору втілена філософська проблематика постмодерністської метаутопії: «фальсифікація» оповідної інстанції віддзеркалює загибель людського суспільства, людини як соціальної, політичної істоти. Виявлена специфіка оповідних інстанцій та наративних конструктів дозволяє зробити кілька важливих висновків. У романах А. Володіна присутнє тотальне розшарування наративних голосів – з одного боку, та їхня суголосність – із другого. Залучаючи трансгресивні конструкти

металепсис та мізанабім, письменник створює ефект химерності, додає елемент сумніву в акт сприйняття його романів, актуалізує метаавтопічну проблематику.

### 4.3. Поетика мотиву в структурі володінського нарративу

#### 4.3.1. Мотиви деестетичного в романах «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо»

Для репрезентації апокаліптичного світу «після другого Чорнобиля» [330] А. Володін використовує у своїх творах низку повторюваних мотивів, переважно деестетичного характеру. Французькі (А. Рош [275]), канадські (Г. Сабурен [283, с. 84]), російські (В. Пестерев [126]) науковці вже вказували на домінування в структурі романів А. Володіна саме мотивів смороду та неприємних запахів, пустоти, темряви, чорноти; мутацій людської істоти, перетворення людей на тварин або комах та ін. В. Пестерев вважає, що мотиви та лейтмотиви романів А. Володіна, їх складна композиційна та мовленнєва структура – це визначальні «параметри саморозвитку та саморефлексії форми» [126]. Специфічною ознакою володінського «постекзотизму» є особлива роль мортальної топіки: письменник активно розробляє тему смерті/не-смерті й життя/не-життя, реінкарнації, стану душі після смерті. Одним із ключових «пре-текстів» його романів є Тибетська книга мертвих «Бардо Тхедол»: алюзією на це є не лише назва роману «Бардо or not Бардо», а й повторюваний мотив проходження людиною міфічного тунелю після смерті, результатом чого є досягнення сенсу буття (досягнення «вищого світла») або переродження (у людській чи тваринній подобі для повторення життєвого циклу): «ми супроводжували подружжя Багдашвілі з самого входу в тунель» [314, с. 28]; «після твоєї смерті <...> і до повного зникнення тобі ще залишиться стан Бардо, перехідний період, який передує, власне, остаточній смерті» [315, с. 265]. Мортальний характер трансгресивної художньої реальності романів «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» визначають саме мотиви деестетичного (ольфакторні (неприємні запахи), предметні (бруд, волога, жар) і колористичні (чорнота, сірість та ін.)), образи огидних перетворень і смерті людини, які створюють атмосферу огидності та жаху, суголосну відчуттю кінця людського буття.

Персонажі романів А. Володіна в транзитивному стані (між життям і смертю, або навіть – між смертю й остаточним небуттям) переживають мутації та метаморфози, вони уподібнені тваринам. Такі зооморфні мотиви теж нерозривно пов'язані з мортальною топікою – на межі

буття і небуття з персонажами романів відбуваються фантазмагоричні мутації: у «Малих ангелах» Вілл Шейдманн «досяг такого ступеню деградації, який мені було важко навіть уявити <...>, тіло його не відповідало більше жодним біологічним нормам» [314, с. 199]; Дондог «перетворився на непередбачувану істоту» [315, с. 321]; а Фріку «чогось не вистачає, щоб бути цілком людською істотою. <...> Невизначений флер аномальності виштовхує його до тієї межі, якої людська підсвідомість відмовляється торкатися» [313, с. 205]. Такі гібридні, монструозні образи втілюють уявлення про спільноту «недолюдей», які не вписуються в соціальний устрій, не мають власної ідентифікації, переживають своє становлення в просторі тюрем і концентраційних таборів. Перехід від людського статусу до монструозного через тваринні форми нівелює межу між життям і не-життям.

Мортальний топос змодельовано із залученням відповідних ольфакторних образів. Г. Сабурен [283] уже досліджував тему «ольфакторного простору» володінських творів на матеріалі роману «Малі ангели» й дійшов висновку, що «запахи кінця світу» (рослинні, тваринні, мінеральні) визначають специфіку художнього простору й постають змістотвірним компонентом «постекзотичних» творів.

Дійсно, у романі «Малі ангели» використано численні ольфакторні характеристики, утім переважно неприємні: не лише рослинні («гнилої капусти та цибулі», «маленьких кислуватих яблук», «жарених на олії пончиків», «фармацевтичних препаратів, які директриса кожну осінь виробляє з опеньків» [314, с. 97–98]), а й побутові (які Ф. Детю називає «запахами Радянського Союзу» [220] – «чорного мила, яким тут натирають паркет першого поверху», «стійкі запахи туалетів», «пилу з килимів, які згортають у коридорі під час великого прибирання», «гумових килимків» [314, с. 97–102]). Як елементи історії, вони пов'язані з продуктивною людською діяльністю й утілюють ідею життя, утім мають деестетичний характер, суголосний із тотальним песимістичним настроєм роману. Сморід охоплює весь романний простір і навіть персонажів: приготування вечері Абашеєвим постає як огидне видовище: «Більш настирливий, ніж запах часнику й імбиру, запах тухлятини в'ївся в його руки. <...> Складка під крилами була тим місцем, яке виділяло найпряніший запах, але й решта тушки сильно тхнула. Абашеєв знову вимив руки. Він ненавидів на собі затхлість брудної птиці» [314, с. 181].

Наступну стадію занепаду, наближення кінця маркує заміщення рослинних запахів тваринними – вони співіснують з образами темряви, замкненості, втрати орієнтирів і

підсилюють мортальний характер локусів: так, народження ведмежат радше справляє огидне враження, ніж дає надію на відродження («Ми приймали пологи білих ведмедів на нижній палубі теплоходу. <...> Запах крові важкою хмарою розповсюджувався в трюмі. Він змішувався з терпким звіриним духом» [314, с. 11]), а людний базар душить смородом («запахи ринку ставали тяжчими, гниття товарів, що швидко псуються, посилювалося, пил прилипав до живих тіл покупців і дощем осипався на мертвих тварин, які продавалися в м'ясному відділі у вигляді шматків, чи <...> впали на землю й були розтоптані» [314, с. 99]). Утім напруга смерті досягає апогею з появою «неживих» запахів – пилу, вугілля, смоли, які метафоризують останню стадію існування живого: «<...> у сусідній кімнаті бешкетували діти, <...> запах спустілої планети робить їх дивними, <...> вони не прочитають жодної з тих книг, які мають знати діти» [314, с. 145].

Виразна динаміка ольфакторної образності наявна також в інших романах «триптиху». Так, у «Дондогу» превалюють тваринні та мінеральні запахи, а рослинні з'являються в епізодах, які описують дитинство Дондога («в ароматах юної тваринності, юного роздягального стійла, просто перед учителькою» [315, с. 45]). Ситуацію загального розпаду акцентує загибель органічних матерій: центральним у цьому розділі є образ учительки, яка перетворюється на «гнилий гриб» («Майже всі з того часу померли <...>, тепер вона лежить у небутті. Спочиває та розкладається під безмежною землею, вона чужа всьому органічному, вона тепер ніщо» [315, с. 54]). У табірному локусі (який має ознаки закритого, «утопічного» місця, де існувало життя й дотепер збережено його подобу, панує «тисяча огидних табірних запахів» [315, с. 345] тваринної (тобто ще живої, але вже огидної) природи: «Я відразу згадав спальні табірні корпуси. Там, на мій погляд, ми ковтали не такі крупчасті випаровування. Навіть зранку, коли кожен каторжник насичував простір своїми газами, сморід не досягав такого жахливого рівня» [315, с. 344]. У «постапокаліптичному» Сіті рослинні й тваринні запахи деградують: на цьому «нижчому рівні простору», де «темно й смердить, немає світла, липко» [315, с. 351], органічні субстанції розкладаються й уособлюють смерть («рослини виділяли аромати землі, гнилої деревини» [315, с. 304]), а самого Дондога оточує «темрява та сморід парів алкоголю» [315, с. 358], «вологе гаряче повітря, смердюче та затхле до мозку кісток <...> настільки реальною була загроза пожежі» [315, с. 22].

Центральний топос роману «Бардо or not Бардо» – міфічний післясмертний шлях – в ольфакторних образах постає як перехід від огидно-тваринних до неживих (зокрема, церковних – дим, ладан) ароматів: із «підвищенням температури» [313, с. 87] персонажі «вкрилися потом і тхнули» [313, с. 94], «наставала суцільна ніч і тиша» [313, с. 89]; а потім «через систему вентиляції надходять аромати ладану й диму» [313, с. 94]. Наприкінці шляху Бардо все зникає, але разом із першими матеріальними маркерами (звуками) з'являються тваринні запахи: «Запах, тут! – сказав він. – Це щось нове. <...> Запах котячої сечі» [313, с. 72], які знаменують відродження, але без тілесних змін (у тій самій людській подобі): «Тхне дикими тваринами. <...> Смуток і тепле мовчання, дзвін крапель у чорних калюжах, гамір мавп у верховітті, атмосфера струменистого лісу, запахи диких тварин і гнилої деревини, затхлість лігв, поскрипування луски та хітину, випаровування бруду, дзвінке нявкання й статеві виділення, запах мурашників. Усе це оточувало Глуценко» [313, с. 77]. Відтак, підкреслено неминучу реверсивність, повторюваність та циклічність життя, без надії на покращення: «Його ваблять ці сліди, які він пов'язує з кінцем темряви, який він так сильно асоціює з життям, із свободою, із звільненням» [313, с. 74], але «Він не згадав про науку, яку отримав, він поклався лише на свій інстинкт і на посередній розум, і ось результат» [313, с. 75].

Аналіз ольфакторних образів дозволив розподілити їх за типами й виявити кореляцію між «огидністю» запахів і «придатністю для життя» романних топосів: рослинні запахи асоційовані з життям, тваринні – із транзитивною зоною між життям і смертю, а мінеральні – зі смертю, небуттям. Отже, ольфакторні образи (неприємні запахи) не лише «деестетизують» простір, а й віддзеркалюють зміну просторових конструктів і метафоризують концепти життя/смерті, а відтак, утілюють ідейний складник володінських творів. У «постекзотичних» романах картину всесвіту, який остаточно зникає, довершують інші образи огидного – бруду, пилу, вологи, жару.

Так, у романі «Малі ангели» «Волога була всюди. Вода, що застоювалася між уламками даху, утворювала скупчення, з яких далі стікала по стінах. Було чути дзюрчання каналізації, що прорвалася в глибині ліфтової шахти» [314, с. 50–51]. Цей образ як метафора знищення («випаровування») життя поширено на весь художній простір: «Ми були всі в бруді. Піт застилав очі. Потрібен був ковток свіжого повітря» [314, с. 13]. Образ брудної води пов'язаний з іншими образами деестетичного – ольфакторними («Непроникні шафи, що оточували нас, випаровування хижаків, від яких перехоплювало подих, діяли на нерви всіх і кожного» [314,



с. 13]) і тваринними («Було жарко, від вологості руки ставали незграбними, під пахвами та стегнами котилася солена рідина» [314, с. 49]). Так нагнітається рівень «інфернальності», що утілює філософську проблематику кінця буття.

У другому романі умовного циклу мотиви вологи й жару метафоризують життя і смерть: Дондога з дитинства оточує «отруйний чад» [315, с. 21], «ворожа сирість» та «запах мулу» [315, с. 64], «жар» [315, с. 133]. У сценах геноциду уйбурів волога позначає атмосферу тривоги й страху: «ворожа вологість», «усе просякнула вологість», «туман розносив запахи твані», «туман знов спускався на землю», «туман поглинув верх нашого будинку», «протяги, просякнуті вологою», «нічна волога»; в епізоді з Марконі страх Дондога втілює «волога літня спека», «просякнутий пліснявою сморід», «піт», який «лив з обох градусом», «через вологу спека ставала... пекельною». Перед смертю Дондог зауважує: «Моя шкіра стати вологою... Мої спогади бути цілком розчинені» [315, с. 300]. Водночас художній усесвіт роману репрезентований як тотальне згарище, «кінець усієї історії» [315, с. 16], де «Вогонь усе змінив. <...> Видовище було вкрай жахливим <...>. Усе палало» [315, с. 365].

У третьому романі («Бардо or not Бардо») превалюють ті самі мотиви: Шлюмм та Пюффі відчувають, як «тепла волога отруює простір, у якому нас замкнуто» [313, с. 96]. Акваітні мотиви в цьому романі набувають особливої концентрації в образах дощу<sup>15</sup>: «дощило» [313, с. 85], «Якби дощ не був таким сильним, вдалося б роздивитися <...>. Але дощ посилювався. Він падав просто вертикально. На склі майже не залишалося крапель» [313, с. 88], «Земля розмокла, ішов дощ» [313, с. 105], «У четвер, рано вранці почалися нові зливи» [313, с. 114]. Мотиви вологи («ми обидва дуже спітніли і тхнули жахливо» [313, с. 94]) та спеки («Вимкнення кондиціонерів спричинило підвищення температури» [313, с. 87]) разом із мотивами смороду, темряви («За винятком рожевого ліхтаря, який згасав біля входу в сусіднє купе, у вагоні не працювала жодна лампа. Навколо ширилися запахи сну та цвілі. У жилному просторі, тобто в тому, де ми жили, все було перетворене на пар, вологий конденсат, міазми» [313, с. 87]) формують художній простір розділів, які зображують перехід людської істоти зі стану живого до неживого. Така сукупність образів у репрезентації Бардо як стану після смерті

<sup>15</sup>Повторювані образи дощу втілюють у «Бардо» А. Володіна мотив «непевного бачення», який концептуалізує буддійське уявлення про ілюзорність світу (водночас це посилання на романи А. Роб-Грійє («У лабіринті» та ін.), де «ненадійний зір» постає в образах окулярів, забрудненого скла та ін., проблематизуючи відношення життя/мистецтво). Таку ж функцію виконують у «Дондогу» «особливі маски з особливою оптикою» на обличчях убивць: «між лінзами й дзеркалами був фільтр, який відхиляв погляд у бік...» [283, с. 95]

має підкреслити інфернальний характер цього локусу: «двері ведуть до якогось котла, чогось дуже схожого на піч, але кажуть, що це лише коридор» [313, с. 121]; тоді як у нечисленних пейзажних описах ще живого довкілля є залишки світла й чиста дощова вода: «Зовні була ніч, але <...> білі гірлянди ліхтарів пронизували темряву <...> Дощ підсилювся» [313, с. 87–88].

«Пекельна» образність поступово сходить до мотивів тиші, пустоти, темряви та ночі. Образи «пустотності», які метафоризують знищення всього живого, наявні в текстах усіх трьох романів, зберігаючи ту саму динаміку «нагнітання»:

– у «Малих ангелах» накреслено тенденцію до спустошення: «вулиці спустіли, уже майже нікого не залишилося в містах» [314, с. 7];

– у «Дондогу» констатовано стан і факт вимирання: «Здається, темрява тривала тижнями, говорить Дондог. У мене таке враження, що нас назавжди поглинула ця чорнота, із смородом ріки та з собаками, які час від часу починали скиглити» [314, с. 103], а залишки людей мають «триматися в тіні» [314, с. 104];

– у «Бардо or not Бардо» здійснено спробу досягнути цей стан і знайти спосіб вижити в «чорному просторі» [313, с. 43], де «Більше немає струму. Немає світла. Ти вмер, і все тут» [313, с. 61], настають сутінки й тиша («Темрва, заколисливі рухи, стан повного виснаження <...>» [313, с. 101]), оскільки в Бардо вже діють свої «правила виживання»: «Якщо темрява навколо мене стає нестерпною, я закриваю очі, я не втрачаю гарний настрій, я рухаюся, наче кров під шкірою, мені не потрібне світло, щоб рухатися» [313, с. 118].

Схожа динаміка наявна в образах темряви та ночі: вона змальовує неминучу перспективу поглинання світла темрявою. У романі «Малі ангели» «вимкнення електрики відбувалося все частіше, і зрештою освітлення стало дуже обмеженим» [314, с. 158], «пасажири почали скаржитися на темряву, у якій їх змушували жити, стверджуючи, що сірість викликає психічні розлади» [314, с. 158]. У романі «Дондог» регулярність таких «тимчасових автоматичних відключень світла» [315, с. 38] метафоризує смерть як «зникнення за межами суцільної темряви» [315, с. 279]. А в «Бардо or not Бардо» смерть вже настала, буття існує десь «між агонією і реальністю» [313, с. 105], тут «все є ілюзією» [313, с. 57].

Топос «чорного простору», художньо реалізований через образи деестетичного (тваринні мутації, сморід, волога, жар, пустота, темрява), підсилено специфічною колористикою. Володінські пейзажі підкреслено монохромні, у всьому романному корпусі переважає чорно-сіра палітра.

У «Малих ангелах»: «великі чорні калюжі», «вода дивовижно чорного кольору», «стовп, чорний та брудний, а поряд із ним Вілл Шейдманн, чорний та брудний», «чорні вікна чорних квартир», «небо було чорним» та ін. [314]. Однак предметні залишки зруйнованого світу – одяг, речі – іноді ще мають кольорове забарвлення («Варвалія Лоденко була вдягнена по-похідному, на ній був піджак із блакитного шовку» [314, с. 47].

У «Дондогу» чорний колір поліфункціональний: він може позначати загрозу, небезпеку, що панують в антиутопічному світі (так, у колористичному образі Сіті напередодні й у ніч «знищення уйбурів» домінує чорний: «чорні діри» в мозку уйбурів [315, с. 60]; «жахлива *темрява* задушила пусті набережні» [315, с. 98] , «чорним здатне стати його життя» [315, с. 100], «новий клубок *нічної темряви*» [315, с. 101], «*темрява* тривала тижні» [315, с. 103], «в серці непроглядної *темряви*» [315, с. 105], «ішов у *чорноті*» [315, с. 105] та ін.). Чорний також утілює страх смерті: у кімнаті, де відбувається «двобій» Дондога й Марконі, панує «задушлива *пітьма*», тут розрісся «чорний грибок»: його плями – «*вугільно-чорні*», «кольору *воронового крила*» «крила *летучої миші*», «*антрацита, антрацитового пилу*» [315, с. 124] – це образний місток до «*Вугільної компанії*» і «*вугільного пилу*», «*вугільного піску*» в шостому епізоді «Бардо», а також до «ангелів/гірників/підрильників»<sup>16</sup> із «Малих ангелів»). Зовнішній пейзаж також витримано в сіро-чорній гамі: «небо було нерухомо *сірим*» [315, с. 126], «*блідо-сірі* мотилі» [315, с. 125] «великі *чорні* птахи» [315, с. 127], «*сірі* будинки з *просмоленими* дахами» [315, с. 128], «згустився *присмерк*» [315, с. 132], «*спадала ніч*» [315, с. 132], «у *мороку*» [315, с. 135], «чутно *темряву*» [315, с. 135], хмари як «розплав *олова*» [315, с. 129], «*свинцевий* полог неба» [315, с. 222], «*сірий*» день» [315, с. 221], «протягом *чорних* годин» [315, с. 223], «*сіре* обличчя» [315, с. 224], «*ніч* наливалася *темрявою*» [315, с. 233], «*темрява*, як і всюди, була дуже важкою, дуже вологою, дуже спекотною» [315, с. 329]. Прикметною є матеріальна щільність, «речевість» порівнянь, нескінченна вигадливість метафоричної передачі кольору.

Однак і в «утопічному» Троємордвії домінує чорний: «чорні води Мурдри» [315, с. 169], «Мурдра блищала, як *потік бітуму*» [315, с. 171], «проспект здавався *брудно-сірим*» [315, с. 171], «*Дігтярні* води Мурдри» ([315, с. 181], «чорноту прорізали *темно-сірі* лінії» [315, с. 200], «панував *морок*» [315, с. 201], «серед *чорного* фуражу й *чорних* чортополохів» [315,

<sup>16</sup> Назву роману "Малі ангели" можна перекласти також як «Ангели-підрильники» або «Ангели-шахтарі», «Ангели-гірники» (варіанти перекладу фр. «mineur»).

с. 202]. Можливо, ця чорнота є корелятом до «смерті за життя» Гюльмюза Корсакова й до трагічної долі Габрієли Бруні на прізвисько *Чорна Марфа*.

Колористичні образи *жовто-сіро-чорної* гами (що дуже нагадує «кубістичну» палітру Ж. Брака й П. Пікассо) передають динаміку емоційного стану Дондога-дитини, нагнітання психологічної напруги впродовж материного «допиту»: «Небесну *вохру* стрімко бруднила *чорнота*» [315, с. 40]; «Небо <...> вкрилося *свинцево-сірими* випарами, потім знов набуло *чорно-вохряного* кольору» [315, с. 42]; «з'явилася й взяла верх *пісочна жовтизна*. Танцювало *жовте* повітря» [315, с. 43], «*чорними* вітрами, вітрами *жовтими*, як оси» [315, с. 44], «Небосхил <...> став кольору *просоченої брудом азійської річки*, потім став *сріблясто-сірим*, із синюватим відблиском» [315, с. 46]; «небо за спиною матері ставало *то білим, то сіро-зеленим, то якимось чорнявим*» [315, с. 48], «небо набуло *осінньої*, трохи холодної краси» [315, с. 54].

Сіро-жовта й сіро-жовто-чорна палітри слугують також для зовнішньої характеристики персонажа (у Марконі «*сіре* волосся», «*жовтувата* шкіра» *коричневого* відтінку, очі «*мутно-карі*» [315, с. 122], «*світло-карі* з *водянисто-зеленою* домішкою» [315, с. 125], на його руки «жалюгідними *сірими* згустками налипли <...> комахи» [315, с. 131]) або задля створення пейзажного образу: «*сірі* будівлі», «*сіра* цегла» [315, с. 145], «купа *скалини*», «*чорний* портал», «*жовта*» трава [315, с. 146], «купи *вугілля*» [315, с. 147], «цегла кольору старого *попелу*» [315, с. 149], «*чорна* вода» [315, с. 148].

Поодинокі кольорові акценти в «Дондогу» або протиставляють красу живої природи сірому убозтву індустріального пейзажу («пирскали коники, розкриваючи пишність своїх надкрил, *яскраво-червоних, морської хвилі або індиго*» [315, с. 147]), або ж еμβлематизують революційний дискурс («надпис російською, *червоними* літерами, попереджав, що прохід заборонено» [315, с. 146], «розшита *червоними квітами* шуба», яку Габрієлі Бруні «виділив комісаріат» [315, с. 208], «величезна *червона тканина*», «*червоні хвилі*» [тканини] [315, с. 216–217]).

У «Бардо or not Бардо» темрява досягає граничної концентрації, стає матеріально «цупкою»: вона як «палений *чорнозем*», «*вугільна сажка*», «спекотна *череда чорнот*», «похмурі *чорно-ватні* простори». Посмертний шлях постає як «*чорний сон*», «*чорний простір*», «*чорна* земля», «*чорне* повітря», «велика *чорна* рівнина», «*чорний пісок*», «*чорний океан*», «*чорні* сліди на *чорній дюні*», «*чорна* від бруду книга», «абсолютна *чорнота*» та ін. [313]. Однак чорнота

«позажиттєвого» простору Бардо часом спалахує яскравими кольорами, які належать світові трансцендентному, свідчать про наближення до Чистого світла: «Тобі зараз здається, що небеса пофарбовані в *темний ультрамарин...*» [313, с. 57]; «Перший день – *синій* колір. Другий день – *білий* колір. Третій день – *жовте світло*. Четвертий і п'ятий – *червоний і зелений*» [313, с. 69].

Та навіть коли А. Володін уводить у свій «чорний пейзаж» раптові кольорові акценти (В. Пестерев відзначає, що вони «поетично розріджують ентропічний простір» [126, с. 161]), їх також поглинає темрява: «Сукні й *різнокольорові* фетрові капелюшки схилилися й проносилися наді мною», а далі «у *пітьмі* я проіснував двадцять мільярдів років» [314, с. 109]; «Я витріщався, намагаючись розгледіти розсіпані там-сям *крихти світла*. <...> Подалі в *темряві* метушилися дівчата в *червоному*, сукня *кармінова* й *кіноварна*», а згодом «все розлетілося в темряві» [315, с. 363–364]; « – А пекельні світи? <...> У якому порядку вони йдуть? <...> Сліпучий *блідо-червоний*, *тьмяно-червоний*, *палаюча кіновар*, так? *Сяючий синій*? <...> Вони нічим не відрізняються одне від одного. Спекотна пустельна низка *чорноти*» [313, с. 144–145].

Перенасиченість романів триптиху образами «чорного» створює ефект тотальності «чорного простору», всеохопної сили неминучої смерті. На думку Г. Башляра [18], використання такої колористичної гами є інструментом створення оніричного, часто лабіринтизованого простору. Дійсно, у володінських творах панує постійне «враження, що ти всередині сну» [313, с. 54]. Але цей «чорний» сон, схожий на кошмар, «вихлюпується» в реальність, межа між оніричним і буттєвим зникає: «Та ні, що я кажу. Якщо б це був сон, я бачив би щось... А тут нічого. Тільки чорнота... Це доказ того, що...» [313, с. 54]. З одного боку, чорний – це колір «пустоти та небуття», чорнота поглинає увесь «постекзотичний» світ, у ньому «Власне пейзажу немає, немає образів, але коли намагаєшся уявити їх, то знаєш, що просуваєшся величезною чорною рівниною. Ступаєш по чомусь, що схоже на стежку, оточену вугільними полями» [313, с. 172]. З іншого боку, чорний – «активний колір, звідки бризкає глибинна, а отже, темна субстанція всіх речей <...>. Чорнота підживлює всякий глибокий колір, вона являє собою прихований запас кольору» [18, с. 31]. Такі кольорові або світлові «залишки» є намаганням «виявити "чорне в чорноті", цей пронизливий колір, який діє під притлумленою чорнотою, цю чорноту субстанції, безодні, яка її народжує. Так сучасний поет переймає стародавні мрії про чорноту алхіміків, які шукали чорне чорніше чорного: "Nigrum nigrius nigro"» [18, с. 31–32]. Але в ситуації переосмислення утопічної ідеї будь-яку віру піддано сумніву – залишки світла та кольору втрачають рятівний/утопічний характер: «Тьмяне біле

світло. Не дай йому себе привабити, бо воно, те світло, не є світлом благодаті <...> тут у центрі темряви» [313, с. 57].

Натомість невизначеність спогадів Дондога схарактеризована через відсутність кольору: «Пам'ять копірсається в багнюці *без форми й кольору*» [315, с. 131]. У «постекзотичних» метаутопіях «мортальна» колористична образність поглинає образ міфічного «Чистого світла» [313, с. 44], яке є метафорою утопічної мрії, недосяжної для людства мети: «Чорнота царювала безроздільно. В описі небуття, який колись, ще до опали, йому дозволили опублікувати, Пюффкі живописав схід місяця над сутінковою рівниною та дюнами сухого *безбарвного* снігу, а також заходи місяця за смоляними горизонтами, де сторони світу було знищено. Але тут *ніщо не світило*. Десь, мабуть, був якийсь край, напевно небокрай, а відтак розміщений десь над ними, та незалежно від часу доби *жодна зірка не з'являлася*» [313, с. 142-143].

Суголосна рухові колористичної образності динаміка наявна і в образі місяця. У романі «Малі ангели» лейтмотив<sup>17</sup> місяця виконує різні художні функції: він має утопічний характер, упорядковує простір і хід часу (*місяць зійшов, повний місяць, дванадцять повних місяців, місяць* обертався навколо нас, *місяць зайшов* [314]); утілює надію та життя («Ніч була ще не зовсім чорною навколо нього, оскільки *в небі зійшов місяць*» [314, с. 78]; «*Місяць сріблив* ворожий простір» [314, с. 81]). Але зрештою переважають антиутопічні конотації – «*Місяць* наблизився до своєї останньої чверті й дві ночі по тому вже *не підсвічував наші рух*» [314, с. 150]. Як зауважує В. Пестерев, «цей лейтмотив у "Малих ангелах" – не звичайна авторська примха. Загадкова частина природи та світобудови, місяць, який образно повторений у романі, є онтологізованим й онтологізує розповідь, переводить суттєве в буттєве, водночас наче протистоїть ентропії, вимірюючи це суттєве буттєвим» [126, с. 161]. У наступних романах «триптиху» цей лейтмотив змінює характер: місяць зникає з небосхилу й постає як буддійський символ у «Дондогу» («Вона більше не біла у свій чаклунський бубон. Інструмент був такий саме гарний, *як повний місяць*, та схожих розмірів, але від нього не йшло жодного світла» [314,

<sup>17</sup> І. Силантьєв наводить кілька визначень «лейтмотиву» («образний зворот, повторений упродовж усього твору як момент постійної характеристики якогось героя, переживання або ситуації» (за В. Роднянською [132]); «образ, повторюваний ("образний повтор") упродовж усього твору» (за Г. Красновим [90]); «провідний мотив в одному чи багатьох творах письменника» [168]). Зрештою дослідник зіставляє його з мотивом: «Ознакою лейтмотиву є його обов'язкова повторюваність у межах тексту того самого твору; ознакою мотиву – його обов'язкова повторюваність поза межами тексту одного твору. При цьому в конкретному творі мотив може виконувати функцію лейтмотиву, якщо набуває провідного характеру в межах тексту цього твору» [134, с. 94]. Щодо мотиву, Б. Гаспаров зауважує, що «у ролі мотиву може виступати будь-який феномен, будь-яка смислова "пляма", подія, риса характеру, елемент ландшафту, будь-який предмет, вимовлене слово, барва, звук і т. ін.; єдине, що визначає мотив – це його репродукція в тексті» [45, с. 30–31].

с. 315–316]) і в «Бардо or not Бардо» («Гонг вібрує. Це *невеликого розміру місяць* із темного нерівного металу. *Місяць вібрує. <...> І б'є в центр місяця* стукалкою з чорного дерева» [313, с. 199]). Тож лейтмотив місяця набуває статусу одного з ключових мотивів «постекзотичного світу»: відсутність світла, чорнота неба віддзеркалюють утрату надії на життя/відродження й стають змістотвірним чинником.

Отже, аналіз мотивіки романів А. Володіна «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» виявив домінування мотивів деестетичного. В асоціативний ланцюг поєднано суголосні мотиви огидних перетворень і смерті людини; ольфакторні (неприємні запахи), предметні (бруд – волога – жар – пустота) і колористичні (чорнота, темрява, яскраві кольорові акценти) характеристики. Вони структурують художній світ, визначають специфіку художнього простору, формують атмосферу огидності й жаху, актуалізують проблематику кінця/смерті. У «Малих ангелах» кольоропис ще іноді позначає різнобарв'я світу, у «Дондогу» переважають чорний, сірий, жовтий кольори, у «Бардо» запановує суцільна чорнота, у якій зрідка спалахують різнокольорові акценти – малинові, пурпурові, бузкові, ультрамаринові та ін., що символізують іншу реальність (інший сон), трансцендентне, священне. Художня структура романів відбиває рух романної думки від констатації негативних суспільних тенденцій («Малі ангели») через усвідомлення тотального провалу ідеї розвитку цивілізації («Дондог») до пошуку виходу й способу виживання людства («Бардо or not Бардо»). Мортальна топика є інструментом реалізації «постекзотичного» проекту письменника у формі метаутопії як можливості обмірковування стану й самої можливості існування людства в контексті жахів історичних, суспільних, політичних подій ХХ століття.

#### **4.3.2. Поетика бестіарності в системі мортальної топіки романів А. Володіна**

Специфічною ознакою поетики володінських романів є особлива роль мортальної тематики: письменник активно використовує поняття циклічної долі, життя і смерті, переселення душ, реінкарнації. У цьому «мортальному» контексті особливу роль відіграє «тваринна» образність.

Бестіарна тема, яка супроводжує культуру від її витоків, виявляє смисли, які передбачають випробування крихкості межі між людиною і твариною [77]. У постмодерністській літературі, на думку Н. Є. Ліхіної, бестіарний мотив часто є логічним компонентом есхатологічного плану; типологізує розробку міфу, постає змістотвірним

компонентом антиутопії [101, с. 151]. У літературознавчих працях побутують кілька термінів на позначення «тваринної» образності (аніمالістична, бестіарна, зооморфна, антропозооморфна), однак понятійне наповнення цих термінів не є усталеним. Н. Є. Ліхіна пропонує «<...> розрізняти такі типологічні спільності, як аніمالістика, у якій фігурують тварини, що реально існують у природі, та бестіарій, у якому наявні звірі, що в природі не існують» [101, с. 149] і вважає перехід від аніمالістики до бестіарію типовим для сучасних романних форм. Л. В. Кузнецова розглядає тваринні образи як «архетипову форму візуального мислення людини» (форма «Іншого», необхідна для соціального становлення людини) і розрізняє «антропоморфізацію» (наділення тварин людськими рисами з метою «зняття опозиції людина-тварина», конструювання спрощеної моделі світу) і «зооморфізацію» («уподібнення людини тварині як засіб здобуття ідентичності в ситуації вже назрілого конфлікту людини з соціумом») [94, с. 68–69]. Н. Г. Бабенко досліджує «літературний бестіарій» і виокремлює в ньому «зоо-образи» [10, с. 21] з певними культурними конотаціями. Пропонуючи типологію бестіарної тематики в новітній літературі, дослідниця накреслює три вектори: розробка антропозооморфного мотиву (поєднання зовнішніх та психологічних характеристик людини і тварини в одному образі); зображення фантастичних міфологічних тварин, які протистоять світові людей; мотив перевертня (тваринне перевтілення людини) [9, с. 174–185]. Саме на цю класифікацію ми спиратимемося в дослідженні.

Л. Рюффель визначив володінську бестіарність як «складну та багаторівневу» [282, с. 256], а К. Рішар схарактеризувала «постійну присутність тваринних образів у постекзотичному світі як повернення до спільності» [272, с. 140]. Статус «тваринного» у творах А. Володіна, «поява та існування якого дозволяє поставити питання щодо меж роду людського і нелюдського» [60], обговорювався на присвяченому його творчості міжнародному колоквіумі (Москва, 2006). А. Рош у бестіарній образності роману «Наші улюблені тварини» («*Nos animaux préférés*», 2006) [320] побачила філософську констатацію «вимирання людського виду на планеті, спустошеній самими людьми» [276, с. 243]. Ж.-Д. Вагнер констатував невизначеність природи володінських персонажів – поряд із революціонером з'являється «шаман із тхорячим хвостом», а далі «не зрозуміло, йдеться про людину, таркаша чи черепаху» [332]. Відтак, насиченість текстів тваринними образами й різноманітність їхніх функцій потребує особливої уваги в межах дослідження мотивної поетики А. Володіна.



Анімалістична образність в А. Володіна вочевидь виходить за рамки традиції «бестіарних антиутопій» Дж. Орвелла («Колгосп тварин»), К. Чапека («Війна з саламандрами»), Ф. Іскандера («Кролі та удави»), де суспільство тварин (як перевдягнутих людей, людей у масках) відтворює спосіб функціонування людського соціуму. У романах французького письменника тваринні образи – не лише алегорія людини, а й метафоричне зображення інволюційних процесів у суспільстві, утілення філософської проблематики. У своїх романах А. Володін створює власний міфологічний «бестіарій кінця світу» [332]: у контексті постапокаліптичної риторики тваринні образи переважно «нижнього світу» (комахи, павуки, таргани тощо) втрачають анімалістичні риси й набувають фантазмагоричних форм: «над нашими головами літали гігантські птахи та метелики, краще адаптовані до нових соціальних та кліматичних умов, ніж ми» [314, с. 207]. Тваринна символіка пронизує володінські романи на різних рівнях: від ідіоматичного (французькі фразеологізми «clouer le bec» (затулити пельку) [314, с. 149], «repris du poil de la bête» (узяв бика за роги) [314, с. 170], «massif comme un yack» (величезний як бик) [314, с. 178], «à allure d'escargot» («зі швидкістю равлика») [315, с. 288], «un froid de loup» (вовчий холод) [315, с. 200], «être à cheval» (осідлати кобилу) [315, с. 257], «gôder là-bas comme un chien» (блукати наче пес) [313, с. 169]; авторські прокляття «ім'ям собаки» [313, с. 10], «ім'ям коров'ячого теляти» [313, с. 12], «ім'ям чорного тибетського бика» [313, с. 26]) до паратекстуального (на обкладинці французького видання роману «Малі ангели» – тваринний череп як єдиний залишок «живого» світу на тлі спустошеного пейзажу). Утім найширший репертуар бестіарної образності функціонує на рівні мотивіки досліджуваних романів.

Бестіарій роману «Малі ангели» репрезентують переважно «реалістичні» тварини (анімалістичні образи): мурахи, терміти, бджоли, павуки, птахи, миші, собаки, вівці, ведмедиці, верблюди, слони та ін. Але в постапокаліптичному хронотопі вони набувають мартальних та фаталістичних ознак: «Я бачив, як помирають птахи. Вони спускалися в плануючому польоті, відскочували рикошетом від асфальту з патетичним звуком, без жодного крику, а за хвилину припиняли боротися» [314, с. 193].

У відносинах людина-тварина постає мотив конкуренції цивілізацій та існування соціумів, альтернативних людству: «Усе частіше й частіше ми наштовхувалися на великі рулони оббивної тканини, <...> які ми мали розрізати ножом або ж проривати руками. Дехто стверджував, що то були полотна павутиння, другі вважали, що все це нам наснилося, і якщо

живі організми й розклали в такий спосіб полотна такого обширу й такої щільності, то зовсім не для того, щоб розставляти нам пастки або нас затримувати, а виключно для того, щоб самим бути попередженими про те, що ми наближаємося й незабаром потрапимо до їхньої реальності» [314, с. 128]. Паралельно функціонує мотив тваринних перетворень людської істоти (людині притаманні «тваринні запахи» [314, с. 159], «дихання брудної собаки» [314, с. 198]; старих лікують «ветеринари» [314, с. 22]). Цей мотив відсилає до проблеми «вимирання людського роду й власного вимирання як особистості» [314, с. 9]: «Двоноге населення без пір'я розчинилося в небутті» [314, с. 116]. Заради спасіння світу, де «худобу було зметено вітром смерті та чуми» [314, с. 26], двохсотлітні старі «колективно виготовляють необхідного їм месника» [314, с. 22] у спосіб, не характерний для людини, радше для тварин стадних, мурах, бджіл: «Вони скупчувалися, намагалися перетворитися на одну-єдину компактно скроєну бабусю <...> у самому центрі цього термітника, який вони сформували своїми тілами й називали інкубатором» [314, с. 22]. Складена зі шмаття людина-мутант, «голем» Вілл Шейдманн утілює апогей втрати людиною будь-якої біологічної, живої подоби: «він досяг такої стадії деградації, що <...> його тіло вже не відповідало жодним тваринним нормам» [314, с. 199].

У романі «Малі ангели» автор передбачає утопічну можливість відродження в первинному, нелюдському, тваринному вигляді: «Ведмедиці ось-ось народжуватимуть, вони вже скорчені від болю» [314, с. 212]. Показовими для аналізу бестіарного коду роману «Малі ангели» є «віддзеркалені» 3 та 47 «нараці» (авторський неологізм на позначення специфічної жанрової форми, наближеної до оповідання), які репрезентують сюрреалістичну сцену «пологів білих ведмедиць у багажному відділенні пароплава» [314, с. 11]. Ведмедиця є «символом материнської сили, турботи, тепла» [151], воскресіння; у Біблії ведмежата, яких вилизує матір, уособлюють язичників (іновірців, інших), хаос, який потрібно впорядкувати [151]. У контексті роману «Малі ангели» цей образ можна розглядати як метафору виживання поза будь-якої політичної та соціальної організації. За допомогою шаманських зусиль ведмедиця дає численне потомство, нове життя в постапокаліптичному світі, але становить загрозу життю людському: «Я відчув на своїй потилиці пекучу піну. Перша ведмедиця підійшла до мене, вона стояла навдобики наді мною та ричала» [314, с. 14]). Отже, бестіарна мотивіка в романі «Малі ангели» функціонує як на метафоричному (зооморфні перетворення людини), так і на концептуальному (утілення антиутопічних прогнозів автора) рівнях.

Художній світ роману «Дондог» населено людьми, «замкнутими в чорному місті» [315, с. 88], які почуваються «тваринами, змученими невпевненістю, позбавленими будь-якого відчуття майбутнього» [315, с. 88] – саме таким є головний персонаж, «таркаш» [315, с. 323] Дондог. Він – істота, розчавлена колесом історії, викинута за межі нормального існування, «недолюдина», людина-тарган. У російському перекладі В. Лапіцький зупиняється на варіанті «таркаш» на позначення французького «blatte» (тарган). Перекладач видозмінює нейтральне «тарган», надаючи йому «табірне» звучання – так само, як А. Володін віддає перевагу менш уживаній лексемі «blatte» (частіше у французькій мові використовують слово «safari»), у якій є суголосся з російським жаргонізмом «блатний» – «усі мешканці його таборів перетворилися на "блатних тарганів", таркашів» [139, с. 347–348].

Самоідентифікація персонажа відбувається через ототожнення зі смертю: «Мене звать Дондог Бальбаян. Я скоро помру. Ось хто я такий» [315, с. 22]. Зооморфні мотиви в романі нерозривно пов'язані з моральною топикою. Так, маркером «не-життя» є образ щурів, мешканців підземного «світу смерті», «Чорного коридору» – саме по ньому «серед смороду, іржі, перегрітих кабелів, газу, приготування їжі, гризунів» блукає Дондог у пошуках власних спогадів (що метафорично втілює проходження післясмертного шляху Бардо). Виразний паралелізм описів тварини і людини провокує їх ототожнення: «У раптовому світлі Дондог постав нічною твариною, не надто агресивною, але дуже неприємною на вигляд» [315, с. 12], а далі: «по плямі <...> світла продріботів та зник із поля зору щур» [315, с. 17]. Ключовий зооморфний мотив таргана спочатку вводиться у плані «ges» – як паралель до образу Дондога, жалюгідного в'язня, який звільнився з концтабору й застиг «на грані небуття, на краї мерзенного коридору» [315, с. 35] перед тим, як назавжди возз'єднатися з «неживою земною магмою» [315, с. 29]. Далі паралелізм змінюється порівнянням: «<...> під каблуком Дондога, <...> борсався напіврозчавлений тарган. <...> він був зовсім як ми, він стрімко втрачав інтерес до власного майбутнього» [315, с. 11–12]. Врешті порівняння метафоризується, бестіарний образ переходить у план «verba», знаменуючи ототожнення людини і комахи: «таркаш», «як і всі таркаші», «таркаший табір» [315, с. 236], «місто заселене виключно людьми, мертв'яками, таркашами та Untermenschen» [315, с. 97]. Дондога тепер просто називають «комахою» [315, с. 323], його побоюються, немов він перетворився на «якесь непередбачуване створіння» [315, с. 321]. Сам він, впавши зі сходів, обмацує «свої зчленування» і розуміє, що, «на щастя, <...> не ушкодив жодного істотного сегмента» [315, с. 330] (прозорий кафкіанський інтертекст

актуалізує тут екзистенціальну проблематику, трансформовану в межах володінського «постекзистенціалізму»).

Люди в «Дондогу» ототожені з комахами, натомість комахи олюднені: «<...> вони, не зменшуючи швидкості, обмінювалися репліками. Їм не подобалася Джессі Лоо, і вони вголос про це заявляли» [314, с. 317]. «Омертвіння», «завмирання» проймає й Дондога, і його зооморфних двійників: Дондог «<...> уявив тарганів, <...> нерухомих, як і він сам» [314, с. 10], «Він не рухався в нудотній темряві. Немов до самої смерті він уже не захоче поворухнутися» [314, с. 12]. Виразна паралель із напівживим Дондогом-таркашем – анімалістичний образ таргана у сцені зустрічі Дондога й Марконі (тут «агонізував, лежачи на спині, тарган» [314, с. 223]).

Саме в епізоді вирішальної зустрічі Дондога та його ворога Марконі кімнату заповнює безліч комах, які знову постають у плані «ges»: «<...> тканина відразу поступилася, звільнивши близько семисот шістдесяти двох крихітних метеликів» [314, с. 125]. Сповненість простору комахами («усюдисуща міль», «лускокрилі» метелики [314, с. 125] збиваються в рої, налипають на обличчя й тіло) – це екстраполяція назовні тварної сутності персонажа, який незабаром сам перетвориться на «лускоруку» або «рукокрилу» тварюку: чути шерхіт безлічі «сіро-зелених пір'інок», якими вкрилося тіло Марконі: «Тепер на ньому усюди ворушилося брудне зламане пір'я, яке не збиралося втягуватися назад» [314, с. 331]. У фіналі епізоду Марконі вже «пролетів над самою землею» [314, с. 329]: «Нова хвиля пуху й пір'я засичала навколо нього й допомогла подолати останні п'ятдесят сантиметрів» [314, с. 328–329] – його трансформація стала повною.

У романі «Дондог» звуки «зовнішнього світу» (наприклад, «відлуння голосів і навіть сміх», які чутно з Кукарача-стріт) не належать людям: «гавкав собака. Гукали на пустирях жаби. В околицях четвертого поверху вели полювання кажани» [314, с. 135–136]; «людське життя здавалася цілковито чужим цій вуличці», немов за ніч «убивці очистили всю зону, не пропустивши жодної живої душі» [314, с. 229]. Світ смерті символізують і численні образи птахів: «у повітря на кілька метрів піднімалися великі чорні птахи» [314, с. 127]; «ворони», свідки насильства над Габрієлою Бруною, «із карканням з'їжджали шиферними плитками» [314, с. 156]; «величезні чайки з байдужими очима» [314, с. 76] спостерігали за Дондогом та його братом; дирижабль «супроводжували допитливі ворони, ластівки, галки» [314, с. 160].

Однак переважають у зовнішньому просторі більшості епізодів «Дондога» саме комахи (ентомологічний бестіарій): «Усюди ніжно стрекотали цвіркуни» [314, с. 293]; «Навколо нас вовтузилися комахи» [314, с. 305]; тісна квартирка Габрієли Бруни «кишіла блощицями» [314, с. 168], «На сходах зайнялася протяжним скрекотом екваторіальна цикадка» [314, с. 225]; «У 4А набилися усілякі комахи, запаморочені зливою» [315, с. 267]; «Усюди роїлися, метушилися таргани» [314, с. 332]. Наполегливе звернення А. Володіна до образів комах і птахів (іноді – щурів, вовків, коней), тобто тварин, що утворюють «спільноти» (колонії, рої, зграї, табуни) симптоматичне: «там, де колективістський проект людства зазнав поразки, тварини здобули перемогу» [282, с. 256].

Бестіарні образи в романі «Дондог» демонструють динаміку від зооморфних порівнянь і метафор до антропозооморфного образного конструкту (Марконі-птах, Шлюмм-вовк, Габрієла Бруна-кобила та ін.). І людей, і «тварних» персонажів роману характеризує спільна тенденція до змертвіння, нерозрізненості стану життя і смерті: «Вона жива? – запитав він. – Чи жива, не знаю. У будь-якому випадку, померти вона не померла, це точно» [315, с. 16] (про Джессі Лоо). «Розірвані штани <...> відкривали задерев'янілу жовту плоть» [315, с. 13] (про стару шаманку); Барток здається «скам'янілим у плетену кріслі давнім старцем» [315, с. 81]. Жертви якогось тотального геноциду, залишки людей «чекають, муміфіковані жахом та самотністю, коли прийдуть їхні вбивці» [315, с. 87]; їхній «спільний страх став таким гострим, що зменшити його дозволяло лише заціпеніння» [315, с. 88], вони перетворилися на «тварин, позбавлених будь-якого відчуття майбутнього, <...> у летаргії перед тим, що не має імені» [315, с. 88]. Альтернативою остаточному небуттю постає в романі не життя, а гниття (приміром, вчителька Дондога, мадам Аксенвуд, «лежить <...> без буття», «займає місце нижче за все» [315, с. 30]). Активними учасниками процесів біологічного розпаду є усілякі комахи: «Щоб жужелиці та гнойовики презирливо кришили її, щоб равлики ліниво пережовували, садові равлики, слимаки. <...> Як би вона хотіла отак існувати, на шляху розкладання, звісно, але ще не зовсім розклавшись» [315, с. 33].

Бестіарна образність домінує в епізоді насильства над Габрієлою Бруною. Безлюдний та похмурий фабричний лабіринт («Ніде ні душі») оживляють тільки «звучні піруети ос» [315, с. 150]. Головний фігурант цієї сцени, вершник Гюльмюз Корсаков уведений за посередництва звукової характеристики («із вузького проходу долинув цокіт копит» [315, с. 148]). Упродовж

цілого епізоду насильника «заміщує» бестіарний образ: «Кінь наближався <...>. Його сльозливі очі зустрілися з очима Габрієли Бруни. У них вгадувалося тваринне божевілля» [315, с. 149]. Кінь спочатку порівняний із наїзником («величезне, істеричне око, таке саме блукаюче, як у її господаря» [315, с. 157], потім фізично злитий із ним («Він не роз'єднувався зі своєю Скотиною» [315, с. 158]) та зрештою повністю ототожнений: «Тварина відчувала присутність жінки, <...> її рот корчився від люті. Гюльмюз Корсаков перетнув поріг будинку, утворюючи разом із конем <...> гігантський ансамбль» [315, с. 159], бо «від самого початку він був лише тваринним двійником свого господаря, таким саме злочинним, як він сам» [315, с. 165]. Кінь символізує інстинкт, тваринну життєву силу, викликає асоціації «з сексуальною енергією, <...> жаданням» [151], а також «уособлює потужну владу» [151]. Мотив підміни триває в описі кошмарного сну Габрієли, у якому постає вже не сам гвалтівник, а його двійник, кінь: «на її губи, на ясна й зуби навалилася <...> морда з ніздрями» [315, с. 166]. Цього разу сама Габрієла переживає метаморфозу: «У неї увійшла чужа маса, розмита й червона, <...>, кінська голова. Потекли струмочки крові <...>. Вони текли всередині її плечей та шиї. З нею змішувався тваринний організм. <...> Голова зайняла місце її власної. І важила тону» [315, с. 167]. Ця трансформація символізує зворотність відносин у зв'язці 'жертва–кат': тепер уже Габрієла стала частиною караючої сили світової революції, зайнявши місце насильника («ви <...> опинитеся в моїй владі» [315, с. 189]). Така саме діалектика наявна і в парі Дондог–Марконі, які виконують зловісний «танець вбивці й того, кого вбивають» [314–315, с. 335]. Відтак, «на безмежній мапі таборів» [315, с. 296] насильством охоплені як кати, так і жертви, їхні ролі є реверсивними.

У шкільній сцені приниження підлітка Шлюмма, одного з утілень Дондога, насильство потрактоване як зведення до тваринного стану: «Нещадно та вкрай грубо ти був відкинутий у дитинство людського роду, що викликає огиду; перед іншими виставлялося напоказ, що ти – ніщо, лише самотня сміховинна тварина» [315, с. 67]. Зооморфним двійником підлітка стає вовк, який у міфологічній традиції постає провідником у світ смерті, належачи до світу життя [155]: «Шлюмм був худющим старшокласником, сухорлявим, як вовк» [315, с. 68], із обличчям «загнаного звіра, але звіра аж ніяк не з поступливих» [315, с. 68]. Спочатку підліток порівняний із вовком та іншими тваринами («Він сперся на руки й розправив груди та плечі, ніби хотів зобразити якусь тварину, наприклад ящірку, що вислизає з розколини, або варана, що

прислухається до доквілля» [315, с. 84]), а потім й обернений на звіра: «Шлюмм зазнав метаморфози. <...> Змінилося не лише обличчя, а й сама його особа. Змінився навіть його організм. <...> Відтепер він здобув зовсім інший тваринний статус <...>. Він без жодного переходу досяг стану дорослої недолюдини, вільної та незалежної» [315, с. 100]. Шлюмм-вовк, жертва геноциду «уйбурів», – одне з утілень Дондога, його іпостась, здатна на супротив. «Голоси в'язнів», «що перегукувалися з лощини в лощину», спочатку згадані поряд із «мовчазними вовками», що «причаїлися поруч <...> і чекають присмерку, щоб розім'ятися» [315, с. 246]; а згодом уже чути, як «в улоговині десь поруч *виє вовк*» [315, с. 260]. Представник революційної влади, що прийшов у Троємордвіє арештувати Габрієлу Бруну, «покусаний *хижаками*» [315, с. 211]: «*вовки* оточили нас, <...> вгризалися йому в горло» [315, с. 212], «залишки загону загризли *вовки*» [315, с. 211].

Із топікою смерті в романі «Дондог» пов'язаний не лише ентомологічний та орнітологічний бестіарій, її також утілює образ собаки, який (так само як вовк, із яким порівняно Шлюмма, або кінь, перетворення на якого переживає Габрієла Бруна) у найдавніших уявленнях «асоціювався з потойбічним світом – як його вартовий та провідник, що транспортує туди душі померлих» [151].

Дружній щодо оповідача світ також утілюють у романі собаки – «Смокі, глянецьовито-чорна *німецькая овчарка*, і Смерч, рудий *пес-полукровка*» [315, с. 79–80], запах яких не випадково зливається для Дондога-дитини із запахом турботливої бабусі: «Я <...> посунувся ближче до Габрієли Бруни, до її волохатого стегна, спідниці й куртки, пропахлих пальним, *собаками*» [315, с. 78]. «Бабуся <...> вся пропахла костром, *псиною*, бензином» [315, с. 74]. У Троємордвії Габрієла носила «чоботи з *собачого хутра*» [315, с. 200], «підшивала одяг <...> *собачими шкурами*» [315, с. 208]. Кельтська й християнська міфологічна символіка собаки вбирає такі смисли як «відданість, захист, пильність» [151]. Самого Дондога порівняно зі «*псом* у ночі». Під час «другого знищення уйбурів» нелюдський жах приречених на смерть і «занімілих» від страху людей передають голоси й звуки тварин: «гарчить від страху *вівчарка Смокі*», «клацає зубами та *виє* від страху бійцівський *пес Смерч*», «я чув нескінчене *скиглення собак*» [315, с. 89]. Натомість люди безмовні: вони поводяться «тихіше за юрбу мерців» [315, с. 104], намагаючись уникнути перспективи перетворитися на «покидьків та трупи» [315, с. 109]. У передсмертних видіннях Дондога «якийсь тарган» [315, с. 326] обертається собакою

(він дає їй ім'я Смокі, «собаки зі свого дитинства, <...> завжди слухняної та доброї до недолудей і дітей» [315, с. 326–327]). Помстившись (зарізавши Марконі, свого ката) і завершуючи свій оніричний «текст», Дондог кров'ю виводить на стіні: «Хто не читав Дондога, не гідний бути собакою» [315, с. 340].

Відтак, у романі «Дондог» зооморфізація є частиною мортальної топіки, вона семантично спирається на міфологічні структури (хтонічна міфологія комах, птахів, гризунів, вовків як мешканців «нижнього світу», світу смерті). Численні маніфестації бестіарного дискурсу (зооморфні паралелі, порівняння, метафори та ідіоми; анімалістичні, антропозооморфні та перевертницькі образи) у романі «Дондог» стають засобом ідентифікації персонажа в постапокаліптичному соціумі, антигуманна історична практика якого деперсоніфікує людину (ознакою знеособленості та масовості стають міриади комах) і переводить його на нижні щаблі тваринної еволюції (людина-тарган). Романний бестіарій послідовно втілює концепти «застиглості», «нерухомості», «омертвіння», «не-життя», «смерті»; віддзеркалює пошук ідентифікації персонажів у постапокаліптичному соціумі, метафоризує деперсоніфікацію людини на тлі тотального насилля, виводить на перший план категорію «недолудини», котра перебуває на стадії становлення, пошуку іншої форми соціальної організації та є альтернативою в умовах поразки проекту ідеального людського суспільства.

Роман «Бардо or not Бардо» репрезентує дві полярні царини буття: світ, наближений до реалістичного і міфологічно-релігійний стан Бардо. У зображенні першого автор звертається до анімалістичних образів, які виконують подвійну функцію: підсилюють чужість, сторонність романного світу стосовно світу реального й підкреслюють можливість перетинання реального потоку життя з фантастичним, вірогідність антиутопічної перспективи: «За парканом, за своєю звичкою, спокійно кудкудакали кури, коли пролунав перший постріл. <...> Пістолети їх не стосувалися. Ножі, можливо, але Макарови чи Браунінги – ні» [313, с. 7]. У романі актуалізовано концепт «зоопарку», який на метафоричному рівні відображає людський світ, закрите суспільство, табори та в'язниці: «А тебе часом не замикали в клітці? Поряд із гіпопотамами, папугами? <...> Мене замкнули на двадцять п'ять років у спеціальній в'язниці» [313, с. 217]. Метафоричне нівелювання межі людина-тварина виявляє ідею «тваринності» людини, повернення до первісних витоків, потребу перебудови соціуму: «Не лише тварини, я



також боюся. З того моменту, як усвідомив, що замкнтий у житті, звідки не можу вибратися» [313, с. 219].

У хронотопі Бардо ознаки тваринного, живого відсутні, вони постають у кінці міфологічного тунелю разом з інтуїтивним прагненням персонажів повернутися до життя в будь-якій його формі: «Глушенко спостерігає за макаками впродовж певного часу. Спершу із жвавою цікавістю, а потім із зростаючим відчуттям любові. Ці мавпи йому подобаються, він раптом відчуває, що вони дивним чином ваблять його. Він охоплений нагальним бажанням стати їхнім сином» [313, с. 76–77]. Проте такий варіант реінкарнації не є позитивним – за буддійськими віруваннями, «переродження на тварин <...> означає, що ти мав катастрофічне людське життя, позначене дурістю та злочинами» [276, с. 237–238]. Тваринні метаморфози як «обов'язок знов увійти у світ тюрем, притулків, багатіїв та павуків» [313, с. 190] не звільняють від жахів людського світу. Фрік (англ. «freak») – монстр, наркоман, епатажна людина, маргінал), єдиний «Untermensch» у романі, «напівлюдина, напівтварина» [313, с. 217] стає провідником до «чистого світла» [313, с. 219] для тварин, які «збентежені, не сплять. <...> бояться вмирати» [313, с. 205] в клітках, чий «грати захищають, але не запобігають смерті» [313, с. 206]. Відтак, бестіарна образність у романі «Бардо or not Бардо» метафоризує нівелювання межі людина-тварина в процесі реінкарнації та актуалізує філософську, суспільно-політичну й есхатологічну проблематику.

У романах «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» наявний широкий спектр суголосної бестіарної символіки, яка набуває особливої значущості. Тут запановує тенденція до використання зооморфізмів для «побудови нової моделі земної цивілізації» [77], що передбачає оборотність концептів людина-тварина, ідею ре-еволюції людських істот і олюднення тварин. Проте в контексті володінської прози бестіарні образи не виконують функцію прямої алегорії – ідеться про протиставлення тваринного і людського, яке «не вписується в традицію класичних алегоричних романів («бестіарних антиутопій»), <...> де суспільство тваринне репродукує спосіб існування суспільства людського» [282, с. 256].

Мотив домінування тваринної форми існування там, де людство зазнало краху, є одним із провідних у романах А. Володіна: після аварії на ядерному реакторі гігантський мурашник завоював території богадільні «Крапчасте зерно», став «центром його руїн» [314, с. 125]; хронологію подій у Бардо веде чарівна жінка-птаха Марія Хенкель, яка «належить до іншої, відмінної від нашої цивілізації» [313, с. 14–15]; павуки створюють «такі саме досконалі

суспільства, але без ієрархії, поліції, героїв», бо «мають вищий розум та здатність до колективного життя» [318, с. 236].

Бестіарна мотивіка метафорично втілює вади суспільства, безпорадність людини перед силами буття, демонструє притаманну володінській прозі опозицію людського і нелюдського, де саме остання модель постає як позитивна. У ранніх романах А. Володіна тваринні суспільства починають становлення як паралельні людським (в «Імені мавп» ідеться про «інший народ, що має мову та відчуття» [272, с. 34]). У досліджуваному нами триптиху зображене «тваринне становлення» [276, с. 238] людського соціуму. У пізніших творах актуалізована ситуація нівелювання межі людина-тварина й домінування тваринної форми буття над людською: «За винятком зовнішнього вигляду, відмінності між тваринами і людьми у Володіна зведені до мінімуму. Тварини можуть мати статус головного героя, а їхня точка зору – організувати нарацію, як було у випадку Марти-слоники в "Одинадцяти снах кіптяви" або в більшості персонажів "Наших улюблених тварин"» [272, с. 34].

В анімалістичному репертуарі романів А. Володіна превалює ентомологічний бестіарій (мурахи, павуки, таргани, метелики, терміти, оси, міль тощо), що апелює до міфології «нижнього» світу. У міфопоетиці комахи мають подвійне кодування: вони є метафорою і порядку, і «безупинної метушливої діяльності тих, хто не усвідомлює скороминущість людського життя» [151]. Симптоматичним для А. Володіна є звернення саме до істот, яким притаманне колективне існування (колонії, рої), формування осередків (фр. «cellule» – вічко, клітина, камера). Ентомологічна образність романів підтверджує тезу про «розширення семіотичного простору функціонування образів комах у гібридній літературі к. ХХ століття» [30, с. 220] і створює нову метафору світу. Відтак, її головна функція – сформувати ідеалізовану суспільну модель – нерозривно пов'язана з деестетичною мотивікою нижнього світу (знищення, гниття, тління), образами розчавлених і вигнаних та є «знаком тяжіння до множинності, бунту» [282, с. 261].

Створюючи трансгресивну й жорстоку художню реальність у межах свого літературного проекту, А. Володін звертається до мотиву вовкулацтва, «перетворення людини на тварину або навпаки» [7, с. 10], який є одним із трьох ключових типів бестіарної тематики в новітній літературі [10, с. 23]. Демонструючи метаморфози людини, письменник залучає «тваринний» вокабуляр: «вона без жодних церемоній стала на чотири лапи, щоб підібрати свою здобич» [314, с. 135], «закудкудакала» [314, с. 149], «хтось гніздився на шостому поверсі»

[314, с. 180] (у романі «Малі ангели»); антропозооморфні конструкти «птаха» Марконі, «вовка» Шлюмма, «кобили» Габріели Бруни (у романі «Дондог»). У «Бардо or not Бардо» персонажі вже вголос розмірковують про перспективу тваринного перетворення й усвідомлюють його фатальність: «Якщо покладешся на власні симпатії чи волю випадку, ризикуєш переродитися на жалюгідного звіра. Ти міг би прокинутися у формі таргана чи змії, або постійно вимазаного власним послідом яка. Це було б нерозважливо <...>. Все ж таки, у минулому існуванні ти був людською істотою [313, с. 73].

У проаналізованих романах фантазмагоричні мутації людської істоти є одним із домінантних мотивів: Вілл Шейдманн, Дондог, Шлюмм перебувають на межі буття і небуття, «промовляють зі світу непевного, постійно торкаються сну та смерті, несталим залишається їхній органічний статус (чи вони вже мертві чи ще ні?), радше ніж видовий» [276 с. 240]. Володінські «мутанти» (зокрема, Марія Хенкель у «Бардо or not Бардо» та Юлгай Тотай у «Малих Ангелах») раз по раз утілені в орнітологічних образах. Птах як одна із знакових тварин у постекзотичному бестіарії має численні міфопоетичні конотації: від піднесено-поетичних (душа, безсмертя, посередник між небом і землею, вище знання) до негативно забарвлених і навіть мортальних (передвісник лиха) [151]. Зазвичай птахоподібним (частіше жіночим) персонажам в А. Володіна притаманна «ідея тріумфуючої зовнішньої краси» [276, с. 242] й приналежність до іншого світу («<...> це була скоріш птаха, ніж людська істота жіночої статі. <...> Вона була там для того, щоб описувати реальність, але не бути її частиною» [313, с. 13–14]). Проте «пташиний» бестіарій так само використано для зображення жорстокості, огидності «постекзотичного» світу: «затхлість брудної птиці» [314, с. 181]), «чорні птахи» [315, с. 127, 130, 229] та ін.

Функція численних тваринних образів у володінській прозі не зведена до виключно порівняльної та метафоричної. Зважаючи на визначення А. Володіна як «письменника політичного» [282, с. 251], бестіарна образність у його романах є інструментом актуалізації проблеми суспільної будови та соціальної організації людства. «Постекзотична» спільнота «тварин, хворих, в'язнів» [282, с. 245] є втіленням авторської рефлексії над історією ХХ століття. Постутопічне «недосуспільство» (психічно хворі, в'язні, «уйбури» та ін.) – це «те, що залишилося, коли не залишилося нічого» [314, с. 215] після того як історія людства нівелювала статус людини та її право на існування. Виключені з організованого за правилами панівної

більшості суспільства, вони мають позбутися самого людського статусу; лише інакшість, відмінність від попередників дає їм шанс на продовження існування.

А. Володін мовить від імені «принижених та скривджених», «недолюдей», «Untermenshen» – від імені меншин (суголосо з концепцією А. Арто, який писав «задня неписемних, задня ідіотів», «замість них»). Така письменницька позиція вочевидь є результатом осмислення епохи. Так, Ж. Дельоз визначав «гошизм» («лівацтво») як «процеси становлення меншин» [52, с. 18]. На думку французького філософа, більшість – це сукупність, яка відповідає стандарту часу (зрілий, дорослий, чоловік, міський житель – а в контексті нашої проблематики – людина), «порожньому стандарту», у якому кожен упізнає себе. А меншість формується в процесі «становлення» іншими – жінками, дітьми, тваринами.

Населення романного простору «постекзотичними постатями, що уникають будь-якої достовірної визначеності» [272, с. 171], «недолюдми» з властивими їм гібридними тваринними ознаками підкреслює біологічний стан ще «живого», що протиставлено «неживому». У постапокаліптичному середовищі персонажі романів А. Володіна набувають мутуючих форм: «Його організм зазнав метаморфоз. <...> він утримувався в проміжному стані між життям і смертю, проте не мав ані справжньої тваринної сутності, ані справжніх фізіологічних потреб» [314, с. 148]. Такі гібридні, монструозні образи змальовують спільноту, побудовану на принципах, чужих для традиційного суспільства, держави. Володінські «недолюди» не вписуються в соціальний устрій, не мають власної ідентифікації, переживають становлення своєї спільноти в просторі тюрем та концентраційних таборів. Зооморфізація є провідною рисою «Untermensch», це «своєрідна лінія відступу чи протиставлення» [282, с. 263] до архетипного образу соціальної організації, ознака іншості, виключення, стадія обмірковування. Фізична та ментальна деформація недолюдини веде її до елементарної, віддаленої від суспільної форми життя, про що свідчать приклади Вілла Шейдманна («він досяг такого ступеню деградації, який мені було важко навіть уявити <...>, тіло його не відповідало більше жодним біологічним нормам» [314, с. 199]), Дондога («перетворився на непередбачувану істоту» [315, с. 321]), Фріка («Йому чогось не вистачає, щоб бути цілком людською істотою. <...> Невизначений флер аномальності виштовхує його до тієї межі, якої людська підсвідомість відмовляється торкатися» [313, с. 205]).

Перехід від людського до монструозного статусу через тваринні форми нівелює межу між життям і не-життям. У «метаморфічному» [282, с. 260] просторі володінських текстів

аніمالістична гібридизація ставить питання про рятівне «перевертництво» як вихід для людського виду, приреченого на загибель у формі його теперішнього існування. Концепт «Untermensch» – це визнання поразки, смерті «людського» проекту, відхід не лише від зовнішніх ознак людини, а й від історії, пам'яті, майбутнього. В умовах суспільно-політичних жахів володінські персонажі є «усім, що завгодно, але не людиною» [276] – недолюдьми, мутантами, інопланетянами («А що як завантажити мене як супровідний багаж? запропонував Костанзо Косю. Чи то в категорії Untermensch? <...>. А якби я був інопланетянином? <...> Це вдруге за три сотні років хтось запідозрив ось так, дивлячись на нього впритул, що він чужий земній реальності» [314, с. 191–192]).

Невизначеність біологічного статусу володінських персонажів також метафорично віддзеркалює їхній особистісний розкол. «Постекзотичний» простір сповнений тваринних становлень людської істоти, переформатування «меншин» на шляху досягнення поразки революційних проектів. Володінська ангажованість, яка чітко проглядає в його творах, була вихована саме в дусі лівацтва – молодість письменника припала на політично й соціально активні роки (зокрема, травень 1968 року зі студентськими бунтами та подальшими соціальними поступками), період, який Ж. Дельоз називає «вторгненням реального» [53, с. 17]. Поступово «лівацтво» перетворилося на національний інтелектуальний проект, популярний серед передової молоді Франції (про що каже Ж. Дельоз в «Абетці»: «<...> хоча він виріс у буржуазній родині, яка дотримувалася «правих» політичних переконань, із часів Визволення в 1945-му він був «ліваком». <...> Ціле покоління було охоплене цим» [53, с. 15]). Відтак, лівацька ангажованість зумовила рефлексію над поразкою революційних проектів у дусі визначеної Ж. Дельозом зміни вектора стурбованості західноєвропейських філософів від індивідуальних проблем («я відчуваю, що все може скінчитися, <...> що можна зробити, щоб Європа продовжувалася?» [53, с. 18]) проблем до глобальних («Ви бачите горизонт <...> знаєте, що мільйони людей не можуть і далі голодувати <...> Бути лівим – шукати в реальності сукупності, шукати всесвітні скупчення» [53, с. 18]).

Отже, аналіз тваринної образності в романах А. Володіна «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» виявив низку внутрішньо-інтертекстуальних бестіарних мотивів, що мають не лише метафоричне, а й концептуальне значення й апелюють до проблеми пошуку ідентичності в ситуації конфлікту людина-соціум. У прозі А. Володіна наявна динаміка від

паралельного зображення людей і тварин до нівелювання межі людина-тварина. Досліджений романний «триптих» утілює проміжний етап – «тваринне становлення» людини. Тваринну образність використано для конструювання анімалістичної контрмоделі людського суспільства («Малі ангели»), зооморфних метафоричних порівнянь персонажів із бестіарієм «нижнього» світу (тарганами, птахами, павуками тощо) та створення гібридних образів-мутантів як утілення концепту «недолюдини» («Дондог»), актуалізації суспільно-політичної та есхатологічної проблематики («Бардо от not Бардо»). Поетикальний аналіз тваринних образів у романах триптиху оприявнив зміщення акценту з порівняльно-метафоричної функції до концептуальної. Бестіарна мотивіка досліджених творів А. Володіна ілюструє жахи історичної еволюції людського суспільства на тлі соціальних, політичних, технологічних катастроф і постає змістотвірним компонентом метаутопічного роману.

#### **4.3.3. Поетика хронотопних мотивів у прозі «постекзотизму»**

Хронотоп романів А. Володіна є одним із визначальних способів конструювання «постекзотичного» художнього світу, він має вирішальний вплив на дискурсивно-жанрову форму романів і реалізацію естетичної концепції письменника. Атрибуція «постекзотичні» є способом привернути увагу до романів, які втілюють «бунт проти існуючого суспільства, проти людської долі в її політичних та метафізичних заломленнях» [316], вона позначає не лише авторський метод як «спосіб зображення певної реальності», а й саму зображувану реальність. Гібридна жанрово-дискурсивна форма романів А. Володіна є способом осмислення соціально-історичної реальності ХХ століття. У просторі його романів реальне накладене на фантастичне: образи справжніх міст і країн (Гонконг, Лісабон, Макао, Радянський Союз, Монголія), населених «недолюдьми», що блукають у пошуках смерті, набувають химерного забарвлення.

На оригінальність володінського хронотопу вказували численні дослідники його прози (Ф. Детю [57], К. Дмитрієва [60], Д. Сулес [296], М.-П. Угло [242] та ін.). Д. Сулес констатувала «систематичні пертурбації часопросторових реперів, нарративних голосів, лінії розмежування фікціонального і реального» [296, с. 6]. Ф. Детю зазначав спорідненість творів А. Володіна з антиутопічними романами Є. Замятіна, А. Платонова, В. Пелевіна, кінострічками А. Тарковського як «продуктами синтетичної реальності в сенсі здійснення синтезу між фантастичним і повсякденним баченням світу» [57, с. 11]. Дослідник порівняв

«постекзотичний» хронотоп із «замінованим простором, незвіданою територією» [57, с. 8]. А. Володін створює художній універсум, відношення якого до сучасного географічного й історичного простору, як він сам стверджує, «завжди достатньо викривлене, почасти нагадуючи сон, де пам'ять перетасовує звичне й чудне» [41, с. 323], але не є аналогом конструктивів «сучасних відгалужень наукової фантастики» [36, с. 331]. К. Дмитрієва виявила парадоксальну «рятівну» роль фантастичних мандрів у часі на тлі катастроф, що спіткали людство [60].

Згідно з теорією часопростору, запропонованою в роботах М. Бахтіна [16], Н. Копистянської [89], Д. Ліхачова [100], Ю. Лотмана [102] та ін., хронотоп (від гр. «час» і «місце») є взаємозв'язком часових і просторових координат у художньому творі, що виконують організуючу функцію. М. Бахтін вважає художній часопростір і мотиви, що розширюють та ускладнюють його, організаційними центрами подій і акцентує на їхньому сюжетному значенні, бо «усяке входження в царину смислів відбувається лише через ворота хронотопів» [16, с. 400]. О. Воробйова та А. Тимофєєва приділили чималу увагу дослідженню часу та простору антиутопій, виявивши, що «особливістю хронотопу роману-антиутопії є зображення світу, що розвивається за надиктованими розумом його творця раціоналістичними планами (схемами), які неминуче виявляють власну нелюдність» [149, с. 12]. Антиутопічному хронотопові властиво виходити за межі реального світу й використовувати елементи міфів і фантастичного дискурсу, що сприяє осягненню закономірностей буття, різнобічному освоєнню світу, створенню «проекції майбутнього» [149, с. 3].

Часопросторові романи «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» притаманні спільні ознаки (пейзаж постапокаліптичного міста, репрезентація світу як території наслідків катастроф, війн та революцій, лабіринтизація, «табірність» і «карцеральність» хронотопу, домінування мотивів смороду, темряви, вологи, гниття), що мають жанротвірну функцію.

Центральним локусом роману «Малі ангели» є притулок «Крапчасте зерно», «експериментальний госпіс» [314, с. 21], у дортуарах якого двохсотлітні старі, «відсторонені від світу» [314, с. 77], створюють із шматків тканини власного «голема» – Вілла Шейдманна, який має змінити світ. Богадільня оточена пустельною тайгою, через яку тільки-но народжений «месник» [314, с. 22] біжить «просто до столиці» [314, с. 113]. Художній простір роману постає у формі «безлюдних континентів, географічні та соціальні контури яких, здавалося, вже ніхто не зможе розрізнити» [314, с. 116]. Ключова подія – суд на Шейдманном – відбувається

«чотири чи п'ять десятиліть по тому» [314, с. 23] на другому боці землі – у степу, на «колишній території таборів» [314, с. 25], куди «жоден кочівник не приганяв свої стада з часів п'ятиліток» [314, с. 23], «на високому плато, одному з тих рідкісних місць на землі, де вигнання ще має сенс» [314, с. 23]. На цьому краю світу, репрезентованому як міфологічна «світова гора», «праматері» встановлюють стовп і виносять вирок звинувачуваному, який розповідає їм 49 нараців.

Тривалість страти-покарання Вілла Шейдманна є такою ж невизначеною, як й історична епоха, в яку вона відбувається, і поступово ця страта переходить у вічність: «Моїй смерті сто мільйонів років, і в цьому вона схожа на смерть кожного, а моєму життю сорок вісім років; я вже казав тут і ще десь, що не знаю, чи матиме це якийсь кінець, і скільки має збігти часу, щоб досягти цього кінця» [314, с. 122]. Часопросторові координати в романі «Малі ангели» втілюють певні мортальні алюзії, все відбувається ніби після смерті – людини, світу, але кінця цій смерті немає: «Оскільки його публіка вже не реагувала, і оскільки все було мертвим аж до самого обрію й навіть за ним, йому траплялося не промовляти свою історію до кінця» [314, с. 200].

У другому романі трилогії, «Дондог», часопростір більш визначений та конкретизований. Хронотопні параметри використано навіть у назвах частин роману: Чорний коридор, Надпаркова лінія, На берегах Мурдри, Троємордвіє, Таркаший табір, Кукарача-стріт (у романах «Малі ангели» та «Бардо or not Бардо» частини мають за назви переважно імена персонажів). Центральним локусом роману «Дондог» є Сіті, постапокаліптичне місто, у характеристиках якого превалюють деестетичні ознаки: «Коридор виглядав наче брудна крива кишка. Смерділо жареними часником, риб'ячими нутрощами, засмальцьованою сирістю, смерділо нетрями, де виживав усілякий набрід та Untermenshen, смерділо щурячою сечею, розкладанням, огидною старістю майже кожної речі» [315, с. 9–10].

Хронотоп Сіті протиставлено локусові таборів, які репрезентують світ якщо не ідеальний, то кращий, умовний *у-топос* «постекзотичного всесвіту»: «життя там зрештою не таке брудне й спокійніше» [315, с. 89]. Тоді як в Сіті панують жар, спека, отруйний сморід [315, с. 21], люди ризикують «підсмажитися» [315, с. 22], у таборах – «зимові сибірські температури» [315, с. 201]. Сіті є непрохідним лабіринтом («Через те, що довелося пробиратися вузькими проходами, які щоразу змушували спускатися на кілька метрів, або похилими проміжними рівнями, що вели з одної будівлі в другу, Дондог втратив усі орієнтири» [315, с. 10], натомість



табір – значною мірою організований закритий простір. У ньому співіснують звичні для карцерального середовища «двір, бараки, колючий дріт» [315, с. 259], «застави та шлагбауми, які відкрили, але не знищили» [315, с. 298] поруч з елементами урбаністичного пейзажу – «тротуари та шосе», «рівні ряди одноповерхових бараків із просмоленими дахами й деінде алеї пальм, фікусів, софор і лип» [315, с. 298], вулиці, проспекти, перехрестя. Отже, табір постає як відносно спокійна, майже утопічна територія: «перебування в таборах сприятливо впливало на стан здоров'я Дондога» [315, с. 269], він «знову знайшов відносно нормальний ритм життя» [315, с. 269], «теперішній час здавався менш дивним» [315, с. 269]. За межами таборів – суцільний мортальний універсум Сіті: «no man`s land» [315, с. 297], неминуча смерть у вигляді «швіттів» («колишні поліцейські, які за невелику суму й зарди задоволення брали на себе справу знищення втікачів або в'язнів, які відбули своє покарання, але перевиховання яких адміністрація бажала продовжити, переносючи їх одним ударом ножа в кращий світ» [315, с. 121].

Третій ключовий локус, який у художньому світі А. Володіна міститься за таборами, – Троємордвіє, ілюзорна казкова країна, варіант міфологічної «світової гори»: «високі пустельні плато в самому центрі світу, серед степу, на відстані двадцяти трьох метрів від пупу землі» [315, с. 203]. Відтак усе, що поза Троємордвієм – тайга, нескінченний ліс, табірні загорожі, війна, втеча, революція – «набуває непередбачуваних, жахливих та абсурдних форм» [315, с. 187]. У такій часопросторовій конструкції проглядають певні алюзії на біблійні сюжети й розподіл всесвіту на Пекло-Чистилище-Рай. Утім тоді як християнська світобудова є пірамідальною, А. Володін створює циркулярну, закільцьовану модель, де людина може нескінченно блукати світами в пошуках заспокоєння душі: приміром, Гюльмюз Корсаков мандрував у пошуках спасіння між Сіті, таборами та Троємордвієм, «від смерті до смерті» у «світі без життя і смерті» [315, с. 231], де «більше нічого немає, весь світ мертвий» [315, с. 324]. Екзистенціальну «межовість» романного простору марковано образом *зачинених дверей*: «потягнув на себе скрипучі *двері*», «*Двері* зачинені», «намагаючись звільнити *двері*», «*двері* виявилися *зачиненими*». Тож хронотоп роману «Дондог» постає як зона між мертвотним життям і смертю, а радше – між смертю й остаточним небуттям (що також метафоризує проміжний стан між нормою і божевіллям, культурою і природою, людиною і твариною).

В останньому романі «триптиху», «Бардо or not Бардо», протиставлено хронотоп умовно-реального світу хронотопі Бардо. Сім епізодів репрезентують фантастичний,

міфологічний локус – стан Бардо (за тибетськими віруваннями, це перехід між життям і смертю довжиною в 49 днів, упродовж яких людина проходить певні трансформації та отримує право на реінкарнацію в тілі людини чи тварини, або ж вище просвітлення й перехід на наступну стадію буття). Людський світ у романі маніфестовано декількома наближеними до реальності локусами: подвір'я буддійського храму, де «грядки з квасолею» [313, с. 9] та «курятник» [313, с. 8] межують із бібліотекою, у якій зберігається буддійська книга «Бардо Тхедол»; типове азіатське містечко («Минув час, але пейзаж зовсім не змінився порівняно з Монгкок Роад. Ми все ще були в місті, в оточенні яток, встановлених на козлах та вкритих брезентом» [313, с. 85]); табірне приміщення з «чорними від плісняви стінами й місячним календарем із міфічними китайськими генералами та міністрами, які нічого спільного не мають із тибетським тантризмом» [313, с. 163]; урбаністичний хронотоп, де «машини простують бульварами» [313, с. 203], «піцерія в стилі шістдесятих» [313, с. 204] або «буддійська споруда» [313, с. 203], яка насправді є «колишнім гаражем, переробленим на храм» [313, с. 203]. Якщо життя людей (і відповідний часопростір) у романі визначено як «світ ілюзій», «театр обману» [313, с. 20], то хронотоп Бардо постає як шлях «до Чистого Світла» [313, с. 21], «блукання в небутті» [313, с. 37].

Бардо – це перш за все звуковий пейзаж: «Ось що чути спершу. Ламаїстські труби. Ось із чого починається книга. Це незвичний звук, але його сприймаєш відразу й без застережень. Відразу розумієш, що ця вібрація є частиною звичних життя і смерті» [313, с. 41], а далі «настає тиша» [313, с. 42]. Поза звуками – «чорний простір» [313, с. 43], де «не видно нічого, це гірше за ніч» [313, с. 44], «таке враження, що ти всередині сну» [313, с. 54], схожого на кошмар, у чорному сні, де все вмерло, «немає, власне кажучи, пейзажу, немає зображень, але, коли намагаєшся уявити собі декорації, знаєш, що простуєш величезною чорною долиною» [313, с. 172]. Час у Бардо відносний та неосяжний – людина не розуміє, «в яку систему виміру» її «підключили» [313, с. 63]. Сам «тунель» Бардо має численні образні еманации, набуваючи вигляду темних коридорів госпітальної казарми, вагону поїзда, гирла величезної печі, вугільної копальні, холодильної камери моргу, підвалу.

Постапокаліптичне місто як універсалія «постекзотичного» хронотопу є центральним локусом роману «Дондог» («Сіті – зовсім не лабіринт, у якому блукаєш без надії, зі страхом, аж до агонії чи божевілля <...>. Такі місця існують усюди, з анархічними будівлями, які потроху нагромадилися та зійшлися, склалися в міцно збите ціле, безвихідне та нездорове» [315, с. 24]),

епізодично постає в «Малих ангелах» («Перед нею був пейзаж, на який вона не дивилася, сліпуче сонце, необжиті руїни, фасади величезних будинків, які чорніли в ранковому мовчанні, поля, вкриті уламками всього, схожі на мегаполіс кінця цивілізації та навіть після кінця варварства» [314, с. 52]) і в «Бардо or not Бардо» («Ми стоїмо біля рідко відвідуваного виїзду з міста, подалі від житлових будівель, поряд із зоопарком. Чисто, є дерева, довгі чорні ґрати, гарчання тварин, але дуже пустельно» [313, с. 203]).

Табір є альтернативним локусом («вийти з табору та навпростець до Сіті, зовнішнього світу» [315, с. 310]), який у постапокаліптичному універсумі романів А. Володіна зберіг найбільший ступінь реалістичності, життєздатності. Табір розширений до «зони», яка набуває ознаки повсякденного, «нормального» життя: «Він затаївся в кутку на порозі незнайомого будинку. Це була білувата будівля. Можна було навіть подумати, що то була початкова школа. За вхідним порталом він відчував пустий простір, який, скоріш за все, був коридором. Він уявив ряд вішалок, чийсь червоний шарф, можливо навіть настінний годинник, який вказує на чверть на десяту» [314, с. 46]. Табір протиставлено Сіті, просторові за межами зони таборів, де світ набуває фантазмагоричності, викривленості: кури гуляють «на останньому, не до кінця зруйнованому поверсі будівлі, дванадцятому» [314, с. 85], Маггі Квонг збирає рослини «на сьомому поверсі» [314, с. 103]).

У контексті «постекзотичного» світу табір або зону можна трактувати як *у-локус*, як утопічний закритий простір. Провівши частину життя в «таборах світової революції, збудованих народами кочовими й осілими по-братньому та вільно» [315, с. 247], Дондог визнає, що «ностальгія за великими концентраційними просторами» мучила його «все життя та навіть після» [315, с. 345], а Френд Зенфль «так любив концентраційні території, що всім серцем зичив їх усім представникам чоловічої та жіночої статі» [314, с. 216]. Поступово табори «табірна система набула універсальності, бажання втекти більше нас не переслідувало. Зовнішній світ став якимсь неймовірним простором» [315, с. 264], після чого й самі табори сповнилися «снобізму й упереджень щодо урбаністичних центрів та зоопарків» [313, с. 109].

Мотив подорожі, шляху, що належить до класичних мотивів утопії, логічно з'являється там, де є віддалені один від одного локуси: між Сіті й таборами циркулює підвісна дорога [315, с. 181] та літають дирижаблі [315, с. 261]; Богдан Шлюмм здійснює подорож-транс до самої межі Бардо [313, с. 105]. У «постекзотичних» творах мотив шляху набуває мортального та антиутопічного забарвлення: «вони знов продовжили шлях, <...>, довго йшли вони без

певного маршруту <...>. Кілька смертей розбавили монотонність подорожі» [314, с. 19]. Так, Варвалія Лоденко здійснювала власну утопічну подорож до небуття – «ішла від міста до міста, проповідуючи повернення до максималізму <...>, приводячи в дію свою програму-мінімум, в основі якої було, першою чергою, фізичне знищення тих, хто воскрес із небуття» [314, с. 186–187]; Габрієла Бруна в «Дондогу» «пройшла <...> уздовж залізничних колій, проминула водойму з нетечено й опинилася на дорозі, що веде в глухий кут» [315, с. 146]. Мотив мандрів демонструє, з одного боку, відкритість художнього простору: «Невтомно забували ми наші поразки та знов рушали в ті місця, які на карті вже позначені білим кольором; нам хотілося дізнатися, чи існують ще десь далеко чоловіки та жінки, юруби, кечуа, орочі, чи вціліло щось під западинами Оклахоми, і чи можна ще надати допомогу населенню, яке втекло до ріки Меконг, або на береги ріки Перл, або в Уссурійський край» [314, с. 167], а з другого – виявляє циклічність та замкненість універсуму: «кругосвітня подорож» [314, с. 167] залишає можливість повернутися «до себе додому крізь поля» [314, с. 168].

Реальні географічні локуси використано автором у текстах усіх трьох романів: ріки Меконг [314, с. 188] та Єнісей [314, с. 100], селище Тунгуланськ [314, с. 100], міста Луанг-Прабанг [314, с. 86], Гонконг [313, с. 80] та Ванкувер [314, с. 116], країни Монголія та Китай [314, с. 75]. Локуси такого типу сам автор визначає як «декорацію», де «оповідач зовсім не є туристом, утім залишається чужинцем. <...> він перебуває в нестійкому стані й не має нічого спільного зі звичайним мешканцем тутешніх місць» [41, с. 329-330]. А. Володін позбавляє такі географічні посилання «реалістичності»: так «Сибір виривається з власне російського контексту й набуває фантастичних контурів» [57, с. 13]. Шлюмм подорожує «у великому місті, нехай буде Гонконг, щоб хоч щось сказати й щоб зберегти принцип правдоподібності, на якому за традицією ґрунтується будь-який наративний шепіт» [313, с. 80], але сам він не є частиною світу, спостерігає його з вікна потягу, «помічає, що відбувається за вікнами», та тішиться ілюзією, наче «таким чином може визначити місце у світі, де він перебуває» [313, с. 83].

Екзотичні для європейського читача локуси стають придатним тлом для «постезотичних пейзажів»: «Ми вийшли до берега екваторіальної річки, яка робила недоречним будь-який інший пошук вигнання. Коричневі води часом тягнули за собою рослини, відірвані паводком від болотистих річних стоків та лагун. <...>. Від землі йшли зловонні випаровування компосту й бананових плантацій» [314, с. 128-129]. Особливості утопічного/антиутопічного простору

передбачають саме таку «прив'язку до певної (або легко впізнаваної) точки на мапі» [149, с. 11], але «реалії цього світу, пануючий у ньому устрій мають бути відчуті як чужі» [149, с. 12], що створює необхідну «хиткість, пластичність» [149, с. 12] співвідношення утопії/антиутопії і реальності.

За допомогою фантастичних та постапокаліптичних мотивів утворена метаутопічна художня реальність, у якій переважають антиутопічні локуси: «<...> у містах не залишилося нічого, крім покинутих будинків і почорнілих остовів будівель, а в лісах та селах припинили вести рахунок територіям, де рослинність набула пурпурного, бузкового та чорничного кольору» [314, с. 25]. Онтаріо, Дакота, Мічіган, Чукотка, Бурятія, Лаос [314, с. 142] згадані як локуси знищені, що існували «за часів колишньої єдиної торговельної системи, доларів і таборів» [314, с. 142]. Тепер тут «марсіанські шлейфи» [314, с. 143] та «запах спустілої планети» [314, с. 145]. Хронотоп віддалено від реальності, він постає як фантастичний, «наче все трапилося з іншою цивілізацією, на схожій, але відмінній від нашої планеті» [315, с. 109]. «Пекельні» пейзажі час від часу «перемежовані» повсякденними локусами на кшталт булочної, молочного магазину, тютюнової крамниці [315, с. 37-38], бару [313, с. 204]. Але поступово їх поглинає темрява й замінюють «зброярні, де кують танки для майбутньої війни» [315, с. 38-39]. Художній світ романів набуває реалістичних ознак постапокаліптичного попередження.

Часові координати, які М. Бахтін визначає як «четвертий вимір простору» й «провідне начало» [16] літературного хронотопу, у досліджуваних романах А. Володіна цілком суголосні просторовим. Перш за все, наявна загальна невизначеність часу («Жодний спосіб відліку не функціонував, навіть якщо я обмежував свої пошуки лише найближчим минулим часом» [314, с. 91]; «Це може відбуватися де завгодно й коли завгодно» [314, с. 121]; «чи то за двадцять три години перша, чи то за дві години двадцять третя, чи то рівно перша» [315, с. 103]; у Бардо час втрачає сенс, «якою б не була довжина вічності, її потрібно прожити» [313, с. 159]) і визначеність, стає «приблизним»: «жив він десь за часів таборів і тюрем, або, скажімо, деякий час по тому, або два чи десять століть по тому» [314, с. 105]; «одного разу, двадцятьма чи двадцятьма п'ятьма роками пізніше, каже раптом Дондог, а може й тридцятьма, тридцятьма двома, яка різниця» [315, с. 105]; «сім або вісім століть тому, або навіть ще раніше, наприклад, до світової революції» [313, с. 162]; «Залишимо подібні уточнення – історикам, ученим, що вивчають мерзотності» [315, с. 60]. Якщо час і вказано, він постає як ірреальний, наче плине за альтернативним календарем: «Щось робило нереальною ту реальність, яку ми разом

переживали» [314, с. 13]. Виглядає, що в тій реальності люди живуть вже сотні років («Їй, мабуть, так давно виповнилося сто років, що зникла потреба рахувати наступні десятиріччя» [315, с. 13], «двісті сімдесят два роки тому вона була молодою та привабливою» [314, с. 78]). У Бардо взагалі втрачено часові маркери: «в одну мить <...> минули вже два тижні» [313, с. 63], а 43 дні здаються наче «Щось біля години чи двох. Або лише п'ять хвилин» [313, с. 70], і лише «відривний календар вказує на двадцять дев'ятий день» [313, с. 67].

Показовим для А. Володіна є звернення до псевдоісторичних, фантастичних, уявних подій: «у той час, коли ще існувала Африка» [314, с. 59]; «після космічної катастрофи або задовго до світової революції» [314, с. 83]; «близько чотирьох десятків років тому під час другого знищення уйбурів» [315, с. 96], «коли Пекін ще існував» [315, с. 277]; «у легендарні роки світової революції» [315, с. 170]. Письменник використовує численні прямі алюзії на ключові події історії: «двохсотліття від дня народження Комсомолу» [314, с. 124], «за часів Радянського Союзу» [313, с. 19]; «у тридцять роки» [315, с. 15], «під час другої війни» [315, с. 76], «між двома війнами» [315, с. 292]; «була чудова погода, розпал літа, тільки-но розпочалася війна» [315, с. 144].

Саме історія війн і революцій ХХ століття, зокрема радянська та пострадянська історія, є джерелом натхнення для А. Володіна [139, с. 340-341]. Такий характер романного часу є типовим для антиутопії кінця ХХ століття: «залишаючись умовним, час цей безпосередньо співвіднесений із реальним. Більше того, умовний час є все більше впізнаваним, хоча з реальним він несумісний: амбівалентний характер їхніх відносин – специфічна ознака роману-антиутопії» [149, с. 11]. А. Володін стверджує, що в його романах «усе відбувається за століття після Чорнобиля» [330], а Ф. Детю визначає час дії романів як «час кінця світу» [57, с. 14]. А. Володін використовує посилання на реальні події, але створює нову реальність, яка не є цілком відірваною від сучасного читачеві та авторові часу, за рахунок чого романний світ відповідає одній із головних ознак сучасної антиутопії – постає «саме як уявний і водночас як такий, що може реально здійснитися» [149, с. 14]. Отже, хронотоп становить тло для конструювання антиутопічних сюжетів «постекзотичних» романів, у яких письменник розмірковує над можливими наслідками техногенних та соціальних катастроф для людства в цілому й людської особистості зокрема, створює картини «руїн світу» [314, с. 202], змушує задуматися, що «Ми також належимо до цього вмираючого людства, яке ти описуєш, і ми також дійшли до останньої стадії небуття» [314, с. 95].

Багатомірний часопросторовий конструкт романів А. Володіна можна умовно визначити як «постекзотичний хронотоп». Фантасмагоричний універсум тут репрезентовано як територію наслідків світових війн та катастроф. Мотиви темряви, ночі, чорноти, пустоти, тиші, вологи, смороду, невід'ємність ілюзії від реальності, позбавлення пейзажів життя створюють тотальну метафору смерті, а точніше стану на межі буття і небуття, найвиразніше втіленого в романі «Бардо or not Бардо». Акцентуючи на жахах постіндустріальних міст і можливості вимирання цивілізації, автор надає ознаки «утопічності» локусам зони, табору, замкнутого простору, тюремної камери. Проте в романах помітний відхід від чіткої опозиції «закритий простір» / «інша зона», ознаки «табірності» розповсюджені на весь романний світ. Більше того, «сюрреалістична клаустрологія» [282, с. 79] «постекзотичного» простору виходить за межі романного корпусу, «фікціоналізує» реальний світ.

Псевдоісторичність і численні алюзії на історичні події та реальні географічні локуси надають певну реалістичність, вірогідність фантасмагоріям письменника. Цитуючи К. Дмитрієву, зазначимо, що «у підсумку виникають тексти, занурені в реальність не історичного простору, а того, що сам Володін називає шаманізмом» [59, с. 285] – «Шаман своїм мовленням і своїми видіннями робить саме те, що робимо ми: він залишає звичний, реальний світ та переходить до світу іншого, <...>. Він деконструє реальний світ, і з його фрагментів він реконструює світ по той бік, у якому він переміщується поза часом, поза простором, поза життям, поза смертю» [59, с. 286–287]. Створений у романах часопросторовий універсум не імітує й не репрезентує реальність, а створює альтернативу, конкурує з нею, заміщує її. Утім така репрезентація має «мортальний» характер, оскільки «постекзотичний» хронотоп зведений до тотального «простору смерті» [117] – це «розмічений колючим дротом усесвіт» [315, с. 296], де «табірна система поширилася на всі континенти» [315, с. 268], який «відштовхує особистість, деперсоніфікує її, вихолощуючи людське, пробуджуючи, з одного боку, звірині інстинкти насильства та жорстокості, а з іншого – слухняність, покірність, бо тільки це веде до фізичного самозбереження» [184, с. 203] («у мене відбило останні рудименти непокори», – зізнається Дондог [315, с. 292]). В. Шаламов описує парадоксальний «стан поза-людяності», «смерті за життя», до якого біологічно були доведені люди під неймовірним тиском насильства, голоду, морозу та вбивчої праці – ще живі, але вже померлі, перетворені на речі [173, с. 60]. Поетологічно це реалізується засобами поєднання специфічного хронотопу й мотиву зооморфізації, які створюють (у межах антиутопічного мислення) продуктивне тло для пошуку

виходу (через «уподібнення тварині як засіб здобуття ідентичності в умовах уже назрілого конфлікту людини з соціумом» [94, с. 69]). Часопростір володінських романів становить проміжну зону між не-життям та смертю. Такий мортальний характер хронотопу є змістотвірним чинником постмодерністських форм утопічного дискурсу, яка репрезентує «місце, де життя неможливе», «місце, де життя немає» [184, с. 207].

Часопросторові романи А. Володіна властива тотальна невизначеність та фантазмагоричність, відрив від реальних часопросторових маркерів, перехід до альтернативного часу, домінування мортальних та апокаліптичних мотивів. Специфікою «постекзотичного» хронотопу є використання часопросторових орієнтирів як алюзій на реальні географічні локуси й історичні події. У такий спосіб художній простір набуває ознаки ізолюваного від реальності, однак алюзивно пов'язаного з нею. Репрезентація часу як уявного майбутнього має на меті осмислення можливих наслідків сьогодення.

#### **Висновки до розділу IV**

Романи А. Володіна «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» мають спільні поетологічні домінанти, які властиві й іншим його романам (зокрема, «Ім'я мавп», «Вид на осуарій», «Постекзотизм у десяти уроках, урок одинадцятий», «Наші улюблені тварини», «Письменники», «Промениста безвихідь») та є художніми інструментами реалізації «постекзотичного» проекту письменника. У сюжетно-композиційній структурі романів виявлена низка провідних ознак, а саме відсутність лінійної організації романних подій, фрагментованість нарації (49 нараців у «Малих ангелах», численні вставні елементи, що порушують лінійність оповіді в «Дондогу», 7 не пов'язаних спільним сюжетом епізодів у «Бардо or not Бардо»), хаотизація часового розгортання сюжету, брак зовнішньої та характерологічної визначеності персонажів, їх помноження і взаємозамінність; можливість варіантивного потрактування фабули, пріоритет стилю над сюжетом і полістилістичність; саморефлексивність, проявлена в численних метатекстуальних коментарях і постійних наративних зсувах, кореляція стилістичного характеру оповіді з незаявленою зміною наратора та ін. – дозволяють зробити висновок, що володінський метаутопічний наратив має «ризоматичну» структуру, яка є головним принципом творення постмодерністського тексту й визначає його «відкритість». Як метажанрова форма утопічного модусу, романи письменника вбирають різні родові параметри («Малі ангели» мають високий ступінь



поетичності, «Дондог» тяжіє до романного жанру, а «Бардо or not Бардо» – до драматизованого трагікомічного твору) і мають ознаки орнаментальної поетичної прози.

Аналіз наративної структури романів А. Володіна дозволив виявити розповідні стратегії, які письменник використовує для реалізації свого «постекзотичного» проекту. У системі нарації відсутнє розмежування між оповідним «я» і «ми», голоси інтрадієгетичного і екстрадієгетичного нараторів зливаються. Формується категорія імліцитного «наднаратора» як «рупора постекзотичних голосів», яка є конвергенцією нараторів, персонажів та водночас авторською маскою. Оповідний голос у романах А. Володіна знеособлено, позбавлено будь-яких ідентифікаційних ознак. Анонімність та деперсоніфікація наратора стають не лише елементом літературної гри, а й способом репрезентації акту мовлення. Утім «постекзотичне багатоголосся» не може бути описане в параметрах бахтінської поліфонії, оскільки наративні голоси звучать «в унісон» та втілюють авторську позицію. На ідейному рівні «фальсифікація» оповідної інстанції метафоризує загибель людини як істоти соціальної, розумної, що мовить та зберігає пам'ять поколінь. А. Володін реалізує метафікціональну стратегію в численних авторських коментарях, прийомі «тексту в тексті» й трансгресивних конструктах (металепсис та мізанабім). Такий наративний інструментарій є способом драматизації відносин у тріаді автор/текст/читач і нівелювання межі між світом художнім і реальним. Поєднання деперсоніфікації наратора й метатекстуальних стратегій породжує тотальний ефект химерності наративу й актуалізує проблематику постмодерністської метаутопії.

Трансгресивна художня реальність романів «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» сконструйована переважно засобами «естетики огидного». Із роману в роман повторюються ольфакторні образи – неприємні запахи, які знаменують деградацію усього живого. У царині ароматичних образів наявна динаміка від домінування рослинних запахів (метафорично пов'язаних із життям) до тваринних (як транзитивної зони між життям та нежиттям) і врешті мінеральних (що втілюють ідею відсутності життя). Деградація «живих» запахів є елементом мортальної топіки романів: якщо в «Малих ангелах» присутні усі три виокремлені категорії, у «Дондогу» домінують тваринні запахи (суголосні з наближенням протагоніста до смерті), а в «Бардо or not Бардо» присутні лише нечисленні церковні аромати, а тваринні з'являються в моменти переродження людини. Аналіз мотивів вологи, жару й темряви виявляє відповідну динаміку нагнітання мортальності. Мотиви брудної

води, каналізації, смороду метафоризують занепад людини та соціуму; мотиви жару, згарища створюють атмосферу інфернальності; мотиви тиші та пустоти апелюють до знищення усього живого й смерті. Серед колористичних мотивів домінують образи чорноти й сірості, які поглинають інші кольорові акценти (вони охоплюють весь художній світ і надають йому оніричний характер). Отже, мотиви деестетичного в «постекзотичних» романах є елементом мортальної топіки: вони метафоризують тотальний занепад «людського проекту».

Особливе місце в романах А. Володіна займають бестіарні образи, зокрема мотив перевертництва, втрати людської подоби, населення світу монструозними створіннями. Зооморфізація як частина мортальної топіки в «постекзотичних» творах семантично спирається на міфологічні структури (хтонічна міфологія комах, птахів, гризунів, вовків як мешканців «нижнього світу») і трансгресивні механізми (гібридизація, монструозність). Тваринна образність використана для конструювання анімалістичної контрмоделі людського суспільства (у романі «Малі ангели»), зооморфних метафоричних порівнянь персонажів і створення гібридних образів-мутантів як утілення концепту «недолюдини» (у романі «Дондог»), актуалізації суспільно-політичної та есхатологічної проблематики («Бардо or not Бардо»). Аналіз бестіарної образності виявляє її рух від зооморфних порівнянь і метафор до антропозооморфних образних конструктів. Маніфестації бестіарного дискурсу в романах актуалізують полярні смисли: з одного боку, вони постають як засіб ідентифікації персонажів у постапокаліптичному соціумі, чия антигуманна практика деперсоніфікує людину (знаком знеособленості стають міриади комах) та зводить її на нижні щаблі еволюції (людина-тарган). З іншого боку, тварини в А. Володіна («не-люди», «унтерменши») постають як символ виключеності з більшості, а їхня соціальна організація (рої, колонії, зграї) – як позитивна контрмодель людства, яке переживає кривавий крах «егалітарної утопії». Домінування бестіарної образності є також знаком тотального насильства й екстраполює ідею реверсивності в парі жертва/кат. Відтак, численні маніфестації бестіарного дискурсу (опозиція людського та нелюдського, мотиви олюднення тварин і виникнення тваринних суспільств у ситуації краху людського світоустрою) метафоризують деперсоніфікацію людини й актуалізують онтологічну та есхатологічну проблематику, а зрештою є змістотвірним компонентом володінських метаутопій.

Часопростір романів репрезентує фантазмагоричний світ як наслідок війн та катастроф ХХ століття. У романі «Малі ангели» письменник використовує реальні географічні локуси (континенти, міста, країни, ріки та ін.), яким надає ознаки невизначеності, спустошеності, змертвіння. На перший план виходить протиставлення двох топосів – безлюдного (мертвого) степу і високогірного плато (де збережені ознаки життя). Хронотоп роману «Дондог» має кілька ключових локусів: постапокаліптичне місто Сіті (де виживають напівлюди-напівтаргани), Таркаший табір (карцеральне середовище, яке набуває ознак утопічного, оскільки в ньому залишена подоба життя) та Троємордвіє (ілюзорний міфічний світ, оточений непрохідною тайгою). У романі «Бардо or not Бардо» урбаністичні локуси майже відсутні; провідним є міфічний локус післясмертного шляху Бардо, мортальний пейзаж, де панують темрява й тиша. Отже, «постекзотичний» художній світ побудований на протиставленні локусів зруйнованої цивілізації (де панує смерть), таборів (які зберігають ознаки порядку й можливість життя), природних просторів (тайга, степ як територія мандрів, шляху) та міфічного шляху Бардо (проходження якого веде або до переродження й повторення циклу життя, або до досягнення сенсу буття). Карцеральні локуси (тюрми, табори) втрачають характер «замкненості» – їхні негативні ознаки розповсюджені на весь художній світ і зумовлюють його мортальний характер. Романний час у «Малих ангелах» і «Дондогу» поділений на умовні епохи, які спираються на реалії ХХ століття (війни, революції, табори, Чорнобиль та ін.) і вигадані події (космічна катастрофа, світова революція та ін.). У романі «Бардо or not Бардо» художній час визначений початком та кінцем 49-денного проходження людиною Бардо після смерті. Відтак, спільною є невизначеність та ілюзорність часових орієнтирів, які в умовах постапокаліптичного світу набувають ознак вічності. Тож «постекзотичний» часопростір репрезентує занепад цивілізації та людської соціальної будови, набуває ознак можливого за рахунок наявності алюзій на історичні події та географічні локуси, а отже актуалізує проблему наслідків конфлікту людина-соціум.

Отже, домінування суспільно-політичної та онтологічної проблематики у творах А. Володіна (життя і смерть, кінець історії та способи виживання людства) зумовлює специфіку романної форми, провідними ознаками якої є: постапокаліптичний та карцеральний хронотоп, образи деестетичного (ольфакторні, колористичні, предметні та ін.), бестіарні мотиви (аніمالістичні образи, зооморфні порівняння й метафори та ін.),

антропозооморфні образи); знеособлення оповідача, метатекстуальні та трансгресивні наративні конструкти (металепсис, мізанабім). Залучені метатекстуальні стратегії перенаправляють філософську рефлексію та актуалізують проблему письма, творчості, збереження колективної пам'яті як єдиного можливого для людської спільноти рятівного шляху. Філософська, суспільно-політична й історична проблематика, реалізована засобами поєднання ознак фікціонального і реального в хронотопі, деестетизації художнього світу, деперсоналізації наративної інстанції, метапрозаїчності свідчать, що романи А. Володіна збагачують поетологічний інструментарій та художні смисли й оновлюють постмодерністську романну форму.

## ВИСНОВКИ

Літературна творчість А. Володіна – ще не завершений проект, який уже отримав гучний резонанс у наукових колах Західного світу й привернув увагу російських літературознавців, утім майже невідомий і недосліджений в Україні. Соціально-політична ангажованість французького митця, оригінальна дискурсивно-жанрова модель і вигадлива поетика його романів зумовили формування різновекторної наукової рефлексії, яку постійно підживлює публікація нових творів. Численні розвідки демонструють, однак, певні розбіжності в потрактуванні сутності володінського художнього проекту й акцентують переважно на проблемно-концептуальних аспектах «постекзотичної» прози, часто оминаючи аналіз її поетикальної специфіки. Західні науковці, схильні ігнорувати авторське твердження про «окремішність» «постекзотизму», окреслюють його місце в літературному контексті серед таких письменників-новаторів як В. Новаріна, Ж. Руо, Ж.-Ф. Туссен та ін.

Провокаційне самопозиціонування А. Володіна як «творця нової естетичної течії» привернуло увагу до художніх «інструментів» реалізації цього задуму. У визначенні жанрово-дискурсивних домінант прози А. Володіна літературознавці не дійшли спільного висновку. Ф. Вагне, Л. Рюффель виявили елементи жанру наукової фантастики, а В. Шервашидзе констатувала її «бутафорський» характер і значний ступінь політизованості. П. Веллет, М. Ламарр, Л. Рюффель та ін. акцентували превалювання політичного дискурсу в репрезентації художнього світу А. Володіна; Ф. Детю, Л. Рюффель, С. Сервуаз виявили елементи історичної прози в постмодерністському заломленні (репрезентація альтернативного майбутнього), а М.-П. Угло актуалізувала проблему утопічності «постекзотичної» прози, яку розвинули А. Епельбуен та М. Ламарр. Виявлену жанрову гібридність літературознавці вважають ознакою перегляду А. Володіним жанрових канонів та оновлення романної форми в ситуації кризи художньої парадигми кінця ХХ століття. Утім проблема категоризації таких дискурсивно-жанрових новоутворень дотепер не була вирішена: науковці визначають володінські твори як «інші» або «ксеножанрові/ксенолітературні».

Інтертекстуальні розвідки виявили наслідування в прозі А. Володіна не лише сюрреалістичної і східної традиції (філософської й літературної), а й російської, зокрема антиутопій Є. Замятіна, А. Платонова (Ф. Детю, А. Епельбуен), прози В. Шаламова,

О. Солженіцина й навіть М. Гоголя та Ф. Достоевського (К. Дмитрієва). Експресивність володінської прози сприяла вивченню її інтермедіального аспекту, зокрема, візуального виміру (П. Веллет), інструментарію театрального мистецтва (Л. Рюффель), кінематографічності (В. Шервашидзе, Ф. Детю). В аналізові наративних конструктів дослідники актуалізували проблему авторської маски (Ф. Брію), дійшли висновків щодо дисперсії/фрагментації (Л. Рюффель) та невизначеності нарації (Д. Сулес), романного «багатоголосся» (А. Олерон) / «поліфонічності» (В. Шервашидзе), зауважили фікціоналізацію наратора як внутрішньо інтертекстуальний прийом, що поєднує володінські романи в єдиний цикл (Т. Конрад). Провідні мотиви й образи володінської прози отримали трактування в параметрах естетики зла та деформації (Ф. Вагне), сюрреалістичної парадигми (В. Пестерев). Серед них виокремлені мотиви, які відіграють змістотвірну роль – тілесності (Ф. Гонен), тваринних перетворень (Ж.-Д. Вагнер, А. Рош), неприємних запахів (М.-П. Угло, Г. Сабурен). Ф. Детю, К. Дмитрієва, Д. Сулес, І. Рюф, М.-П. Угло виявили в часопросторових конструктах «постекзотичних» романів поєднання ознак постапокаліптичного, табірнього, міфічного, оніричного хронотопу й численних референцій до реалій ХХ століття (географічних локусів та історичних подій).

Аналіз розвідок західних учених виявив превалювання дослідження філософсько-концептуальних і соціально-політичних засад прози А. Володіна (Ф. Вагне, П. Веллет, Л. Рюффель та ін.) над вивченням її жанрово-дискурсивних і поетологічних характеристик. Тому потребували поглибленого вивчення саме поетологічні аспекти володінського наративу – аналіз співвідношення утопічних/антиутопічних елементів у дискурсивно-жанровій формі «постекзотичних» романів і їх жанрова ідентифікація, рецепції А. Володіним дискурсу російсько-радянської літератури, зокрема російської постмодерністської прози другої половини ХХ століття, диференціації локусів і змістотвірної функції хронотопу, метатекстуальних стратегій письменника, «поліфонічності»/«полівокальності» його романів, специфіки бестіарної образності в аспекті концепції «недолюдини», мотивів деестетичного як елементів мортальної топіки «постекзотичних творів». Традиція західних дослідників вивчати твори А. Володіна в параметрах корпусу/циклу романів і фокусування на аналізові ранньої творчості («Лісабон, на останній межі», «Ім'я мавп», «Вид на осуарій»), а відтак відсутність комплексних поетологічних розвідок щодо «зрілих» творів письменника спрямувала наше дослідження в

річище вивчення поетологічної специфіки романів, найбільш репрезентативних з погляду ідейно-художньої концепції «постекзотизму» «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо», «Промениста безвихідь» та ін.

А. Володін реалізує свій письменницький задум у контексті постмодерністських напрямів і течій, які визначили характер літературного процесу з кінця 1980-х років до сьогодні. Плюральність концепції і варіативність постмодерністських форм викликає потребу в уточненні параметрів і сутності сучасної естетичної парадигми в ситуації історико-культурних та суспільних змін. Література кінця ХХ – початку ХХІ століття стає полем художніх експериментів, оновлення способів письма, а врешті й видозміни всередині постмодерністської парадигми. Французький роман, схильний до поєднання естетичних і філософських засад, до експериментів і формального оновлення, упродовж ХХ століття не раз постулював розрив із традицією. У літературі Франції з часів авангардизму (дадаїзм, сюрреалізм) запанувала тенденція до сміливих художніх експериментів, яка досягла апогею в період «нового роману» й триває дотепер. Її динаміка обумовлена властивим літературному дискурсові Франції перманентним оновленням способів осмислення реальності через поєднання елементів наслідування та заперечення. У французькій літературі поетологічні процеси йдуть у напрямку «черепичного» поєднання модерністського і постмодерністського інструментарію, вони осмислені науковцями як «естетика повернень» (Б. Бланкеман, Д. Віар, В. Шервашидзе). «Ренаративізація» роману відбувається крізь призму постмодерністського сумніву та гри, що породжує нові способи репрезентації («дереалізації») художнього світу у формі уявного (віртуального). Із погляду втілення цієї інтенції науковці викоремлюють дві течії – «мінімалістську» (Ж. Ешноз, Ж.-Ф. Туссен, К. Гайі, М. Редонне, Е. Шевійар) і «максималістську» (А. Володін, П. Гюйота, В. Новаріна, О. Ролен). Письменники ведуть діалог із традицією «нового роману» й реалізують спільний намір репрезентувати альтернативне бачення історії/майбутнього. Відмінними є проблемно-поетикальні ознаки цих романних тенденцій: лаконічність мінімалістів контрастує з гіперболізацією, естетикою «гібридних» форм і суспільно-політичною ангажованістю максималістів. Ключовими характеристиками французької прози цього періоду є подолання «смерті роману» та його художньо-концептуальна еволюція.

А. Володін належить до кола сучасних письменників, чії художні пошуки часто випереджають науково-критичну рефлексію й свідчать про суттєві трансформації романного жанру. Проведений аналіз довів вписуваність художнього інструментарію (дискурсивна різноманітність, фабульна та сюжетна інновативність, карцеральність та постапокаліптичність хронотопу, трансгресивність наративу) й метафізичної проблематики «постекзотичних» романів у проблемно-естетичне поле сучасного літературного процесу. Із погляду виявлених художніх тенденцій А. Володін є продовжувачем романної традиції з притаманними їй коливаннями форми. У його творчості наявні ознаки художніх технік формально-авангардних течій (сюрреалістів, УЛШПО), інтертекст екзистенціальної прози, рецепція (часом критична) наративних прийомів новороманістів. Показовими елементами взаємодії А. Володіна з літературним контекстом є використання ним деструкції жанрових форм, складних дискурсивних поєднань, авторефлексивності; діалогічних зв'язків із читачем, існування на межі різних естетичних систем. Самопозиціонування А. Володіна як письменника маргінального суперечить висновкам аналізу його творів. Так, успадкована від новороманістів традиція формальних експериментів, акцентування проблеми «письма» у творах А. Володіна підсилена стилістичною гіперболізацією та соціально-політичною ангажованістю.

«Постекзотичні» романи спростовують твердження про неможливість «розповідати історію у ХХ столітті», пропонуюючи нові наративні стратегії, які не лише апелюють до колективної пам'яті, а й репрезентують реальність у симулякрівній формі й виводять на перший план метафізичну проблематику кінця світу (у теперішній його подобі), загибелі людини як соціальної істоти. У річищі розвитку «постмодерністського» методу письменник синтезує елементи різних течій з постмодерністським інструментарієм (варіативність, алогічність, авторефлексивність, деконструювання реальності та ін.) і створює романну модель «перехідного часу».

Зміна естетичного модусу світосприйняття на межі ХХ–ХХІ століть актуалізує критичну рефлексію утопічної думки, утілену в художній формі в романах А. Володіна. Потреба осмислення краху егалітаристських утопій в художній формі зумовлює популярність «антиутопії» як форми заперечення утопії суголосними художніми засобами, а на зламі століть спричиняє відгалуження численних нових різновидів – екзистенціальна антиутопія, дистопія, какотопія, контрутопія та ін., які мають спільний об'єкт зображення й



поетологічні принципи. Утім потреба осмислення стосунків людина-суспільство й оновлення колективної ідентичності в сучасному соціумі реактуалізує утопічні засади, переосмислені крізь призму постмодерністської свідомості. На позначення такої форми запропонована категорія «метаутопії» як метажанрової форми утопії, результат накладання постмодерністського інструментарію на наративні стратегії утопії/антиутопії. На перший план виходять авторефлексивність, метанаративні стратегії, зміна в структурі персонажів, децентрація дискурсу через використання трагічної іронії, карнавалізація наративу, використання фольклорних мотивів і образів, деміфологізація засад утопії/антиутопії.

Романи А. Володіна «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» мають низку спільних поетологічних домінант, які визначають художню специфіку цих творів як «метаутопій». Фантастичний складник, акцентований дослідниками прози А. Володіна, не є домінантним у романах «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» (й інших «зрілих» його творах). Вони вбирають елементи історичного, політичного, оніричного дискурсів, котрі стають сприятливим тлом для розгортання соціально-політичної та екзистенційної проблематики. Для реалізації ідейно-естетичних засад свого літературного проекту письменник використовує форму утопічного дискурсу. Однак констатація неминучої поразки утопічних концепцій, драматизація свідомості, намагання осмислити можливість спасіння людства свідчать про наявність відхилень у володінських романах від канонічної форми утопії/антиутопії. А. Володін реалізує свій письменницький задум у межах постмодерністської парадигми, що обертається накладанням на форму утопії/антиутопії постмодерністського наративного інструментарію (зіставлення реального і фікціонального, естетика огидного, деперсоналізація нарації, метапрозаїчність, інтертекстуальність, елементи іронічного осмислення, пародіювання жанрового канону, поєднання різножанрових елементів). Жанрово-дискурсивна гібридність «постекзотичних» романів, критичне осмислення утопічного модусу, акцентування авторефлексивності свідчить про їх спорідненість із формою постмодерністської метаутопії. Володінська проза є, безумовно, продуктом рецепції літературної та соціально-історичної ситуації, демонструє тенденцію до «постмодернізації» дискурсів фантастики та утопії, оновлює романну форму й окреслює нові вектори розвитку утопічної форми межі ХХ–ХХІ століть як способу осмислення сучасного світу.

«Чужість» володінських романів французькому контексту базується на численних алюзіях на реалії радянської історії та оприявнює типологічні сходження з російською літературою. Споріднює французького письменника з російськими попередниками політична ангажованість та занепокоєність суспільними проблемами, осмислення утопічного світогляду та його антиутопічних наслідків. А. Володін художньо переосмислює традицію прози А. Платонова, Є. Замятіна, Б. Пільняка – спільним є показ знеособлення та підпорядкованості людини системі на тлі поразки в боротьбі за утопічні ідеали. З романами А. Платонова твори французького письменника споріднює репрезентація альтернативної історії, специфіка наративних структур і залучення сюрреалістичних практик із метою провокування рефлексії щодо суспільно-політичної історії. У прозі Є. Замятіна та А. Володіна наявна спільна ідея знеособлення людини під впливом системи, її перетворення на матеріал реалізації утопічної мрії. Але замятінське «ми» як знак колективної, безособової маси А. Володін переглядає та створює опозицію «ви» і «ми», у якій репрезентує потребу протистояння системі, апелює до колективної пам'яті як інструменту осмислення тоталітарних суспільств і політичних ідеологій минулого століття. Прозу Б. Пільняка та А. Володіна поєднує орнаментальність/поетичність, повторюваність мотивів (степу, місяця, потягу), форма авторського монологу, діалектика фрагментації/злиття наративних голосів та актуалізація інстанції «наднаратора»; образ людини як асоціального елемента, жертви революції; жанрова диверсифікація, синтез авангардних та реалістичних елементів, актуалізація теми революції/насильства, потреби збереження/відновлення цінностей заради існування майбутнього.

Осмислення сенсу буття у стані неволі, карцеральний характер хронотопу, мотив знеособлення людини під впливом насильства та репресій споріднює «постекзотичні» романи з «табірною прозою». А. Володін наслідує песимістичний характер творів В. Шаламова, образ світу як «пекла на Землі», акцентування задатків звіра в людині в межовому стані, а відтак продовжує «екзистенціальний» напрям «табірної прози». Утім надання таборів ознак утопічного локусу, фікціоналізація автобіографічного письма, підміна реальних фактів уявними, осмислення суспільно-політичної історії та знищення особистості через метафору соціуму як концтабору свідчать про оновлення «табірної» традиції у володінських романах.

Наративні техніки, поетикальні властивості та проблематика володінських творів мають спільні ознаки з відповідними характеристиками творів російської літератури постмодернізму, зокрема, романів В. Пелевіна. Письменників споріднює схильність до містифікацій, тенденція до виокремлення з національного контексту, філософська проблематика, оновлення постмодерністської парадигми засобами утопічного дискурсу; схожий поетологічний інструментарій: сюжетні елементи ескапічної подорожі, переходу до ірреального світу; лабіринтизований, міфологізований, оніричний характер хронотопу з розмитими географічними маркерами й фантасмагоричними алюзіями на російські та азійські локуси; мортальна топіка, яка актуалізує межовий стан (між життям і смертю) та проблему пам'яті як засобу самоідентифікації людини; розшарування наративної інстанції та деперсоніфікація персонажів, залучення анімалістичних метафор для втілення деградації людини. Найвиразніші типологічні сходження наявні в романах А. Володіна «Дондог» та В. Пелевіна «Чапаєв і Пустота», які є формою синтезу дискурсів альтернативної історії та фантастичного роману з елементами філософської байки, жанру видінь та сюрреалістичних практик.

Поетологічні доміанти романів «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» проаналізовані в наративній перспективі. У сюжетитці й архітектоніці творів віддзеркалена авторефлексивність володінського письма, яке набуває форму метапрози з численними метатекстуальними елементами. Характерною ознакою «постекзотичних» романів є літературність, утілена в численних алюзіях на твори екзистенціалізму й буддизму. Провідними принципами сюжетно-композиційної організації романів А. Володіна є відсутність лінійності, фрагментарність, постійна зміна нараторів, наявність «вставних» текстів. У «Малих ангелах» на перший план виходить поетичність письма, образні паралелі й парадигмальний принцип поєднання структурних елементів (49 «нараців»), що наближає цей роман до форми орнаментального сказу. «Дондог» найбільш наближений до «романної» форми, утім сюжетні лінії є фантасмагоричними/заплутаними й допускають варіативні тлумачення. «Бардо or not Бардо» має ознаки драматичного твору, що відбито в повторюваності маркерів «театральності», драматизації подій, превалюванні гротескно-іронічного модусу в репрезентації трагічних подій. Спільною ознакою архітектоніки «постекзотичних» творів є дзеркальність структурних елементів, пунктирний характер оповіді, композиційні розриви, незаявлена зміна нараторів, метатекстуальні коментарі,

хаотизація романного часу, депсихологізація персонажів, повторюваність екзистенціальних мотивів (самотності, тривоги, страху та ін.). Такий набір ознак свідчить про структуру метаутопій А. Володіна як «нарративної ризоми», яка є визначальним структурним принципом постмодерністського тексту. Авторефлексивний тип письма, повторюваний набір мотивів, наявність сюрреалістського й екзистенціального інтертексту, поєднання в межах метаутопії елементів фантастичного, оніричного, історичного дискурсів, суспільно-політична рефлексія свідчать на користь можливості розглядати романи в межах умовного «триптиху».

Специфіка нарації «постекзотичних» романів полягає в невизначеності та нестабільності яка є художнім проявом ідеї смерті наратора. Різномірні оповідачі деперсоніфіковані за рахунок мультиплікації власних імен, усунення межі між граматичними категоріями особи (я/ми/ви), коливанням екстрадієгетичної/інтрадієгетичної позиції. Таке розшарування авторської маски спричиняє нарративне багатоголосся, яке, однак, є виразником авторської ідеологічної позиції. Письменник залучає трансгресивний нарративний інструментарій (металепсис, мізанабім) що, з одного боку, сприяє актуалізації метафізичної проблематики, а з другого – додає елемент сумніву в рецепцію творів, провокує рецептивну реакцію читача й залучає його до осмислення запропонованої проблематики.

Образність романів «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» має переважно характер «естетики огидного». Сюжетотвірними елементами творів є «деестетичні» ольфакторні, колористичні та предметні мотиви, які формують атмосферу жаху, передчуття смерті. Неприємні запахи, волога, затхлість і бруд, суцільна темрява й домінування чорного кольору в пейзажах і характеристиках персонажів суголосні мортальній топії володінських творів. Рух художньої думки підпорядковано динаміці проблематики: виявлення негативних тенденцій у розвитку суспільства / констатація неможливості існування світу в теперішній подобі / пошук можливості виживання людини як соціальної істоти. Повторювані мотиви спустошеності, гниття, неприємних запахів і специфічна колористична образність (із домінуванням чорно-сірої гама) формують тотальну атмосферу огидності й жаху, метафоризують тотальний занепад «людського проекту», виявляють деструктивність людської природи, що віддзеркалює історико-культурний контекст епохи. Мортальна топика, проаналізована на матеріалі трьох романів, є визначальною для всього

«постекзотичного» проекту А. Володіна. Домінантною ідеєю цих творів є обмірковування суспільно-політичних катастроф ХХ століття й теперішнього стану людського суспільства.

Особливого значення письменник надає мотиву метаморфози людської істоти. Зооморфізація як частина моральної топіки спирається на міфологічні структури – переважають образи істот «нижнього» світу (домінує орнітологічний бестіарій – таргани, комахи, павуки та ін.). Поетикальний аналіз бестіарної образності в прозі А. Володіна виявляє їх рух від зооморфних порівнянь і метафор до антропозооморфних конструктів, що виводять на перший план концепцію «недолюдей». Відтак порівняльно-метафорична функція тваринних образів (уподібнення людини тварині, конструювання контрмоделі суспільства) набуває концептуального значення (актуалізація проблеми пошуку ідентичності людини в ситуації нагнітання конфлікту людина-суспільство). Нівелювання межі людина-тварина (деградації людської істоти як підсумку соціальних, політичних, технологічних катастроф) пародіює в «постекзотичних» творах теорію «надлюдини». А. Володін репрезентує постапокаліптичне людство як спільноту «напівмерців/напівтварин» – виключені з більшості, вони стають, на його думку, позитивною контрмоделлю для людства, засобом ідентифікації персонажів у постапокаліптичному світі, антигуманна історична практика якого сприяє деперсоніфікації. Володінська концепція «недолюдини» є втіленням авторської рефлексії над історією ХХ століття.

Часопростір романів А. Володіна – це фантасмагоричний світ, що репрезентує наслідки війн і катастроф ХХ століття. «Постекзотичний» хронотоп побудований як уявний постапокаліптичний простір із ознаками карцеральності та мортальності. Засобами протиставлення локусів «табору» і «зовнішнього світу» письменник переглядає концепцію «утопічного локусу». Постіндустріальні міста як «антиутопічні» локуси, де життя знищено, протиставлені концентраційним локусам, де ще збережено подобу життя, завдяки чому вони набувають «утопічного» характеру. З роману в роман нагнітається мортальний характер хронотопу, який утілює есхатологічну проблематику творів: він набуває ознак післясмертного шляху Бардо й стає тотальною метафорою смерті; поступово зникає чітка опозиція «закритий простір» / «інша зона», ознаки «табірності» охоплюють увесь романний світ. Репрезентація хронотопу як «простору смерті» актуалізує проблему наслідків конфлікту людина-соціум. Численні алузії на реальні історичні події та географічні локуси

наближають часопростір до параметрів знайомої читачеві реальності – «постекзотичний» універсум виходить за межі романного світу, набуває ознак можливого, віртуалізується. Така художня репрезентація часу і простору в «постекзотичних» романах постає тлом для трактування можливих наслідків реальних історичних подій.

Відтак, поетикальними домінантами «постекзотичної» прози є пародіювання жанрового канону, поєднання різнодискурсивних елементів у параметрах метажанру метаутопії, інтертекстуальних зв'язків із літературними феноменами різних епох і національних культур, авторефлексивність, метатекстуальність, трансгресивні наративні механізми, деестетизація художнього світу, бестіарні, тілесні мотиви й специфічна колористична, ольфакторна й предметна образність, віртуальний характер хронотопу. Такий поетологічний інструментарій є інструментом актуалізації потужної філософської, суспільно-політичної й історичної проблематики. Отже, романи А. Володіна оновлюють літературний контекст межі ХХ–ХХІ століття, збагачуючи поетологічний інструментарій та художні смисли, які реалізують у формі метаутопії.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Е. М. Мелетинский, С. С. Аверинцев, А. Я. Гуревич, М. Л. Гаспаров и др. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. Москва, 1986. С. 104–116.
2. Адилханова М. А. Жанровое своеобразие романа Т. Толстой «Кысь». URL : [www.gramota.net/materials/2/2017/4-1/1.html](http://www.gramota.net/materials/2/2017/4-1/1.html) (дата звернення: 09.03.2018).
3. Акулова Л. В. Тема каторги в творчестве Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова // Метод, мировоззрение и стиль в русской литературе XIX века. Москва, 1988. С. 91–106.
4. Александров Н. Д. Литпроцесс с Николаем Александровым. Обязательное чтение. URL : <http://os.colta.ru/literature/projects/73/details/7252/> (дата звернення: 02.04.2015).
5. Андреев Л. Г. От «заката Европы» к «концу истории» // Андреев Л. Г. «На границах». Зарубежная литература от Средневековья до современности. Москва, 2000. С. 240–255.
6. Ардамацкая Д. А. Варлам Шаламов и поэтика после ГУЛАГа // Вестник Ленинградского университета им. А. С. Пушкина. 2013. Т. 2. № 2. С. 137–143.
7. Архангельская А. В. Люди и звери в баснях и фацециях: параллели, трансформации и метаморфозы // Риторика бестиарности. Москва, 2014. С. 9–15.
8. Бабелюк О. А. Наративна ризома як вихідний формальний принцип постмодерністського текстотворення // Сучасні дослідження з іноземної філології. 2011. Вип. 9. С. 16–26. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sdzif\\_2011\\_9\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sdzif_2011_9_5) (дата звернення: 24.06.2018).
9. Бабенко Н. Г. Лингвопоэтика русской литературы эпохи постмодерна. Санкт-Петербург, 2007. 408 с.
10. Бабенко Н. Г. Язык русской прозы эпохи постмодерна: динамика лингвопоэтической нормы : автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык». Санкт-Петербург, 2008. 45 с.
11. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика : пер. с фр. Москва, 1989. 616 с.
12. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва, 1989. С. 384–392.
13. Бассман Л., Володин А. С монахами-солдатами. Постэкзотизм в десяти уроках, урок

одиннадцатый : пер. с фр. Санкт-Петербург, 2013. 352 с.

14. Бассман Л., Орлы смердят : пер. с фр. // Иностранная литература. 2012. № 11. URL : [https://royallib.com/read/bassman\\_lutts/orli\\_smerdyat.html#0](https://royallib.com/read/bassman_lutts/orli_smerdyat.html#0) (дата звернення: 02.04.2015).
15. Батай Ж. Литература и Зло : пер. с фр. Москва, 1994. 166 с.
16. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва, 1975. 502 с.
17. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. 509 с.
18. Башляр Г. Земля и грезы о покое : пер. с франц. Москва, 2001. 320 с.
19. Бедзір Н. П. Проза російського постмодернізму в контексті східно- і західнослов'янських літератур : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література», 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». Київ, 2008. 40 с.
20. Безчотнікова С. В. Російська літературна антиутопія межі ХХ–ХХІ століть: динаміка розвитку, вектори модифікацій, типологія : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література». Київ, 2008. 40 с.
21. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика. Київ, 2010. 180 с.
22. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. Київ, 2009. 519 с.
23. Боген А. Повествовательные формы Бориса Пильняка в контексте русской классической традиции : дис. PhD. Hamburg, 2012. 314 S.
24. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция : пер. с фр. Москва, 2015. 240 с.
25. Булыгин А. К. «Котлован» Андрея Платонова. Проблематика и поэтика (Жанрово-композиционное своеобразие и мифопоэтический аспект) : дис. ... канд. фил. наук : 10.01.01. Санкт-Петербург, 2002. 237 с.
26. Булыгин А. К., Гущин А. Г. Плач об умершем Боге. Повесть-притча Андрея Платонова «Котлован». Мюнхен, 2004. 144 с.
27. Бурлина Е.Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов, 1987. 165 с.
28. Быков Д. Борис Пильняк. «Красное дерево». 1929 год // Сто лекций с Дмитрием Быковым. Вып. № 30. URL :



- [https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto\\_lektsij\\_s\\_dmitriem\\_bykovym/krasnoe\\_derevo-408050](https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto_lektsij_s_dmitriem_bykovym/krasnoe_derevo-408050) (дата звернення: 05.05.2018).
29. Васильева О. В. Эволюция лагерной темы и ее влияние на русскую литературу 50–80-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. 1996. Сер. 2. Вып. 4. № 23. С. 54–63.
  30. Ватутина А. С. Постмодернистский образ насекомого как квинтэссенция «Высокого» и «Низкого»: Д. Пригов, В. Пелевин, Л. Петрушевская // Вестник ННГУ. 2014. № 2–3. С. 219–223.
  31. Вермюлен Т., Ван Дер Аккер Р. Что такое метамодернизм : пер. с англ. // Двоеточие. URL : <https://dvoetochie.wordpress.com/2014/06/19/metamodernism/> (дата звернення: 13.05.2018).
  32. Вівчар С. Художні доміанти постмодерної літературної фантастики (на матеріалі хорватської літератури) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Львів, 2014. 20 с.
  33. Володин А. Бардо иль не Бардо : пер. с фр. Санкт-Петербург, 2017. 256 с.
  34. Володин А. Дондог : пер. с фр. Санкт-Петербург, 2010. 351 с.
  35. Володин А. Изменить мир чуть слышным шепотом. Интервью Альетт Армель с писателем // Иностранная литература. 2012. № 11. С. 229–235.
  36. Володин А. На кромке реальности // Лутц Бассман, Антуан Володин. С монахами-солдатами. Постэкзотизм в десяти уроках, урок одиннадцатый : пер. с фр. Санкт-Петербург, 2013. С. 296–313.
  37. Володин А. Постэкзотизм в десяти уроках, урок одиннадцатый : пер. с фр. Санкт-Петербург, 2013. 351 с.
  38. Володин А. Вид на оссуарий // Антуан Володин. Писатели : пер. с фр. Санкт-Петербург, 2015. С. 131–222.
  39. Володин А. Малые ангелы : пер. с фр. Москва, 2008. 296 с.
  40. Володин А. Писатели : пер. с фр. Санкт-Петербург, 2015. 223 с.
  41. Володин А. Писать по-французски иностранную литературу // Антуан Володин. Дондог : пер. с фр. Санкт-Петербург, 2010. С. 321–332.
  42. Волчек Д. Пой в своем черепе // Радио Свобода. 2014. URL : <https://www.svoboda.org/a/25296011.html> (дата звернення: 13.05.2018).

43. Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература». Самара, 2009. URL : [http://dibase.ru/article/13042009\\_vorobyovaan](http://dibase.ru/article/13042009_vorobyovaan) (дата звернення: 25.02.2016 г.).
44. Вьюгин В. Ю. «Сюр-реалии» Платонова: от Бретона до Бродского (К проблеме эстетической идентификации писателя) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 4. Санкт-Петербург, 2008. С. 3–21.
45. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. Москва, 1994. 304 с.
46. Геворкян Э. Чем вымощена дорога в ад? Антипредисловие // Е. Замятин, О. Хаксли, Дж. Оруэлл. Антиутопии XX века. Москва, 1989. С. 5–12.
47. Гольденберг В. Leçons de Ténèbres // Лутц Бассман, Антуан Володин. С монахами-солдатами. Постэкзотизм в десяти уроках, урок одиннадцатый : пер. с фр. Санкт-Петербург, 2013. С. 319–349.
48. Гонтар М. Постмодернизм во Франции: Определение, критерии, периодизация // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. Ежегодник 2006 : Постмодернизм. 2006. С. 155–169.
49. Грицанов А. Антиутопия // А. Грицанов. Всемирная энциклопедия: Философия XX века. Москва, 2002. С. 37.
50. Гройс Б. Утопия и обмен. Москва, 1993. 374 с.
51. Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І., Теремко В. І. Літературознавчий словник-довідник. Київ, 2007. 752 с.
52. Гюнтер Г. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежн. лит. : пер. с разн. яз. / ред. В. А. Чаликова. Москва, 1991. 405 с.
53. Делез Ж., Парне К. Алфавит : пер. с фр. Москва, 2001. URL : [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/delez\\_alf/](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/delez_alf/) (дата звернення: 05.05.2018).
54. Денисов С. Ф., Денисова Л. В. Художественные антиутопии: типология и философско-антропологические смыслы // Вестник ЧелГУ. 2017. №7 (403). URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennye-antiutopii-tipologiya-i-filosofsko-antropologicheskie-smysly> (дата обращения: 23.05.2018).

55. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури і орієнтири // Слово і час. 1995. № 2. С. 18–31.
56. Дерев'янченко Н. В. Інтерпретація майбутнього людини і людства в романі М. Уельбека «Можливість острова» // «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» : матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених. Харків, 2010. С. 157–158.
57. Детю Ф. Антуан Володин: портрет художника-сталкера // Антуан Володин. Малые ангелы : пер. с фр. Москва, 2008. С. 6–33.
58. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб., 2000. URL : <http://anthropology.ru/ru/text/dianova-vm/postmodernistskaya-filosofiya-iskusstva-istoki-i-sovremennost> (дата звернення: 25.02.2016).
59. Дмитриева Е. Заметки переводчика. О некоторых лексических, поэтических и смысловых неологизмах в творчестве А. Володина // Антуан Володин. Малые ангелы : пер. с фр. Москва, 2008. С. 278–289.
60. Дмитриева Е. Французский писатель с русскими корнями: Антуан Володин – первый опыт русского прочтения // Новое литературное обозрение. 2006. № 5 (81). С. 421–431. URL : <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/81/dm36.html> (дата звернення: 09.03.2018).
61. Довлатов С. Зона: (Записки надзирателя) // С. Довлатов. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. Санкт-Петербург, 2014. С. 5–196.
62. Драненко Г.Ф. Путівник із новітньої французької літератури. Чернівці, 2006. Частина 1–2.
63. Дубин С. Действительно ли scripta manent? «Элементарные частицы» Мишеля Уэльбека два с половиной года спустя // Иностранная литература. 2001. № 5. URL : <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/5/dub.html> (дата звернення: 24.06.2018).
64. Есауленко Л. А. Утопическое и антиутопическое в романе Мишеля Уэльбека «Элементарные частицы» // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2013. № 1. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/utopicheskoe-i-antiutopicheskoe-v-romane-mishelya-uelbeka-elementarnye-chastitsy> (дата звернення: 25.06.2018).
65. Есипов В. Секрет Истины (Шаламов глазами Солженицына) // Есипов В. В. Провинциальные споры в конце ХХ века. Вологда, 1999. С. 208–213.

66. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» : пер. с ит. // Иностранная литература. 1988. № 10. С. 88–104.
67. Эпштейн М. Приставка амби- (2) // Дар слова. Проективный лексикон Михаила Эпштейна. 2003. № 67 (107). URL : <http://www.emory.edu/INTELNET/dar67.html> (дата звернения: 15.06.2018).
68. Эпштейн М. Философия возможного. Санкт-Петербург, 2001. С. 53–54.
69. Эпштейн М. Н. наброски по экологии текста // Комментарии. 1997. № 13. С. 3–41.
70. Жаданов Ю. А. Дистопия второй половины XX века: гендерная революция жанра // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 2011. Вип. 62. С. 142–146.
71. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1–2 : пер. с фр. Москва, 1998. 944 с. URL : <http://yanko.lib.ru/books/lit/jennet-figuru-1-2-1998-1.pdf> (дата звернения: 09.03.2018).
72. Заваркина М., Храмых А. Социалистическая утопия в творчестве А. П. Платонова // «НЛО». 2017. № 5. URL : [http://magazines.russ.ru/nlo/2017/5/socialisticheskaya-utopiya-v-tvorchestve-p-platonova-pr.html#\\_ftnref5](http://magazines.russ.ru/nlo/2017/5/socialisticheskaya-utopiya-v-tvorchestve-p-platonova-pr.html#_ftnref5) (дата звернения: 09.03.2018).
73. Зайцева А. Р. Метафизика смерти в прозе Варлама Шаламова // Вестник Башкирского университета. 2005. № 2. С. 67–71.
74. Зарубежная литература XX века. В 2 т. Т. 2. Вторая половина XX века – начало XXI века / В. М. Толмачев, И. В. Кабанова, Д. А. Иванов. Москва, 2017. 362 с.
75. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков, Москва, 2000. 256 с.
76. Зенкин С. Поэтика трансгрессии // Новое литературное обозрение. 2006. № 78. URL : <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/ze30.html> (дата звернения: 09.03.2018).
77. Ивинский А. Д. Культура и бестиарность. URL : [http://www.cr-journal.ru/rus/journals/283.html&j\\_id=20](http://www.cr-journal.ru/rus/journals/283.html&j_id=20) (дата звернения: 09.03.2018). Рец. на кн.: Риторика бестиарности : сб. статей. / ред. О. Л. Довгий. Москва, 2014. 270 с.
78. Иглтон Т. Капитализм, модернизм и постмодернизм // Современная литературная теория. Антология. Москва, 2004. С. 295–312.
79. Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов. Москва, 2001. 344 с.
80. Ильин И. П., Цурганова Е. А. Современное зарубежное литературоведение (Страны Зап. Европы и США): концепции, школы, термины. Москва, 1996. 319 с.
81. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного

мифа. Москва, 1998. 250 с.

82. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва, 1996. 253 с.

83. Кислов В. От переводчика // Володин А. Бардо или не Бардо. – Санкт-Петербург, 2017. С. 246–253.

84. Кихней Л. Г. К герменевтике жанра в лирике // Герменевтика литературных жанров / ред. В. М. Головкин. Ставрополь. 2007. С. 36–68.

85. Ковтун Н. В. Русская литературная утопия второй половины XX века : дис. ... доктора филол. наук : 10.01.01. Томск, 2005. URL : <http://www.dissercat.com/content/russkaya-literaturnaya-utopiya-vtoroi-poloviny-xx-veka> (дата звернення: 09.03.2018).

86. Ковтун С. Н. Поэтика необычного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). Москва, 1999. 308 с.

87. Козьмина Е. Ю. Поэтика романа-антиутопии: на материале русской литературы XX века : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.08. Москва, 2005. 222 с.

88. Копач О. О. Сучасна російська антиутопія (1980 – 2000-і роки): традиції та новаторство (проза) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.02 «Російська література». Сімферополь, 2005. 20 с.

89. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова. Львів, 2012. 343 с.

90. Краснов Г. В. Мотив в структуре прозаического произведения. К постановке вопроса // Вопросы сюжета и композиции. 1980. Вып. 4. С. 69–81.

91. Краснякова М. С. Проблема соотношения сюжета и мотива как нарративных структурных элементов в современном литературоведении // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2015. № 4 (18). URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-sootnosheniya-syuzheta-i-motiva-kak-narrativnyh-strukturnyh-elementov-v-sovremennom-literaturovedenii> (дата звернення: 25.06.2018).

92. Краснящих А. П. К проблеме типологии постмодернистского сюжета // Питання літературознавства. 2006. Вип. 71. С. 58–63.

93. Кризис утопии? Смены эпох и их отражение в славянских литературах 20-го и 21-го столетий : сб. материалов конференции / сост. А. Майер-Фрац, О. Сазончик. Висбаден,

2016. 167 с.

94. Кузнецова Л. В. Звериная самоидентификация современного российского киногероя: кот, медведь и волк // Бестиарий и стихии : сб. статей / сост. А. Л. Львова. Москва, 2013. С. 68–87.
95. Курилин Н. Воскресенье назавтра выдастся ясное. Воображаемая пьеса по рассказу Антуана Володина. URL : <http://www.belyprize.ru/?pid=538> (дата звернения: 13.05.2018).
96. Кутырёв В. А. Философия иного, или Небытийный смысл трансмодернизма // Вопросы философии. 2005. № 12. С. 3–19. URL : <http://culturalnet.ru/files/kut/08.html> (дата звернения: 09.03.2018).
97. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы. Свердловск, 1982. 256 с.
98. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна : пер. с фр. Москва, Санкт-Петербург, 1998. 160 с.
99. Липовецкий М. Эпилог русского модернизма: Художественная философия творчества в «Даре» Набокова // В. Набоков: pro et contra. Санкт-Петербург, 1997. URL : <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/lipoveckij-epilog-russkogo-modernizma.htm> (дата звернения: 09.03.2018).
100. Лихачев Д. С. Литература – Реальность – Литература. Ленинград, 1981. 214 с.
101. Лихина Н. Е. Бестиарный мотив в русской литературе // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2011. № 8. С. 149–154.
102. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Ю. М. Лотман. Об искусстве. Санкт-Петербург, 1998. С. 14–285.
103. Максимов В. Е. Кочевание до смерти // Максимов В. Е. Избранное. Москва, 1994. С. 523–735.
104. Малова Ю. В. Становление и развитие «лагерной прозы» в русской литературе XIX–XX : дис. ... канд. фил. наук. : 10.01.01. Саранск, 2003. 236 с.
105. Маньковская Н. Б. Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // Эстетика : Вчера. Сегодня. Всегда. 2005. Вып. 2. С. 68–89.
106. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург, 2000. 347 с.
107. Маньковская Н. Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). Москва, 1995. 222 с.

108. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века. Киев, 2001. 443 с.
109. Морсон Г. Границы жанра: антиутопия как пародийный жанр // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежн. лит. : пер. с разн. яз. / ред. В. А. Чаликова. Москва, 1991. С. 233–251.
110. Морщихина Л. А. Классические и неклассические утопии в контексте социально-философских исследований : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11. Архангельск, 2004. 195 с.
111. Наливайко Д. Літературна компаративістика вчора і сьогодні // Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи / ред. Д. Наливайко. Київ, 2009. С. 5–42.
112. Недзвецкий В. А. Роман Е. И. Замятина «Мь»: временное и непреходящее // Перечитывая классику: Е. Замятин, А. Н. Толстой, А. Платонов, В. Набоков / ред. Л. Н. Левчук. Москва, 1998. URL : [http://orwell.ru/library/others/zamyatin/russian/rrev\\_1](http://orwell.ru/library/others/zamyatin/russian/rrev_1) (дата звернення: 03.07.2015).
113. Недзвецкий В. А. Отрицание личности (Записки из мёртвого дома Ф. М. Достоевского как литературная антиутопия) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 1997. № 6. С. 14–23.
114. Некрасова И. В. Варлам Шаламов прозаик. Поэтика и проблематика : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : 10.01.01 «Русская литература». Самара, 1995. 15 с.
115. Некрасова И. В. Судьба и творчество Варлама Шаламова. Самара, 2003. 204 с.
116. Николенко О. Н. Жанр антиутопии в русской литературе XX века : дис... д-ра филол. наук: 10.01.02. Харьков, 1995. 475с.
117. Новикова П. А. «Пространство смерти» в европейской литературе XX века: И. Шмелев, Б. Виан, В. Шаламов, А. Солженицын, Ф. Ксенакис : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01, 10.01.03. Самара, 2005. 221 с.
118. Осьмухина О. Ю., Махрова Г. А. Специфика жанра романа альтернативной истории (на материале отечественной прозы 1990-х – 2000-х гг.) // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2013. № 4. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-zhanra-romana-alternativnoy-istorii-na-materiale-otechestvennoy-prozy-1990-h-2000-h-gg> (дата звернення: 25.06.2018).
119. Пархоменко І. Антиутопія: інтерпретація в сучасному літературознавстві / І. І. Пархоменко // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна.

2011. № 963. Вип. 62. С. 217–222.

120. Пахсарьян Н. Т. Теория постмодернизма и современный французский роман // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Четвертых Андреевских чтений. Москва, 2006. С. 34–39.

121. Пелевин В. Чапаев и Пустота. Москва, 2000. 416 с.

122. Пелевин В. «Когда я пишу, я двигаюсь на ощупь...» // Материалы семинара В. Пелевина в Токийском университете 26.10.2001. URL : <http://www.susi.ru/stol/pelevin.html> (дата звернення: 03.07.2015).

123. Пестерев В. А. Роман рубежа XX и XXI столетий в контексте современной ему литературной эпохи // Романная проза Запада на рубеже XX-XXI столетий: 1990–2014 / ред. В. А. Пестерев. Волгоград, 2014. С. 5–33.

124. Пестерев В. А. Романная проза Запада рубежа XX и XXI веков. Статья первая // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. № 3 (15). С. 155–166.

125. Пестерев В. А. Романная проза Запада рубежа XX и XXI веков. Статья вторая // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. № 4 (16). С. 232–241.

126. Пестерев В. А. Саморазвитие формы в романе Антуана Володина «Малые ангелы» // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2011. № 1 (9). С. 155–170.

127. Пильняк Б. А. Повесть непогашенной луны. Москва, 1990 479 с. URL : <https://www.e-reading.club/book.php?book=44796> (дата звернення: 03.06.2018).

128. Подлубнова Ю.С. Метажанры, мегажанры и другие жанровые образования в русской культуре // Герменевтика литературных жанров / ред. В. М. Головки. Ставрополь, 2007. С. 293–297.

129. Полтавцева Н. Динамическая модель (пост)колониальных исследований: социокультурная парадигма конфликта как формы социального взаимодействия // НЛЮ. 2017. № 2. URL : <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/2/dinamicheskaya-model-postkolonialnyh-issledovanij.html> (дата звернення: 13.05.2018).

130. Райнеке Ю. С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Москва, 2002.



211 с.

131. Рикёр П. Память, история, забвение : пер. с фр. Москва, 2004. 728 с.
132. Роднянская И. В. Лейтмотив // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. Москва, 1967. С. 101–102.
133. Семенець О. С. Романи Жана Жене: проблематика, жанрова специфіка, поетика : автореф. дис ... канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Сімферополь, 2011. 20 с.
134. Силантьев И. В. Поэтика мотива. Москва, 2004. 296 с.
135. Силантьев И. Мотив как проблема нарратологии // Критика и семиотика. 2002. Вып. 5. С. 32–60.
136. Силантьев И. В. Дискурс и жанр // Вестник НГУ. 2010. № 6. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-i-zhanr> (дата звернення: 05.05.2018).
137. Сиротин С. Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме // Урал. 2012. № 3. С. 206–219.
138. Сиротинская И. Александр Солженицын о Варламе Шаламове // «Новый Мир». 1999. № 9. URL : [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1999/9/pochta01-pr.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/9/pochta01-pr.html) (дата звернення: 13.05.2018).
139. Скард-Лapidус А. Постэкзотизм... да, слово дико // Антуан Володин. Дондог. Санкт-Петербург, 2010. С. 333–349.
140. Смирнов И. П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. Санкт-Петербург, 2008. 264 с.
141. Солоневич И. Россия в концлагере. Несколько предварительных объяснений // Кубань. 1991. № 1–8. URL : [https://www.e-reading.club/bookreader.php/53651/Solonevich\\_-\\_Rossiya\\_v\\_konclagere.html](https://www.e-reading.club/bookreader.php/53651/Solonevich_-_Rossiya_v_konclagere.html)(дата звернення: 26.04.2018).
142. Сохряков Ю. Нравственные уроки «лагерной» прозы // Москва. 1993. № 1. С. 175–183.
143. Спивак Р.С. Русская философская лирика. Проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985. 140 с.
144. Старикова Л. С. «Лагерная проза» в контексте русской литературы XX века: понятие, границы, специфика // Вестник КемГУ. 2015. № 2–4 (62). URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/lagernaya-proza-v-kontekste-russkoy-literatury-hh-veka->

ponyatie-granitsy-spetsifika (дата звернення: 26.04.2018).

145. Сулова И. Метапоэтика распада: роман А. Володина «Дондог» // *Мировая литература в контексте культуры*. 2015. Выпуск 4 (10). С. 94–103.

146. Сысоева О. А. Литературная пародия: проблема жанра // *Вестник ННГУ*. 2013. №5–1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnaya-parodiya-problema-zhanra> (дата обращения: 22.05.2018).

147. Таркан Н. Е. Особенности поэтики «Колымских рассказов» В. Шаламова // *Проблемы славянской культуры и цивилизации: материалы X междунар. науч.-практ. конф.* Уссурийск, 2008. С. 322–326.

148. *Теория литературных жанров* / ред. Н. Д. Тмарченко. Москва, 2011. 256 с.

149. Тимофеева А. В. Жанровое своеобразие романа-антиутопии в русской литературе 60-80-х годов XX века : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : 10.01.01 «Русская литература». Москва, 1995. 20 с.

150. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу : пер. с фр. Москва, 1997. 144 с.

151. Трессиддер Дж. Словарь символов. Москва, 1999. 444 с. URL : [http://www.e-reading.club/bookreader.php/57311/Tresidder\\_-\\_Slovar'\\_simvolov.html](http://www.e-reading.club/bookreader.php/57311/Tresidder_-_Slovar'_simvolov.html) (дата звернення: 13.05.2018).

152. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва, 1977. С. 198–226.

153. Тюпа В. И. Жанр и дискурс / *Критика и семиотика*. 2011. Вып. 15. С. 31–42.

154. Тюпа В. И. Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. Москва, 2014. 512 с.

155. Тюпа В. И. *Дискурс / Жанр*. Москва, 2013. 211 с.

156. Тюпа В. И. «Доктор Живаго»: композиция и архитектоника // *Вопросы литературы*. 2011. Январь-Февраль С. 380–410. URL : <http://litved.com/docs/Dr.Givago-composition-and-architectonika.pdf> (дата звернення: 13.05.2018).

157. Урманов А. «Один день Ивана Денисовича» как зеркало эпохи ГУЛАГа («Один день Ивана Денисовича» А. И. Солженицына). *Худож. мир. Поэтика. Культурный контекст*. Благовещенск, 2003. С. 37–77.

158. *Утопия и утопическое мышление: антология зарубежн. лит. : пер. с разн. яз. / ред. В. А. Чаликова*. Москва, 1991. 405 с.

159. Федух І. С. Жанр антиутопії у постмодерністичному дискурсі // Актуальні проблеми філології та перекладознавства. 2015. Вип. 9. С. 180–184.
160. Фесенко В. І., М. Мільнер, Ж. Бесьер, Б. Бланкман. Алхімія слова живого. Французький роман 1945–2000. Київ, 2005. 383 с.
161. Фесенко В. І. Новітня французька література. Київ, 2015. 273 с.
162. Фокин С. Л. Металепсис, или новые приключения неуловимых фигур нарратологии (Заметки по новейшей истории теории повествования) // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2006. Сер. 9. Вып. 2. С. 32–38.
163. Фуко М. Археология знания : пер. с фр. Санкт-Петербург, 2004. 416 с.
164. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 40–51.
165. Харт К. Постмодернизм : пер. с англ. Москва, 2006. 272 с.
166. Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. Москва, 2008. 328 с.
167. Цветова Н. С. Эсхатологическая топика в русской традиционной прозе второй половины XX – начала XXI вв. : автореф. дис. на соискание уч. степени докторара филол. наук : 10.01.01 «Русская литература». Архангельск, 2011. URL : <http://www.dissercat.com/content/eskhatologicheskaya-topika-v-russkoi-traditsionnoi-proze-vtoroi-poloviny-xx-nachala-xxi-vv> (дата звернення: 09.03.2018).
168. Целкова А. Н. Мотив // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / ред. Л.В.Чернец. Москва, 1999. С. 202–208.
169. Цурганова Е. А. Панорама западного литературоведения XX века // Западное литературоведение XX века / ред. Е. А. Цурганова. Москва, 2004. С. 9–21.
170. Чаликова В. Утопия и свобода. Москва, 1994. 184 с.
171. Чаликова В. Метаутопия Андрея Платонова. URL : <http://chalikova.ru/metautopiya-andreya-platonova.html> (дата звернення: 09.03.2018).
172. Чанцев А. Фабрика антиутопий: Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х. // НЛО. 2007. № 86. URL : <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/cha16.html> (дата звернення: 09.03.2018).
173. Шаламов В. О моей прозе // Новый мир. 1989. № 12. С. 58–66.
174. Шапинская Е. Н. Дискурсивный подход // Вопросы социальной теории. 2008.

Том II. Вып. 1 (2). URL : <https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/vst/2008/shapinskaya.pdf> (дата звернения: 05.05.2018).

175. Шевякова Э. Национальные варианты европейского литературного постмодернизма // Вестник МГУП. 2011. № 3. С. 130–139.

176. Шевякова Э. Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Москва, 2009. 473 с.

177. Шевякова Э. Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы : автореферат дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература)». Москва, 2009. 34 с.

178. Шервашидзе В. В. Столетие французской литературы. Кануны и рубежи. Москва, 2015. 370 с.

179. Шервашидзе В. Тенденции и перспективы развития французского романа // Вопросы литературы: Журнал критики и литературоведения. 2007. № 2. С. 72–102. URL : <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/2/sh7.html> (дата звернения: 09.03.2018).

180. Шервашидзе В. В. Западноевропейская литература XX века. Москва, 2010. 272 с.

181. Шервашидзе В. В. Пост-экзотизм Антуана Володина // Материалы «Пярых Андреевских чтений». Москва, 2007. С. 367–374. URL : <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/2/sh7.html> (дата звернения: 09.03.2018).

182. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? : пер. с фр. Москва, 2010. 192 с.

183. Шишкина С. Г. Истоки и трансформации жанра литературной утопии в XX веке. Иваново, 2009. 230 с.

184. Шишкина С. Г. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра // Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. 2007. Вып. 2. С. 199–208. URL : <https://www.isuct.ru/e-publ/vgf/sites/ru.e-publ.vgf/files/2007/vgf-2007-02-199.pdf> (дата звернения: 09.03.2017).

185. Шмид В. Нарратология. Москва, 2003. 312 с.

186. Шольц У. Между конструкцией и деконструкцией: утопический остров в романе Т. Толстой «Кысь» // Вестник ВятГУ. 2009. №2. С. 77–83. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdu-konstruktsiey-i-dekonstruktsiey-utopicheskiy-ostrov-v-romane-t-tolstoy-kys> (дата звернения: 25.06.2018).

187. Штейнбук Ф. Постмодернизм как литературный транссексуал (К вопросу о телесном миметизме текстовых стратегий) // Крещатик. 2008. № 1. URL

- : <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2008/1/shrt24.html> (дата звернення: 04.03.2017).
188. Шур А. В. Т. Шаламов и А. И. Солженицын (сравнительный анализ некоторых произведений) // Новый журнал. 1984. № 155. С. 92–101.
189. Adorno Th.W. Kulturkritik und Gesellschaft // Adorno Th.W. Gesammelte Schriften. Bd. 10/1. Kulturkritik und Gesellschaft I. Frankfurt, Darmstadt, 1997. S. 11–30.
190. Andre S. L'identité et la filiation vues à travers le prisme du post-exotisme. L'univers d'Antoine Volodine au sein de la littérature française du vingtième siècle : thèse pour l'obtention du Doctorat en Littérature française. Aix-en-Provence, 2008. 613 p.
191. Antoine Volodine – fictions du politique. Écritures Contemporaines 8 / dir. A. Roche. 2006. T. 8. 282 p.
192. Antoine Volodine. Bibliographie // Les Editions de Minuit. URL : [http://www.leseditionsdeminuit.fr/auteur-Antoine\\_Volodine-1466-1-1-0-1.html](http://www.leseditionsdeminuit.fr/auteur-Antoine_Volodine-1466-1-1-0-1.html) (дата звернення: 13.05.2018).
193. Argand C. Les grands vents de Russie. URL : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/dernieres-nouvelles-du-bourbier-funeraillles-d-une-sauterelle\\_807492.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/dernieres-nouvelles-du-bourbier-funeraillles-d-une-sauterelle_807492.html) (дата звернення: 03.07.2015).
194. Asselin G. Entropologiques métamorphoses du sacré dans la littérature contemporaine : thèse du doctorat en études littéraires. Montréal, 2008. 312 p.
195. Baudrillard J. La précession des simulacres // Baudrillard J. Simulacres et simulation. Paris, 1981. P. 9–68.
196. Bedrane S. L'engagement poétique d'Antoine Volodine: le communisme de la parole // Marc Dambre, Richard J. Golsan. L'exception et la France contemporaine: histoire, imaginaire, littérature. Paris, 2010. P. 181–192.
197. Bellemare-Page St. Dystopie et spectre du totalitarisme dans Le Monde selon Gabriel, d'Andreï Makine // Utopie/Dystopie: entre imaginaire et réalité. Postures / dir. El. Després. 2010. № 2. 161 p. URL : <http://revuepostures.com/sites/postures-dev.aegirnt2.uqam.ca/files/numero-hd2.pdf> (дата звернення: 03.07.2015).
198. Bennett N. La posture littéraire: un carrefour disciplinaire // Acta fabula. 2011. Vol. 12. № 8. URL : <http://repository.upenn.edu/edissertations/641> (дата звернення: 19.07.2017).
199. Bertrand M., Germoni K., Jauer A. Existe-t-il un style Minuit? Aix-en-Provence, 2014. 276 p.

200. Blanckeman B. Le roman depuis la Révolution française. Paris, 2011. 256 p.
201. Blanckeman B. Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Paris, 2004. 589 p.
202. Blanckeman B. Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain. Paris, 2002. 168 p.
203. Blanckeman B. Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard. Villeneuve d'Ascq, 2000. 222 p.
204. Blanckerman B., Dambre M. Romanciers minimalistes (1979–2003). Paris, 2012. 351 p.
205. Bourdieu P. Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire. Paris, 1998. 567 p.
206. Boyne R., Rattansi A. Postmodernism and Society. London, 1990. 301 p.
207. Braffort P. Avant les «après» ou la modernité ne s'use que si l'on s'en sert. URL : [http://www.focusing.org/apm\\_papers/braffort2.html](http://www.focusing.org/apm_papers/braffort2.html) (дата звернення: 13.05.2018).
208. Braga C. Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie. Metabasis. Rivista di filosofia. 2006. № 2. URL : [http://www.metabasis.it/articoli/2/2\\_Braga.pdf](http://www.metabasis.it/articoli/2/2_Braga.pdf) (дата звернення: 13.09.2017).
209. Briot Fr. Les Chimères d'Antoine Volodine // Roman 20–50. 1995. № 19. P. 205–214.
210. Brunel P. La littérature française aujourd'hui. Essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XX-ème siècle. Paris, 1997. 222 p.
211. Camus A. Roman à la limite dans Volodine etc. // Volodine etc. Post-exotisme, poétique, politique. Paris, 2013. 434 p.
212. Chevrier J. D. Volodine: le post-exotisme est-il un genre littéraire? : mémoire de Master : Littérature. Rennes, 2008. URL : [https://www.memoireonline.com/10/09/2821/m\\_Volodine-le-post-exotisme-est-il-un-genre-litteraire1.html](https://www.memoireonline.com/10/09/2821/m_Volodine-le-post-exotisme-est-il-un-genre-litteraire1.html) (дата звернення: 09.03.2018).
213. Cohn D. Metalepsis and Mise en Abyme // Narrative. 2012. Vol. 20. №1. Ohio, 2012. P. 105–114.
214. Compagnon A. Les cinq paradoxes de la modernité. Paris, 1990. 190 p.
215. Conrad, Th. Poétique des cycles romanesques de Balzac à Volodine. Paris, 2016. 498 p.
216. Cornille J.-L. L'Épître Du Voyant: Alcide Bava / Arthur Rimbaud (Avril-Août 1871). Amsterdam, Atlanta, 1997. 144 p.
217. Cioranescu A. L'avenir du passé: utopie et littérature. Paris, 1972, 298 p.
218. Deleuze G., Guattari F. Rhizome. Baltimore, 1976. 74 p.
219. Derrida J. La dissémination. Paris, 1993. 444 p.
220. Detue Fr. Antoine Volodine: portrait // Vox poetica. URL : <http://www.vox->

[poetica.org/t/articles/detue.html](http://poetica.org/t/articles/detue.html) (дата звернення: 09.03.2018).

221. Detue Fr. Après le romantisme: post-exotisme de Volodine et tradition post-esthétique // La Licorne. Devant la fiction, dans le monde. 2009. № 88. P. 99–114.
222. Detue Fr. Portrait de l'artiste en Stalker // Detue F., Ouellet P. Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons. Montréal, 2008. P. 35–57.
223. Detue Fr. Antoine Volodine // Europe. 2007. № 940–941. P. 193–243.
224. Detue Fr., Ouellet P. Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons. Montréal, 2008. 409 p.
225. Detue Fr., Ruffel L. Volodine etc. Post-exotisme, poétique, politique: Actes du colloque organisé à Cerisy du 12 au 19 juillet 2010. Paris, 2013. 434 p.
226. Detue Fr., Servais Chr. La littérature comme bouteille à la mer, ou que reste-t-il de la communauté? URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/detue2011.html> (дата звернення: 09.05.2018).
227. Doll W. E. Foundations for a Post-Modern Curriculum // Journal of Curriculum Studies. 1989. Vol. 21. № 3. P. 243–253
228. Dupas J.-Cl. Le Post-moderne et la Chimère // Postmoderne. Les termes d'un usage. Le Cahiers de philosophie. 1988. № 6. 198 p.
229. Duriez Sh. Les voix de la subversion: esthétique et politique dans le post-exotisme d'Antoine Volodine : mémoire de maîtrise en études littéraires. Montréal, 2008. 110 p.
230. Echenoz J. L'image du roman comme un moteur de fiction me séduit en ce moment // Journal l'Humanité. 1996. URL : <http://www.humanite.presse.fr> (дата звернення: 09.03.2018).
231. Epelboin A. L'utopie de la fin et la fin de l'utopie // Littérature, Histoire, Politique. Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique. 2013. № 8. P. 365–380.
232. Etudes littéraires. 1994. Vol. 27. № 1. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1994-v27-n1-etudlitt2252/> (дата звернення: 09.03.2018).
233. Gleize G. Dispositif romanesque et mise en livre post-exotique // Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique / dir. Fr. Détue, L. Ruffel. Paris, 2013. P. 103–120.
234. Gontard M. Le postmodernisme en France: définition, critères, périodisation // Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20ème siècle? / dir. Fr. Dugast-Portes, M. Touret. Rennes , 2001. P. 283–294.

235. Gontard M. Le roman français postmoderne. 2003. URL : [https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/29666/filename/Le\\_Roman\\_postmoderne.pdf](https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/29666/filename/Le_Roman_postmoderne.pdf) (дата звернення: 09.03.2018).
236. Grégoire T. Critique sociale et processus utopique dans Le silence de la cité et Chroniques du pays des mères d'Élisabeth Vonarburg : mémoire. Trois Rivières, 2015. 134 p.
237. Griffin D. R. The Reenchantment of Science: Postmodern Proposals (Suny Series in Constructive Postmodern Thought). New York, 1988. 192 p.
238. Hassan I. Toward a Concept of Postmodernism // The Postmodern Turn: essays in postmodern theory and culture. Ohio, 1987. P. 1–10. URL : <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/HassanPoMo.pdf> (дата звернення: 09.07.2018).
239. Hippolyte J.-L. Fuzzy fiction. Lincoln, 2006. 319 p.
240. Hollister L. Problematic Returns: On the Romanesque in Contemporary French Literature. 2013. URL : <http://repository.upenn.edu/edissertations/641> (дата звернення: 09.03.2018).
241. Huber I. Literature after Postmodernism: Reconstructive Fantasies Basingstoke. New York, 2014. 291 p.
242. Huglo M.-P., Wagneur J.-D. The Post-Exotic Connection: Passage to Utopia // SubStance. 2003. Issue 101. Volume 32. Number 2. P. 95–108.
243. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New-York, 1988. 284 p.
244. Jameson F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, 2001. 449 p.
245. Jannone Chr. Bardo or not Bardo d'Antoine Volodine // L'Ampoule. № 0. P. 23–31. URL : <http://ddata.over-blog.com/xxxyyy/4/08/21/56/Revue-L-Ampoule-n-0.pdf> (дата звернення: 09.03.2016).
246. Jimenez M. Qu'est-ce que l'esthétique? Paris, 1997. 448 p.
247. Kibédi-Varga A. Le roman et anti-roman // Littérature. 1982. № 48. P. 3–19.
248. Kristeva J. Semiotikè: Recherches pour une sémanalyse. Paris, 1969. 319 p.
249. Kumar K. Utopia and Anti-utopia in Modern Times. Oxford, New York, Blackwell, 1987. 352 p.
250. Lachance-Paquet S. Une littérature du défi Lecture du récit post-exotique : mémoire de



maîtrise en études littéraires. Québec, 2008. 92 p.

251. Lafaye C. G. Esthétiques de la postmodernité. URL : [http://nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl\\_art.pdf](http://nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl_art.pdf) (дата звернення: 09.03.2018).

252. Lamarre M. La ruine de l'utopie du progrès au XXe siècle: une étude de l'espace et du temps dans Dondog d'Antoine Volodine // Écritures contemporaines 10: La Représentation de l'histoire dans le roman contemporain. Paris, 2009. P. 343–361.

253. Lamarre M. Ruines de l'utopie : Antoine Volodine, Olivier Rolin. Villeneuve-d'Ascq, 2014. 320 p.

254. Lyotard J.-F. Answering the question: what is the postmodern? // J.-F. Lyotard The Postmodern Explained to Children. Sydney, 1992. P. 1–9.

255. Lyotard J.-F. La Condition postmoderne. Paris, 1979. 105 p.

256. Lyotard J.-F. Le Postmoderne expliqué aux enfants. Paris, 2005. 186 p.

257. Macé M. Le roman français des années 70. Rennes, 1995. 163 p.

258. Meizoz J. Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Genève, 2007. 210 p.

259. Mercier C. Dystopie de l'évolution dans Songes de Mevlido et Terminus radieux d'Antoine Volodine: une épopée mélancolique // Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses. 2017. Vol. 32. № 2. P. 239–252.

260. Metamodernism: A Brief Introduction // Metamodernism. URL : <http://www.metamodernism.com/> (дата звернення : 09.03.2018).

261. Millois J.-C. Entretien écrit avec Antoine Volodine // Pretexte. 1998. № 16. P. 39–45.

262. Mongrain D. Sémiotique musico-littéraire de la voix cinq voix dans la mouvance de la musique vers le texte : thèse du doctorat en études littéraires. Montréal, 2007. 334 p.

263. Morson G. S. The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia. Austin, 1981. 219 p.

264. Nadaud A. Malaise dans la littérature. Ceyzérieu, 1993. 106 p.

265. Nadaud A. Pour un nouvel imaginaire // L'Infini. Où en est la littérature? 1987. № 19. P. 3–12.

266. Nicolas A. Entretien: Volodine ou la musique des anges // l'Humanité. 1999. URL : <https://www.humanite.fr/node/215089> (дата звернення: 13.05.2018).

267. Nicolino J., Omont S., Roux L'humour du désastre. Entretien avec A. Volodine // La Femelle du requin. 2002. № 19. P. 38–49.

268. Oléron A. L'ambiguïté des voix narratives dans le «post-exotisme» d'Antoine Volodine: choix d'écriture, monde fictionnel et stratégies de réception : mémoire, parcours «Modernités». Rennes, 2012. 255 p.
269. Ouellet P. Le Vindictif présent: éthique de la vengeance dans l'univers de Volodine // *Écritures contemporaines 8: Antoine Volodine. Fictions du politique*. Paris, 2006. P. 189–207.
270. Readings B., Schaber B. *Postmodernism across the ages: essays for a postmodernism that wasn't born yesterday*. New York, 1993. 283 p.
271. Ricardou J. *Le Nouveau roman*. Paris, 1973. 188 p.
272. Richard C. *Politiques de la littérature, politiques du lien chez Antoine Volodine et François Bon*. Paris, 2012. 224 p.
273. Riou N. *Pub fiction. Société postmoderne et nouvelles tendances publicitaires*. Paris, 1999. 224 p.
274. Roche A. Vrai à cent pour cent. Une évolution du réalisme au fantastique dans l'œuvre de Volodine? Le cas d'Écrivains // *La fiction aujourd'hui. Itinéraires. Littératures, textes, cultures*. 2013. № 1. P. 107–120.
275. Roche A. Nos Volodines préférés. URL : <http://remue.net/spip.php?article1270> (дата звернення: 09.03.2018).
276. Roche A. Antoine Volodine: Tout ce qu'on voudra mais pas homme // *Revue Europe*. 2007. Chapitre 6. № 940–941. P. 235–243.
277. Rojas J. S. *Littérature mineure et paralittérature chez Cortázar, Eco, Tchak, Volodine, Bolaño, Mussa et Fforde : thèse du doctorat de Littératures comparées*. Paris, 2016. 347 p.
278. Ruby Chr. *Le Champ de bataille. Post-moderne / néo-moderne*. Paris, 1990. 225 p.
279. Rüf I. Le monde flottant où erre Dondog est un enfer fabuleux // *Le Temps*. Genève, 2002. URL : <https://www.letemps.ch/culture/livres-monde-flottant-erre-dondog-un-enfer-fabuleux> (дата звернення: 09.03.2018).
280. Ruffel L. *Le dénouement*. Paris, 2005. 128 p.
281. Ruffel L. Le minimal et le maximal ou le renouvellement // *Romanciers minimalistes 1979–2003*. URL : <http://books.openedition.org/psn/415> (дата звернення: 09.03.2018).
282. Ruffel L. *Volodine post-exotique*. Nantes, 2007. 330 p.
283. Sabourin G. Odeurs de fin du monde: l'espace olfactif dans *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine: mémoire de Maître ès Arts. Sherbrooke, 2014. 94 p.

284. Sabourin-Paquette M.-È. La survie des sous-hommes: étude de la mutation du corps, de l'espace et du temps dans Des anges mineurs d'Antoine Volodine : mémoire en études littéraires. Montréal, 2009. 83 p.
285. Saint-Arnoult T. La polyphonie mutilée, la faillite de la révolution russe selon Volodine // Écritures contemporaines 8: Antoine Volodine. Fictions du politique. Paris, 2006. P. 159–176.
286. Samoyault T. Du nouveau sur Gloria // La Quinzaine littéraire. 1996. URL : [http://www.leseditionsdeminuit.fr/imprimer\\_livre-1892.html](http://www.leseditionsdeminuit.fr/imprimer_livre-1892.html) (дата звернення : 09.03.2018).
287. Samoyault T. Excès du roman. Paris, 1999. 200 p.
288. Scarpetta G. L'impureté. Paris, 1985. 389 p.
289. Schoots F. L'écriture «minimaliste» // Jeunes auteurs de Minuit / dir. M. Ammouche-Kremers, H/ Hillenaar. Amsterdam, Atlanta, 1994. P. 124–144.
290. Schoots S. P. Passer en douce à la douane. L'écriture minimaliste de Minuit: Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint. Amsterdam, 1997. 232 p.
291. Servoise S. La fabulation du politique dans l'oeuvre d'Antoine Volodine // Les Fables du politique. Des lumières à nos jours / dir. El. Reverzy, R. Fonkoua, P. Hartmann. Strasbourg, 2012. P. 133–142.
292. Seyvos F. Que lisent les écrivains? De Florence Seyvos à Antoine Volodine. URL : <http://www.telerama.fr/livre/que-lisent-les-ecrivains-de-florence-seyvos-a-antoine-volodine,40744.php> (дата звернення: 05.05.2018).
293. Sholle D. Authority on the Left: Critical Pedagogy, Postmodernism and Vital Strategies // Cultural Studies. 1992. Vol. 6. No. 2. P. 271–289.
294. Sidaoui S. Figures du sujet dans la narration des années 1990–2000: une approche sociopoétique de la narration discordante. Paris, 2010. URL : <http://www.theses.fr/2010PA030065> (дата звернення: 13.05.2018).
295. Souissi M. Le Médicis a un Chalonnais d'origine... derrière un nom d'emprunt // Le Bien Public. URL : <http://www.bienpublic.com/cote-d-or/2014/11/08/le-medicis-a-un-chalonnais-d-origine-derriere-un-nom-d-emprunt> (дата звернення: 13.05.2018).
296. Soulès D. Fictions du politique: Volodine // Acta fabula. 2007. Vol. 8. № 5. URL : <http://www.fabula.org/revue/document3550.php> (дата звернення: 09.03.2018).
297. Soulès D. Post-exotisme et farcissure polyglotte. Des langues chez Antoine Volodine //

Revue critique de fiction française contemporaine. 2011. № 3. P. 76–85.

298. Soulès D. Post-exotisme, mode d'emploi // Antoine Volodine post-exotique. Acta fabula. 2007. Vol. 8. № 5. URL : <http://www.fabula.org/acta/document3569.php> (дата звернення: 20.07.2017).

299. Soulès D. Quelques leçons supplémentaires de post-exotisme // Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons: avec Antoine Volodine / dir. F. Detue, P. Ouellet. Montréal, 2008. 409 p.

300. Spiquel A. Voies & voix multiples du «post-exotisme» // Acta fabula. 2017. Vol. 18. № 2. URL : <http://www.fabula.org/acta/document10043.php> (дата звернення: 20.07.2017).

301. Stéphane A. Le roman français contemporain à l'épreuve du tourisme (1990-2010). (Dé)jouer le stéréotype pour renouer avec le voyage. Éric Chevillard, Jean Echenoz, Mathias Énard, Michel Houellebecq Lydie Salvayre, Olivier Rolin, Jean-Philippe Toussaint. Paris, 2017. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01772374/document> (дата звернення: 20.07.2017).

302. Thibaudat J.-P. «Terminus radieux»: un éblouissant roman d'Antoine Volodine. URL : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20140903.RUE0608/terminus-radieux-un-ebloissant-roman-d-antoine-volodine.html> (дата звернення: 05.05.2018).

303. Utopie / dystopie dans le roman français contemporain: l'injonction paradoxale. URL : <http://lab.audreycamus.com/utopie-dystopie-dans-le-roman-francais-contemporain-linjonction-paradoxe> (дата звернення: 05.05.2018).

304. Utopie / Dystopie: entre imaginaire et réalité. Postures. / dir. El. Després. 2010. № 2. 161 p. URL : <http://revuepostures.com/sites/postures-dev.aegirt2.uqam.ca/files/numero-hd2.pdf> (дата звернення: 09.03.2018).

305. Varikas E. Féminisme, modernité, postmodernisme: pour un dialogue des deux cotés de l'océan. URL : [http://www2.univ-paris8.fr/RING/IMG/pdf/Eleni\\_Varikas\\_Feminisme\\_modernite\\_postmodernisme\\_pour\\_un\\_dialogue\\_des\\_deux\\_cotes\\_de\\_l\\_ocean.pdf](http://www2.univ-paris8.fr/RING/IMG/pdf/Eleni_Varikas_Feminisme_modernite_postmodernisme_pour_un_dialogue_des_deux_cotes_de_l_ocean.pdf) (дата звернення: 20.07.2017).

306. Vas-Deyres N. Ces Français Qui Ont Écrit Demain. Utopie, Anticipation et Science-Fiction au XXe Siècle. Paris, 2012. 536 p.

307. Viart D. Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980. Paris, 2013. 320 p.

308. Viart D. De la littérature contemporaine à l'université: une question critique. URL : [http://www.fabula.org/atelier.php?De\\_la\\_litt%26eacute%3B%3A\\_rature\\_contemporaine\\_%26agrave%3B\\_l%27universit%26eacute%3B%3A\\_une\\_question\\_critique](http://www.fabula.org/atelier.php?De_la_litt%26eacute%3B%3A_rature_contemporaine_%26agrave%3B_l%27universit%26eacute%3B%3A_une_question_critique) (дата звернення: 13.05.2018).
309. Viart D. Le Roman français au XXème siècle. Paris, 1999. 224 p.
310. Viart D. Littératures au pluriel: entretien avec Dominique Viart. URL : <http://www.raison-publique.fr/article400.html> (дата звернення: 13.05.2018).
311. Viart D. Portraits du sujet, fin du 20-ème siècle. URL : <http://www.remue.net/cont/Viart01sujet.html> (дата звернення: 13.05.2018).
312. Viart D. Situer Volodine? Fiction du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du post-exotique // Écritures contemporaines 8: Antoine Volodine. Fictions du politique. Paris, 2006.
313. Volodine A. Bardo or not Bardo. Paris, 2004. 238 p.
314. Volodine A. Des anges mineurs. Paris, 1999. 224 p.
315. Volodine A. Dondog. Paris, 2002. 365 p.
316. Volodine A. Ecrire en français une littérature étrangère // Chaoïd. International. 2002. № 6. 7 p. URL : <http://chaoid.com/numero06/ecrire.html> (дата звернення: 13.05.2018).
317. Volodine A. Ecrivains. Paris, 2010. 192 p.
318. Volodine A. Le nom des singes. Paris, 1994. 240 p.
319. Volodine A. Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze. Paris, 1998. 112 p.
320. Volodine A. Nos animaux préférés. Paris. 2006. 154 p.
321. Volodine A. On recommence depuis le début. Entretien avec Jean-Didier Wagneur // Écritures contemporaines 8: Antoine Volodine. Fictions du politique. Paris, 2006. P. 227–277.
322. Volodine A. Romans, romances et romanciers post-exotiques // Écrire un roman aujourd'hui. URL : <http://remue.net/spip.php?article6383> (дата звернення: 13.05.2018).
323. Volodine A. Terminus radieux. Paris, 2014. 624 p.
324. Volodine A. Vue sur l'ossuaire. Paris, 1998. 120 p.
325. Volodine A. Pluralité des voix et unité de la mémoire dans le post-exotisme // P. Ouellet. Identités narratives: Mémoire et perception. Québec, 2002. 323 p.
326. Wagner F. Des voix et rien d'autre. Sur les voix narratives post-exotiques: essai de poétique // Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique / dir. Fr. Détue, L. Ruffel. Paris,

2013. P. 121–136.

327. Wagner F. Portrait du lecteur post-exotique en camarade (note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine) // *Écritures contemporaines 8: Antoine Volodine. Fictions du politique*. Paris, 2006. P. 85–102.

328. Wagner H. P. *A History of British, Irish and American Literature*. Trier, 2003. 530 p.

329. Wagner J.-D. Entretien d'Antoine Volodine avec Jean-Didier Wagner // *Écritures contemporaines 8: Antoine Volodine. Fictions du politique*. Paris, 2006.

330. Wagner J.-D. Tout se déroule des siècles après Tchernobyl. Entretien avec Antoine Volodine // *Liberation*. 1999. P. 2–3. URL : [http://next.liberation.fr/livres/1999/09/02/tout-se-deroule-des-siecles-apres-tchernobyl\\_283261](http://next.liberation.fr/livres/1999/09/02/tout-se-deroule-des-siecles-apres-tchernobyl_283261) (дата звернення: 09.03.2018).

331. Wagner J.-D. Une survie autour de l'amour éternel // *Libération. Cahier «Livres»*. 2014. P. 3. URL : <https://editions-verdier.fr/2014/06/04/entretien-avec-antoine-volodine-par-jean-didier-wagner> (дата звернення: 09.03.2018).

332. Wagner J.-D. Volodine, pachydermes et crustacés. URL : [http://next.liberation.fr/livres/2006/01/19/volodine-pachydermes-et-crustaces\\_26943](http://next.liberation.fr/livres/2006/01/19/volodine-pachydermes-et-crustaces_26943) (дата звернення: 09.03.2018).

333. Wagner J.-D., Lapidus R. Introduction // *SubStance*. 2003. Issue 101. Volume 32. № 2. P. 3–11. URL : <http://auteurs.contemporain.info/lib/exe/fetch.php/auteurs/volodine-entretien.pdf> (дата звернення: 09.06.2018).

## ДОДАТОК А

### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Чуб В. П. Постаць Антуана Володіна в дискурсі французького постмодернізму: «рупор постекзотизму» // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна» : збірник наукових праць. 2015. Вип. 52. С. 289–292. (0,65 друк. арк.)
2. Чуб В. П. Роман А. Володіна «Дондог»: альтернативна історія в дискурсі фантастичного // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». 2015. № 1152. С. 195–199. (0,59 друк. арк.)
3. Чуб В. П. А. Володін і В. Пелевін: типологічні сходження в романах «Дондог» і «Чапаєв і Пустота» // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2015. Вип. 16. С. 172–180. (0,64 друк. арк.)
4. Чуб В. П. Поетика хронотопу в «постекзотичних» романах Антуана Володіна // Wschodnioeuropejske Czasopismo Naukowe (East European Scientific Journal). 2016. 2 (6). Volume 1. С. 174–180. (0,96 друк. арк.)
5. Ващенко Ю. А., Чуб В. П. Зооморфные мотивы в романе А. Володина «Дондог» // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна» : збірник наукових праць. 2016. Вип. 61. С. 228–230. (0,55 друк. арк.)
6. Чуб В. Поетика бестіарності в романній прозі Антуана Володіна // Філологічні науки. Збірник наукових праць. 2016. Випуск 23. С. 82–90. (0,73 друк. арк.)
7. Чуб В. Поетика наративу в романах Антуана Володіна // Питання літературознавства. 2017. № 95. С. 217–233. (0,90 друк. арк.)
8. Чуб В. Мотиви деестетичного в системі мортальної топіки романів Антуана Володіна // Path of Science. 2018. № 4. V. 4. P. 1012–1019. URL : <http://pathofscience.org/index.php/ps/article/view/483> (дата звернення : 18.06.2018). (0,67 друк. арк.)

***Наукові праці апробаційного характеру (тези доповідей на наукових конференціях) за темою дисертації:***

9. Чуб В. П. Дискурс фантастичного в романі Антуана Володіна «Дондог» // Художні феномени в історії світової літератури : перехід мови в письменництво : Матеріали першої міжнародної наукової конференції: Тези доп. Харків, 2015. С. 103–104.
10. Чуб В. П. Буддистський код в постмодерністському романі Антуана Володіна «Дондог» // Шостий міжнародний науковий форум. Сучасна англістика: До 85-річчя кафедри англійської філології: Тези доп. Харків, 2015. С. 145–147.
11. Чуб В. П. Поетика хронотопу в «постекзотичних» романах Антуана Володіна // Художні феномени в історії світової літератури : перехід мови в письменництво («Горизонт очікування») : Тези доповідей II Міжнародної наукової конференції. Харків, 2016. С. 93–94.
12. Чуб В. П. А. Володін і В. Пелевін: типологічні сходження в романах «Дондог» і «Чапаєв і Пустота» // Сьомий міжнародний науковий форум. Сучасна філологія: дослідницький потенціал. Тези доповідей у 2-х ч. Харків, 2016. С. 94–95.
13. Чуб В. П. Концепт «недолюдини» в романах Антуана Володіна // Художні феномени в історії світової літератури : перехід мови в письменництво («Екоцентризм: культура і природа») : Тези доповідей III Міжнародної наукової конференції. Харків, 2017. С. 113–114.
14. Чуб В. П. «Постекзотизм» Антуана Володіна: маргінальний літературний проект як тригер художнього оновлення // Пасіонарність другорядного : матеріали XIV Міжнародної літературознавчої конференції, 11–12 травня 2017 р. Чернівці, 2017. С. 37–40.
15. Чуб В. П. Трансгресивні фігури у наративній стратегії романів Антуана Володіна // «Modern philology: relevant issues and prospects of research» : Conference proceedings, October 20–21, 2017. Lublin, 2017. С. 85–88.
16. Чуб В. П. Проблема поліфонічності романів Антуана Володіна // Науковий потенціал та перспективи розвитку філологічних наук : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 8–9 грудня 2017 р. Київ, 2017. С. 147–150.



17. Чуб В. П. Романна проза Антуана Володіна в контексті літературної динаміки кінця ХХ століття // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація. : Тези доповідей ХVІІ наукової конференції з міжнародною участю. Харків, 2018. С. 174–175.
18. Чуб В. П. Дискурс дистопії в романах Антуана Володіна // Художні феномени в історії світової літератури : перехід мови в письменництво («Постколоніальні стратегії») : Тези доповідей ІV Міжнародної наукової конференції. Харків, 2018. С. 138–139.

**ДОДАТОК Б**  
**ЦИТАТИ З ТВОРІВ АНТУАНА ВОЛОДІНА**

C. 13.

« C'était une période, développait-elle, où l'espoir d'un bouleversement mondial toujours quelque part vibrait en surface de nos textes. <...> les bases de la littérature post-exotique furent élaborées durant la décennie soixante-dix... durant ces années qui, en dépit de la défaite, restaient enceintes de possibles renouveaux et de possible encore... » [319, c. 25]

C. 26.

« Par paresse intellectuelle, vous considérez que le post-exotisme constitue un courant esthétique parmi d'autres, une variante bizarre de post-modernisme magique... alors que le post-exotisme est à votre littérature ce que... » [319, c. 33]

C. 57.

«<...> le gouffre qui nous sépare ne se franchit pas... Votre littérature et la nôtre... ne dialoguent pas... » [319, c. 33]

C. 58.

«<...> il est hasardeux d'analyser la production post-exotique quand on emploie les termes que la critique littéraire officielle a conçu pour autopsier les cadavres textuels dont elle peuple ses morgues » [319, c. 59]

C. 59.

«<...> des liens de sang existent entre tous les ouvrages du genre » [319, c. 37]

C. 61.

«<...> littérature officielle <...>» [319, c. 59]

C. 92.

« La ville est immobile derrière les fenêtres sans vitres. Quand le vent souffle, une poussière rougeâtre forme sur le sol des marbrures mouvantes et rougeâtres, comme sur la planète Mars, à ce qu'on dit. Le ciel <...> perd toute couleur » [314, c. 119]

«<...> plus rien n'existe, tout le monde est mort <...>» [315, c. 324]

## C. 93.

«<...> un lama arrivé sur les lieux de la catastrophe afin de soutenir les disparus et leurs familles » [313, c. 126]

«<...> nous étions désireux d'apprendre si toujours au loin existaient des hommes et des femmes, des Yorubas, des Qechuas, des Orotches » [314, c. 167]

« La présence des cafards prouve qu'un jour il y a eu là des humains ou assimilés, avec de la vie, des détritiques et de la nourriture » [315, c. 95]

« Tu es comme nous, comme tout le monde <...> Toi, moi... Moi non plus, je ne peux pas t'affirmer à cent pour cent que je suis vraiment une personne. Je n'en sais rien » [313, c. 217]

« Le panorama avait quelque chose d'éternel. L'immensité du ciel dominait l'immensité de la prairie <...> La terre avait autrefois été couverte de blé, mais au fil du temps elle était retournée à la sauvagerie des céréales préhistoriques et des graminées mutantes <...> les ruines d'un ancien sovkhoze. Sur l'emplacement qui avait été cinquante ans plus tôt le cœur d'un village communautaire, les installations agricoles avaient subi les outrages du temps. Dortoirs, porcheries ou entrepôts s'étaient effondrés sur eux-mêmes. Seuls le bloc d'alimentation nucléaire et un portail monumental tenaient bon » [232, c. 11–12]

« La taïga, ça peut pas être un refuge, une alternative à la mort ou aux camps. C'est des immensités où l'humain a rien à faire. Il y a que de l'ombre et des mauvaises rencontres. À moins d'être une bête, on peut pas vivre là-dedans » [323, c. 13]

## C. 95.

«<...> faisaient des plans pour l'avenir. Elles savaient désormais qu'elles n'allaient jamais mourir et elles déploraient que l'humanité eût entamé la phase quasi finale de son crépuscule, alors que les conditions depuis longtemps avaient été réunies pour un présent radieux ou presque » [314, c. 21]

## C. 96.

« Pour les amateurs de nouveauté, seule la mort pouvait désormais ouvrir de véritables perspectives » [315, c. 264]

« Grand-mère n'est pas morte, elle traverse le Bardo, en ce moment... Elle va renaître... » [313, c. 31]

« Partout ils mettront un terme à l'inégalité... » [313, c. 37]

«<...> saboter cette histoire de matrices <...> C'est insupportable, en effet, de devoir renaître. De devoir se réintroduire dans l'univers des prisons, des asiles, des riches et des araignées » [313, c. 190]

« Il faudrait essayer de se construire ici un monde habitable <...> On pourrait construire un refuge agréable, un paysage... <...> on réorganiserait le Bardo à notre convenance... » [313, c. 191]

«<...> voyage qui précède la renaissance <...> monde d'avant la naissance. Le monde qui succède à la mort <...> » [313, c. 140–141]

« La Mémé Oudgoul <...> savait qu'elle s'immolait, qu'elle offrait sa santé et sa vie pour le bien-être futur de la collectivité, pour l'avenir radieux de ses enfants et de ses petits-enfants, ou plutôt de ceux des autres, car on l'avait prévenue que les radiations la condamnaient à être stérile. <...> Toutefois, au contraire des autres héros hommes et femmes qui avaient tous rapidement succombé, elle continuait à vivre » [323, c. 40]

«<...> quitter l'univers infernal du combinat et de chercher fortune ailleurs, même si cela signifiait s'exposer à tous les dangers d'une fuite dans la taïga » [323, c. 196]

« Il se rappelait l'endroit de l'horizon d'où étaient parties les fumées de la veille, et c'est vers cela qu'il allait, vers cet hypothétique village. Il n'avait rien d'autre en tête. » [323, c. 68]

C. 97.

« Ils avaient mentionné tout à l'heure l'existence d'un camp où ils espéraient être accueillis et finir leurs jours, et Iliouchenko déclara que cet objectif lui convenait » [323, c. 194]

«<...> cet objectif lui convenait <...> » [323, c. 194]

«<...> sauta à l'intérieur d'un convoi en partance pour un monde meilleur, pour un camp idéal – pour n'importe où » [323, c. 217]

« Continue vers le sud-ouest avec les soldats. Longez les voies. Vous finirez par vous établir quelque part. C'est des grandes distances, mais on arrive toujours quelque part <...> » [323, c. 178]

« Tous ne pensaient qu'à une chose : rejoindre au plus vite un camp, un isolateur à régime sévère ou non, à jamais se retrouver ensemble derrière les barbelés » [323, c. 207]

«<...> un kolkhoze <...> une imposante bâtisse <...> avait autrefois abrité le soviet <...> un débris de drapeau rouge <...> » [323, c. 97]

« Personne ne peut nier que le camp est le degré supérieur de dignité et d'organisation à quoi puisse aspirer une société d'hommes et de femmes libres ou, du moins, déjà suffisamment affranchis de leur condition animale pour entreprendre de construire de la libération, du progrès moral et de l'histoire.. <...>. rien jamais ne pourra égaler le camp, aucune architecture collective de la gent humaine ou assimilée n'atteindra jamais le niveau de cohérence et même de perfection et même de tranquillité face au destin que le camp offre à ceux et celles qui y vivent et qui y meurent » [323, c. 212]

« Nous avons fini par comprendre que le système concentrationnaire où nous étions cadenassés était l'ultime redoute imprenable de l'utopie égalitariste, le seul espace terrestre dont les habitants fussent encore en lutte pour une variante de paradis » [319, c. 65]

« Le camp se dressait à cent cinquante mètres des rails <...> – J'arrive à peine à y croire, dit-il. – Ben oui, on est arrivés, compléta Noumak Ashariyev. C'est pas croyable <...> Hadzoböl Münzberg se sentait le cœur à la fête. L'errance se terminait. Quelques heures encore de manœuvres, de formalités administratives, et elle serait terminée » [323, c. 263–265]

C. 98.

« Les voies n'existaient plus et elles étaient tellement discontinues qu'elles n'auraient plus pu servir comme repère pour d'éventuels errants, que ce fût dans la steppe ou dans la forêt qui empiétaient l'une sur l'autre en permanence. Il est vrai que la traversée de la région et même celle du continent n'étaient plus entreprises par quiconque et que les indications utiles aux voyageurs ne concernaient plus grand monde » [323, c. 432]

« Délabrés ou en ruine, les baraquements s'alignaient de manière monotone. Ils se succédèrent pendant deux kilomètres puis ils s'espacèrent, laissant place à des routes de moins en moins bien dessinées, à des bourbiers noirs, à des fondrières et à des bouquets de sapins sur lesquels étaient perchés des corbeaux énormes » [323, c. 454]

«<...> courais sans observer la moindre pause <...>. Je n'ai relâché mon rythme ni nuit ni jour. <...> Dans la plupart des villes que j'étais amené à visiter, on pouvait rencontrer quelques hommes détruits et des femmes détruites, baignant dans une grande léthargie morale » [314, c. 115]

«<...> avais rétabli le capitalisme » [314, c. 116]

« J'ai été battu sur la tête, ma mémoire s'est éteinte. On m'a laissé pour mort. <...> On m'a battre, dis-je. Ma mémoire s'est éteindre. Une fois pour toutes elle s'est éteindre » [315, c. 300]

« Il faudrait essayer de se construire ici un monde habitable. Vous comprenez, Dadokian ? Il faudrait réussir à se maintenir indéfiniment dans le Bardo. – Ici ? Sur le tas de sable ?... – Ici ou ailleurs, un peu plus loin. On pourrait construire un refuge agréable, un paysage... J'ai bien étudié le *Livre*. Nous ne sommes ici ni dans l'espace, ni dans le temps. La plupart des images viennent de notre imagination. <...> – En fait, j'ignore si on réussira à fabriquer un paradis, se met brusquement à douter Schmollowski. Ça dépend de... Je ne sais pas de quoi ni de qui ça dépend... De vous, peut-être, Dadokian, ou de moi, ou encore de notre capacité commune à... Gong » [313, c. 191–192]

C. 9911.

« La fin du voyage a été atteinte, et Borschem n'en a pris conscience <...> Il n'a plus aucune perspective » [313, c. 122]

C. 100.

« <...> prolonge, non sa propre existence, mais l'existence de ceux qui vont s'éteindre, parce qu'il est le seul à conserver encore leur mémoire » [319, c. 13, 16]

« <...> n'avait jamais supporté l'écroulement de l'humanisme » [314, c. 29]

« <...> réfléchissaient en priorité sur l'extinction de son espèce et traitaient de sa propre extinction en tant qu'individu » [314, c. 9]

« Satisfait ou non, j'avais mené ma vie jusqu'à son terme. Tout le vécu avait déjà basculé dans le néant, mais de la prose allait survivre » [315, c. 339]

« <...> ni les fanatiques du théâtre post-exotique, ni les promeneurs égarés, ni même les autres mammifères de la forêt n'assistèrent <...> » [313, c. 108]

« <...> "ressusciter les proses" <...> restituer sur ses petits cahiers les souvenirs de ses lectures de jadis <...> » [323, c. 435]

« Ses ouvrages <...> auraient pu aussi bien être regroupés en un seul volume interminable. Ils peignaient en effet la même souffrance crépusculaire de tous et de toutes, un quotidien magique mais sans espoir, la dégradation organique et politique, la résistance infinie mais non désirée à la mort, l'incertitude permanente sur la réalité, ou encore un cheminement carcéral de la pensée, carcéral, blessé et insane » [323, c. 545]

C. 101.

« Elle ou moi peu importe » [323, c. 547]

«<...> l'univers des barbelés <...>» [315, c. 296]

C. 106.

« Avec une force surnaturelle elles me halaient depuis l'intérieur des douze oreillers où on avait dû m'éparpiller pour que j'échappe aux fouilles hebdomadaires, et elles extirpaient du néant ma tête et mes parties carnées et incarnées et mes viscères, tout en appuyant sur ma cervelle pour vérifier que celle-ci était mûre et servirait sans flancher leurs desseins » [314, c. 108]

« Je dis "votre" académisme, "votre" littérature, mais... Ne voyez par là une élégance... destinées à tendre entre vous et nous je ne sais quelle passerelle paradoxale... mondaine... Vous savez, le gouffre qui nous sépare ne se franchit pas » [319, c. 33]

« J'ai dit "nos" visages, parmi "nous", "nous étions". C'est un procédé du mensonge littéraire, mais qui, ici, joue avec une vérité tapie en amont du texte, avec un non-mensonge inséré dans la réalité réelle » [319, c. 11]

C. 108.

«<...> l'étrange est la forme que prend le beau quand le beau est sans espérance <...> » [314, c. 96]

C. 109.

«<...> des instantanés romanesques qui fixent une situation, des émotions, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir. C'est une séquence poétique à partir de quoi toute rêverie est possible, pour les interprètes de l'action comme pour les lecteurs » [314, c. 5]

« Il est bien tard, mon petit !... Il est si tard, maintenant !.. <...> Dépêche-toi, mon petit... souffla Gloria Tatko. Glisse de l'autre côté !... » [314, c. 211]

« Il fallait que je retrouve trois traîtres... Il fallait que je les... Et c'est fini, maintenant. J'ai sommeil... » [315, c. 346]

« Oui, mais vous, ce n'est pas pareil, dit Blumschi. Vous n'êtes pas vraiment... Enfin... » [313, c. 233]

## C. 110.

«<...> se détacher du monde des illusions, <...> quitter ce théâtre de la tromperie pour enfin se dissoudre... pour enfin rejoindre le monde réel... là où il n'y a plus ni mort, ni absence de mort... » [313, c. 19–20]

## C. 111.

« J'ai dit Battal Mevlido, mais c'était moi, dit-il. J'ai donné ce nom pour qu'on ne pense pas que je parle toujours de moi, et jamais des autres. Mais c'était moi » [314, c. 179]

« Et quand je dis moi, je pense, bien entendu, à Dondog Balbaïan, mais, ce faisant, je pense moins à Dondog qu'à Schlumm lui-même... <...> Avec tous ces Schlumm quelque part inscrits dans la nuit, il n'y a pas de risque que la nuit soit close » [315, c. 114-115]

## C. 112.

«<...> et quand je dis nous je me compte dans le nombre, évidemment » [313, c. 63]

«<...> chien lubrique <...>» [315, c. 186]

«<...> des eaux noires de la Mourdra <...>» [315, c. 309]

## C. 113.

« Il ne tapait plus <...> feignant de ne pas être encore mort et reproduisant une technique de chuchotement <...>» [319, c. 13]

« La nuit était non noire autour de lui, à cause de la lune qui dans le ciel avait pris place » [314, c. 78]

« Nous étions tous baignés par la lumière vive et blême de la rue, exactement comme les gens normaux peuvent l'être par de vifs et blêmes rayons de lune » [315, c. 309]

« Le noir sans partage régnait. Dans une description du néant qu'autrefois, avant sa disgrâce, on avait autorisé Puffky à rendre publique, il faisait intervenir des levers successifs de lune sur la plaine obscure <...> Mais ici <...> quelle que soit l'heure, nul astre ne s'y manifestait » [313, c. 142-143]

## C. 114.

« Étoiles et lune appartenaient à un autre univers » [323, c. 471]

## C. 117.

« La réalité, c'est les prisonniers, c'est les blattes, du nord au sud » [315, c. 209]



C. 119.

« Plutôt que de me lancer dans l'évocation des massacres ethniques de mon enfance ou dans une description du quotidien derrière les miradors, j'organisai ma causerie autour des choix de société : égalitarisme somptueux ou capitalisme, avec ou sans camps » [315, c. 327]

C. 120.

« Lorsque le système des camps se fut étendu à l'ensemble des continents... » [315, c. 268]

« Prenons l'anecdote par sa fin, par exemple, dit Dondog. <...> On le voit bien : dès qu'un Untermensch comme Dondog franchit les portes des camps après y avoir été détenu une vie entière, le dégoût de l'existence le gagne, et il meurt » [315, c. 223]

«<...> la vie y était, somme toute, moins sale et plus paisible <...> » [315, c. 89]

C. 121.

« Lorsque le dernier survivant sur la liste des morts – et, cette fois-ci, c'était Bassmann – bégayerait sa dernière syllabe, alors, en deçà aussi bien qu'au-delà de l'histoire, seul l'ennemi conserverait droit de pavane, vaincu, invincible, et, parmi les victimes de l'ennemi, plus aucun porte-parole ne bougerait pour interpréter ou réinterpréter jusqu'au bout l'une ou l'autre de nos voix » [319, c. 13]

C. 125.

«<...> tout l'onirisme consolateur du monde s'était volatilisé <...> » [315, c. 51]

« La réalité, c'est les camps, dit Gabriella Bruna. Il n'y a plus que ça partout » [315, c. 209]

C. 126.

« Ces jours-là, il ne faisait rien d'autre que ressasser ses visions intimes. Qu'il fût en train d'écrire sur son cahier de brouillon ou en train de participer à des exercices de calcul mental, il réinvoquait, il rabâchait, il revoyait en spectateur les séquences dont il avait été acteur ou témoin, ne sachant plus à quel monde raccorder les impressions qui se succédaient au fond de son crâne. Nuits, passé, hallucinations secrètes, expérience vécue, constructions enfantines, réalité et réalités parallèles se confondaient. <...> C'était son monde qui se construisait là, le monde de Dondog, tout simplement le domaine compact de ma vie, de ma mémoire et de ma mort » [315, c. 56– 57]

C. 127.

«<...> un vieux champignon pourri <...> » [315, c. 32, 34, 42, 45, 52, 53, 54]

## C. 134.

«<...> j'appelle narrats des instantanés romanesques qui fixent une situation, des émotions, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir » [314, c. 5]

« Dans chacun d'eux, comme sur une photographie légèrement truquée, on pourra percevoir la trace laissée par un ange » [314, c. 5]

«<...> images organisées sur quoi dans leur errance s'arrêtent mes gueux » [314, c. 5]

« J'appelle narrats de brèves pièces musicales dont la musique est la principale raison d'être » [314, c. 5]

« Parmi celles-ci, une au moins a été ma grand-mère » [314, c. 5]

« Il disposait ses narrats en tas de quarante-neuf unités. À ce monceau il donnait un numéro ou un titre » [314, c. 200]

« C'était un titre que j'avais autrefois utilisé pour un române, dans d'autres circonstances et dans un autre monde » [314, c. 200]

«<...> une bête affectueuse qui répondait au nom de Wulf Ogoïne » [314, c. 117]

## C. 135.

«<...> l'état d'agitation qui, l'espace d'une vie, précède horriblement et longuement la mort » [314, c. 107]

«<...> préposées à l'idéologie <...> » [314, c. 112]

«<...> filer par la taïga jusqu'à la capitale, puis de m'arranger pour éliminer les responsables, les ultimes hommes de pouvoir encore en exercice <...> improviser selon les circonstances et d'approfondir la révolution jusqu'à ce qu'une dynamique quelconque se régénère » [314, c. 113–114]

« Il faut que j'aille chez le régleur de larmes <...> C'est un homme nommé Enzo Mardirossian » [314, c. 7–8]

« Lorsque j'arrivai chez Enzo Mardirossian, il n'était nulle part visible » [314, c. 217]

«<...> le paradis égalitariste perdu <...> » [314, c. 22]

«<...> elle portait dans sa poche ventrale un enfant qu'elle avait confectionné presque seule <...> une fille déjà baptisée Rim Scheidmann et qui rétablirait l'ordre, les camps et la fraternité sur terre » [314, c. 201]

## C. 136.

« Quand je dis je, c'est en partie à Schlomo Bronx que je me réfère, mais en partie seulement, car je pense aussi à Jonathan Leefschetz et à Izmaïl Dawkes, qui avaient été pressés contre moi jusqu'à ce que nos clavicules se démembrant et s'entremêlent, et, au-delà de Leefschetz, à d'autres encore qui s'intégraient dans notre tas de chair collective » [314, c. 205]

«<...> instantanés <...>» [314, c. 5]

« Nous aussi nous appartenons à cette humanité mourante que tu décris, nous aussi nous sommes parvenus là, au dernier stade de la dispersion et de l'inexistence » [314, c. 95]

## C. 137.

«<...> la victoire de la révolution mondiale <...> » [314, c. 154]

« Les histoires écrites par Fred Zenfl réfléchissaient en priorité sur l'extinction de son espèce et traitaient de sa propre extinction en tant qu'individu » [314, c. 9]

« Il rédigeait de petits textes d'une noirceur palpable » [314, c. 29]

«<...> les livres sans fin aussi bien que ceux qu'il a écrits jusqu'au bout et dont la dernière page est toujours péniblement barbouillée de sang et de suie » [314, c. 215]

«<...> accepta par écrit de renoncer à une descendance » [314, c. 22]

«<...> faire leur rapport <...>» [314, c. 22]

«<...> qu'il n'a pas pu écrire <...>» [314, c. 39]

«<...> refusait de communiquer avec eux sinon par des billets <...>» [314, c. 157]

« Tout a déjà eu lieu exactement comme je le décris, tout s'est déjà produit ainsi à un moment quelconque de votre vie ou de la mienne, ou aura lieu plus tard, dans la réalité ou dans nos rêves » [314, c. 186]

## C. 138.

«<...> il n'aimait pas l'idée d'être gracié » [314, c. 152]

«<...> n'avait nulle part où aller » [314, c. 153]

« <...> l'angoisse de la mort avait laissé en lui un creux épuisant » [314, c. 154]

«<...> colmataient les brèches dans les mémoires <...> cela aidait les vieilles à fixer leurs visions affadies, l'expérience des hiers qui chantent. Les narrats intervenaient sous leur conscience de façon musicale, par analogie, par polychronie, par magie » [314, c. 154]

## C. 139.

«<...> s'efforçant d'y lire un texte, imitant dans la nuit les gestes de la lecture <...>» [314, c. 156]

«<...> aucune plaque de verre n'isole des assauts de l'extérieur <...> et il reste hébété, déçu par la nature friable de la matière, derrière quoi il perçoit aussi la nature fragile de sa propre existence » [314, c. 142–143]

## C. 140.

« C'est tout pour la féerie, ajoute Dondog » [315, c. 115]

« C'est tout pour Gabriella Bruna » [315, c. 215]

« Voilà, c'est tout pour Éliane Hotchkiss. Et pour les camps. C'est tout pour les camps » [315, c. 311]

« C'est tout pour ma vie » [315, c. 366]

«<...> le domaine compact de ma vie, de ma mémoire et de ma mort <...>» [315, c. 57]

« Les hurlements paraissaient avoir pour source une représentation théâtrale lointaine » [315, c. 101]

« Pour dire la vérité, je n'ai absolument pas envie de parler de cette nuit-là, poursuit Dondog, même en greffant sur son tissu noir une fiction de hasard, post-exotique ou non » [315, c. 102–103]

« Ou alors <...> il faudrait le raconter comme une féerie » [315, c. 108]

« À partir de là, Schlumm fut hébergé en moi <...> comme un frère ou comme un double » [315, c. 114]

« Pendant mes loisirs <...> j'écrivais des livres pour le public du camp, de petits ouvrages <...> Il s'agissait principalement de romans qui mettaient en scène Schlumm et les morts que j'avais autrefois connus ou que j'avais aimés dans mon enfance ou en rêve. <...> J'inventais tout en puisant sans cesse dans ma mémoire » [315, c. 107]

## C. 141.

«<...> il pénétra sur l'espèce de scène de théâtre minuscule où déjà Dondog depuis une heure interprétait son rôle » [315, c. 121]

«<...> il y avait là deux acteurs statiques, à peu de distance l'un de l'autre » [315, c. 121]

« Il a l'impression décevante de discourir sans réussir à fixer des images sur ses phrases. <...> Autrefois, dans les petits livres qu'il composait au camp, souvent ses personnages prenaient la parole dans l'obscurité <...>. Ils débitaient des monologues qui avaient parfois une relation avec l'anecdote en cours, et parfois non » [315, c. 139]

«<...> comme les personnages des livres de Dondog <...> » [315, c. 142]

« La nuit s'épaissit, propice à l'éclosion du récit <...> » [315, c. 143]

« Les yeux <...> ne voyaient pas <...> Rien de décisif ne se dissimulait dans les iris <...> Les pupilles n'étaient ni mortes, ni vivantes <...> » [315, c. 122–125]

«<...> éloigner les souvenirs les plus pénibles ou de les brouiller <...> en modifiant les aspects les plus douloureux du présent <...> » [315, c. 139]

« L'univers radieux du travail et des collectifs fraternels s'était étendu à toute la surface du globe » [315, c. 171]

«<...> dans l'état de transe chamanique <...> en confondant volontairement la vie d'avant la mort et la vie d'après la mort <...> » [315, c. 177]

«<...> nous nous trouvions à la lisière d'un monde tranquille, comme si nous allions entrer dans une image magnifique <...> » [315, c. 196]

«<...> un paysage de montagnes dont il émanait une sensation de liberté presque palpable <...> » [315, c. 196–197]

C. 142.

«<...> pendant la lutte contre les ennemis du peuple <...> » [315, c. 213]

«<...> il m'invitait à creuser dedans comme s'il s'agissait de pure fiction. Il me rappelait que j'avais écrit des romans et des pièces post-exotiques <...> et que je pouvais très bien essayer de me souvenir de mes livres, à défaut de ma vie » [315, c. 232]

«<...> pour assassinat de tueurs et sabotage <...> » [315, c. 248]

«<...> insane plus qu'insane et déjà mort <...> » [315, c. 245]

«<...> de brèves autobiographies <...> » [315, c. 256] «<...> un mince chiffon post-exotique <...> » [315, c. 257]

« Mes personnages s'appelaient <...> tantôt Schlumm, tantôt Schruuff, tantôt Schlupf ou Schlums, ou Schlump, et même parfois Stumpf ou Schwuch. Ou Schmunck » [315, c. 270]

« Je signalais Schlumm, et personne ne me reprochait rien à ce sujet <...> je me retrouvais crûment exposé à la présence du public et des comédiens, ce qui me conduisait à ruser avec mon identité » [315, c. 271]

« Lorsque le système des camps se fut universalisé, l'aspiration à fuir cessa de nous obséder <...> Pour les amateurs de nouveauté, seule la mort pouvait désormais ouvrir de véritables perspectives » [315, c. 264]

«<...> chacun de nous avait enfin trouvé une justification à l'existence <...>» [315, c. 264]

C. 143.

« Je ne savais pas quoi dire, à qui dire adieu et comment, et je ne savais pas quoi faire » [315, c. 338]

« Je pouvais écrire sur la brique. Laisser des messages ou de la prose. Il me semblait que c'était quelque chose qui se faisait dans une situation pareille. <...> Je traçai d'abord : BALBAÏAN M'A VENGER » [315, c. 338]

« Ce n'est pas Dondog qui a écrit ça, avais-je envie de crier. Je ne suis pas Dondog, je ne me souviens même pas du nom des autres, comment pourrais-je me souvenir du mien ? » [315, c. 340]

« D'être une blatte, chuchotai-je. N'est pas digne d'être une blatte » [315, c. 340]

« Dondog reçut l'information sans réagir » [315, c. 128]

« Ce qui s'était produit ces derniers temps était de l'ordre du songe. Dans Cockroach Street maintenant je renouais avec le réel, avec la réalité organique des populations de la nuit. <...> » [315, c. 344]

«<...> j'étais trop épuisé pour avoir des rêves. Je m'enfonçais dans une léthargie sans fantaisie, dans des boues noires au fond desquelles toute activité mentale devenait poussive » [315, c. 358]

C. 144.

«<...> tout dessin égalitariste <...>» [315, c. 172]

« J'étais en train de m'échauffer, comme souvent, à propos des grandes fortunes <...> » [315, c. 327]

« Excusez-moi, je me suis échauffé <...> » [315, c. 173]

« Je ne crois pas à son existence ni à celle de cette femme. Ni à la mienne... <...> Je me tiens tranquille, en bordure des choses... indifférent aux choses, à leur bordure, à l'agitation absurde de ces gens... » [313, c. 15]

« Maintenant ils travaillent pour la mafia, pour les milliardaires au pouvoir... Sociaux-démocrates et nouveaux riches et compagnie... » [313, c. 11]

«<...> personnages de cette tragédie <...>» [313, c. 15]

« C'était d'ailleurs beaucoup plus un oiseau qu'une femme humaine à proprement parler » [313, c. 14]

«<...> c'était pour elle-même, en s'adressant à un enregistreur vocal » [313, c. 14]

«<...> photographe en paroles la réalité présente » [313, c. 27]

«<...> qui eût gêné l'action et les acteurs <...>» [313, c. 35]

«<...> elle appartient à une autre civilisation que la nôtre <...> une exploratrice venue d'un autre rêve » [313, c. 14]

«<...> on irait un jour la rejoindre dans son univers d'oiseaux incertains, admirables » [313, c. 21]

C. 145.

« L'égalité dans le malheur qui est précisément le programme minimum défendu par Kominform » [313, c. 15]

« Il a passé son existence à combattre pour l'égalité absolue, pour le dénuement de tous, pour la fraternité... » [313, c. 19]

« Partout ils mettront un terme à l'inégalité... Ils vont construire le royaume des pauvres... Enfin sur cette planète on partagera tout jusqu'à la dernière miette... » [313, c. 37]

«<...> une intonation solennelle <...>» [313, c. 38]

« *Cadavres exquis*... Une anthologie de phrases surréalistes !.. » [313, c. 29]

«<...> qu'il quitte ce théâtre de la tromperie pour enfin se dissoudre... pour enfin rejoindre le monde réel... là où il n'y a plus ni mort, ni absence de mort... » [313, c. 20]

«<...> en direct du Bardo <...>» [313, c. 75]

«<...> à l'intérieur d'un rêve <...> Seulement du noir » [313, c. 54]

« La dissolution, ou une réincarnation?... Plus jamais rien, ou une nouvelle vie de souffrance ? » [313, c. 68]

«<...> une ligne plus claire <...> le dessous d'une porte <...>» [313, c. 76]

C. 146.

« C'est un mort typique, têtu, borné, mécontent de son sort, et, bien sûr, incapable de mettre en œuvre les connaissances qu'il a reçues de son vivant » [313, c. 65]

«<...> renvoyer un homme dans le néant d'où il était sorti quarante-huit ans auparavant, comme moi <...>» [313, c. 79]

« On m'avait mis sur une ligne urbaine, dans une grande ville, disons Hong Kong pour dire quelque chose et pour respecter le principe de vraisemblance sur quoi il est d'usage que repose tout murmure narratif » [313, c. 14]

« N'inversez pas les rôles, hein » [313, c. 90]

«<...> un masque de boxeur <...>» [313, c. 89]

« Un peu après Cheungwong Road, Schlumm pénétra dans le compartiment. <...> Il est vrai qu'il me ressemblait beaucoup, ce qui ne jouait pas en sa faveur » [313, c. 82]

«<...> psychiquement instable <...>» [313, c. 89]

« Quelqu'un dans mon genre, pas encore mort, mais fêlé, incontestablement <...> avec des problèmes d'identité » [313, c. 86]

«<...> d'architecture ou de cohue <...>» [313, c. 84]

«<...> l'animation du marché <...>» [313, c. 85]

« S'il avait plu moins fort, on aurait pu distinguer <...> La pluie s'était renforcée depuis tout à l'heure. Elle s'abattait verticalement. Il n'y avait presque pas de gouttes sur la fenêtre » [313, c. 88]

«<...> rien de fugitif <...>» [313, c. 84]

«<...> ici un chewing-gum durci, là quatre cheveux noirs <...>» [313, c. 84]

« À l'exception d'une vieilleuse rosâtre qui agonisait à l'entrée du compartiment voisin, aucune lampe ne fonctionnait dans le wagon » [313, c. 87]

C. 147.

«<...> pétrifié <...>» [313, c. 89]

« *Schlumm m'a zigouiller* » [313, c. 164]

« *Puffky m'a zigouiller* » [313, c. 98]



« La veilleuse rosâtre <...> cette lampe couleur de lilas défraîchi, couleur de fuchsia fané » [313, c. 100]

«<...>l'étoile dérisoire de la continuation» [313, c. 100]

«<...> chacun de nous étant perpétuellement égaré à l'intérieur de sa propre existence, il n'a pas besoin de savoir où il va vraiment <...>» [313, c. 79]

« Cela tue son angoisse ou l'atténue » [313, c. 83]

«<...> son refus des littératures officielles <...>» [313, c. 109]

«<...> loin des snobismes et des préjugés des centres urbains, des zooparks ou des camps » [313, c. 109]

«<...> un endroit idéal pour une transe post-exotique, presque aussi favorable au chamanisme <...>» [313, c. 109]

«<...> insister sur le caractère gélatineux des voix et des personnages qui s'y établissent » [313, c. 111]

«<...> quelques invertébrés mineurs, limaces ou autres, en général dépourvus de jugeote littéraire <...>» [313, c. 114]

«<...> les voix nombreuses de l'interprète <...>» [313, c. 110]

« Dans ses notes de mise en scène <...>» [313, c. 133]

«<...> dans leur forme polyphonique la plus radicale » [313, c. 111]

« Nulle part dans le camp ou dans le monde <...>» [313, c. 111]

«<...> restituant avec un minimalisme nauséeux la réalité carcérale <...>» [313, c. 111]

C. 148.

« Il avait recopié plusieurs fois à la main le texte agitateur original <...>» [313, c. 107]

«<...> on pourra donc ici très bien ne pas se donner la peine de les lire, sauter ces pages, et aller plus loin » [313, c. 115]

«<...> à très petite distance de l'espace noir, vacillant entre agonie et réalité » [313, c. 105]

«<...> l'état d'agitation qui, l'espace d'une vie, précède horriblement et longuement la mort » [314, c. 107]

«<...> comme un vivant <...> comme un défunt » [313, c. 105]

« Sa solitude était grande et le fatiguait » [313, c. 106]

«<...> la chance infime que l'on avait d'accéder à la renaissance » [313, c. 138]

C. 149.

« Il analysait les ténébreuses perspectives du décor qui tenait lieu de décor à cet échange » [313, c. 140]

« Il se scindait en plusieurs Schlumm, en plusieurs personnalités dont aucune ne lui était familière » [313, c. 143]

« Puffky l'imitait » [313, c. 143]

«<...> des voix phonocopiées <...>» [313, c. 145]

«<...> n'était pas vivant, il n'évoquait aucune expérience reconnaissable <...>» [313, c. 156]

«<...> des enfers parallèles à ceux des matrices ou à celui de la superficie » [313, c. 157]

«<...> du tragi-comique supplémentaire, à des aventures qu'avaient vécues Abram Schlumm, l'égalitariste, ou Freek Schlumm, l'Untermensch, et encore d'autres poètes de la même tribu, des hétéronymes <...>» [313, c. 157]

« En raison de l'aspect épuisé du décor, et parce que cette luminosité était sordide, on était tenté de croire que les deux hommes avaient voulu tenir un emploi dans une cérémonie théâtrale sans intrigue ni dialogue, et que la répétition avait échoué. Comme les nippes qui les emmaillotaient leur donnaient une apparence asexuée, ils avaient l'air de remâcher en silence les raisons pour lesquelles ils avaient si mal interprété leur rôle, celui de deux mendiants aveugles, peut-être ayant bu pour oublier leur décadence et leurs peurs, et maintenant hagardes au milieu du désastre. Ce remâchement se prolongea et il n'aboutit pas » [313, c. 158]

« Ils avaient tous des tenues de mendiants ou de guerriers mendiants <...>» [315, c. 58]

«<...> un lama bouddhiste de l'Association des Bonnets Rouges Anonymes » [313, c. 164]

«<...>n essaie de se représenter le décor, on sait qu'on avance au milieu d'une vaste plaine noire » [313, c. 172]

C. 150.

« Il a toujours été amateur de contes et récits post-exotiques ou fantastiques, il en a même composé quelques-uns en prison » [313, c. 175]

« C'est d'un poétique, d'un fou... » [313, c. 176]

«<...> diviser les richesses du monde en parts égales entre tous les habitants de la planète » [313, c. 185]

« <...> tout le monde était logé à la même enseigne, en équilibre entre le terrible et l'inutile, avec l'obligation de feindre l'insouciance » [313, c. 185]

« <...> ont peur de mourir » [313, c. 205]

« Les bêtes sont tristes derrière les grilles » [313, c. 208]

« Il a passé une bonne partie de sa vie entre quatre murs, en effet » [313, c. 208]

« Les barreaux protègent, mais ils n'empêchent pas la mort de passer » [313, c. 206]

« Il n'y a pas que les bêtes <...> Moi aussi, j'ai la trouille. Une fois qu'on a pris conscience qu'on est enfermé dans la vie sans pouvoir en sortir... » [313, c. 219]

C. 151.

«<...> son ami est encore à proximité pour l'aider <...> Ça l'aidera à ne pas se noyer complètement dans l'épouvante » [313, c. 226]

«<...> cette illusion, aussi trompeuse et aussi vaine que l'existence que tu viens de quitter » [313, c. 229]

« On ne distingue rien <...> Pas une syllabe » [313, c. 224]

«<...> ce que le mort peut percevoir de cette voix, lui qui se trouve à une distance incalculable » [313, c. 224]

« On a tous l'impression de s'être fourvoyés à l'intérieur d'un rêve affreux et, si on ajoute bout à bout tous les moments insignifiants du présent, le rêve dure » [313, c. 232]

« Chacun est enlisé à l'intérieur de son propre rêve affreux » [313, c. 233]

C. 154.

«<...> chacun de nos narrateurs se mit à former avec nous et avec ses propres personnages un moi insoluble » [319, c. 70]

« En disant je, je prends aujourd'hui la parole au nom de Laetitia Scheidmann » [314, c. 39]

«<...> en disant Will Scheidmann, je pense à moi, bien sûr » [314, c. 94]

«<...> Dondog avait sans le savoir pris le risque de devoir mettre sa vengeance en veilleuse, dit Dondog » [315, c. 268]

«<...> j'ai rêvé cette nuit que je m'appelais Will Scheidmann, alors que mon nom est Clementi, Maria Clementi » [314, c. 198]

## C. 155.

«<...> Tarassiev nomme Woolf, Walef, Woluf, Wlaff et Folf toutes les ombres vivantes et mortes qu'il met en scène <...>» [317, c. 95]

«– J'ai dit Battal Mevlido, mais c'était moi, dit-il. J'ai donné ce nom pour qu'on ne pense pas que je parle toujours de moi, et jamais des autres. Mais c'était moi » [314, c. 179]

«–Allô ? dit une voix claire. –J'écoute, dit Glouchenko sur un ton de colère. Ici Glouchenko. Qui est à l'appareil ? –C'est toi, Glouchenko ? Tu m'entends ?... C'est moi, Babloïev. Tu m'entends ? Babloïev à l'appareil » [313, c. 58]

« Quand je dis je, c'est à Khrili Gompo que je pense, cela va de soi » [314, c. 64]

« Sans dommage pour la compréhension de ce poème, on peut considérer que je suis mort depuis des lustres, et ne pas tenir compte du "je"... » [319, c. 19]

« Les auteurs de cette prose fondatrice sont morts, exécutés dans leurs cellules !.. » [319, c. 34]

## C. 156.

« Derrière l'auteur, porte-parole et signataire du livre, et derrière la voix du ou des narrateurs mis en scène dans le livre, il faut replacer un surnarrateur qui s'est volontairement effacé et qui, en ce processus de camaraderie intime, contraint sa voix et sa pensée à reproduire la courbe mélodique d'une voix et d'une pensée disparues » [319, c. 39]

## C. 157.

« Pour un narrateur post-exotique, de toute façon, il n'y a pas l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarette entre la première personne et les autres, et guère de différence entre vie et mort » [319, c. 19]

« Nous entendions cela, dit Dondog » [315, c. 230]

«<...> le "nous"était d'autant plus un mensonge littéraire, d'autant plus une convention littéraire que Lutz Bassmann était seul » [319, c. 12]

«<...> prolonge, non sa propre existence, mais l'existence de ceux qui vont s'éteindre, parce qu'il est le seul à conserver encore leur mémoire » [319, c. 13, 16]

« Je dis toi, j'utilise la deuxième personne du singulier pour ne pas toujours dire Bella Mardirossian, et pour qu'on ne croie pas que je parle seulement de ma propre expérience et de moi-même » [314, c. 175]

C. 158.

« Elle prend la voix de Maria Igouacel. Soudain elle est Maria Igouacel. Moi aussi » [317, c. 30]

C. 160.

« Disons qu’il s’agissait d’un recueil qui entretenait une certaine parenté avec le post-exotisme, et qui, dans cet univers-là, aurait pu passer pour un recueil d’entrevoûtes » [317, c. 15]

« QUI N’A PAS LU DONDOG N’EST PAS DIGNE D’ÊTRE UN CHIEN » [315, c. 340]

C. 164.

«<...> la femme que j’aime, et moi, qui accompagnions les Bagdachvili depuis l’entrée du tunnel » [314, c. 28]

« Après ton décès, expliquait la doctrine, il te restera un moment de Bardo avant l’extinction <...> » [315, c. 265]

«<...> il avait atteint un point de dégradation que j’aurais eu du mal à imaginer <...> son corps ne répondait plus aux normes animales » [314, c. 199]

«<...> je m’étais transformé en une créature imprévisible » [315, c. 321]

« Au premier regard on se rend compte qu’il lui manque quelque chose pour être totalement humain. <...> Une touche indéfinissable d’anormalité le repousse vers des marges où l’inconscient des humains déteste s’aventurer » [313, c. 205]

C. 165.

«<...> au chou pourri et à l’oignon <...> trempés de pipi <...> les petites pommes aigrettes <...> le savon noir qu’on étend sur les parquets du rez-de-chaussée <...> la poussière des tapis qu’on roule dans le couloir lors des opérations de grand nettoyage, et aussi ils sentent les alaises en caoutchouc <...> les produits pharmaceutiques que la directrice en automne distille à partir de champignons de souche <...> la friture des beignets <...> » [314, c. 97–98]

« Plus importune que celle de l’ail et du gingembre, une odeur de carne collait à ses mains <...> Le repli sous les ailes était l’endroit qui exhalait l’arôme le plus corsé, mais le reste du corps aussi sentait fort. Abacheïev se relava les mains. Il détestait sur lui-même ce remugle d’oiseau sale » [314, c. 181]

« Nous accouchions des ourses blanches dans l’entrepont d’un paquebot <...> L’odeur du sang errait en lourds nuages dans la coursive. Elle se superposait aux relents fauves » [314, c. 11]

«<...> les odeurs du marché ne cessaient de s'alourdir, la pourriture gagnait parmi les denrées périssables, la poussière s'attachait aux corps vivants des acheteurs et elle pleuvait sur les corps morts des bêtes mortes qui, dans la section des viandes, étaient en vente sous forme de tranches <...> ou sous forme de morceaux tombés à terre et piétinés » [314, c. 99]

C. 166.

«<...> dans la chambre voisine les enfants chahutent <...> l'odeur de planète désolée les rend bizarres <...> ils ne liront rien des livres que les enfants des nouveaux riches devraient lire » [314, c. 145]

«<...> dans le fumet de jeune animalité et de jeune étable des vestiaires, devant la maîtresse <...>» [315, c. 45]

«À peu près tout le monde est mort depuis cette époque <...> elle est à présent couchée dans l'inexistence. Elle repose et se décompose sous la terre indifférente, elle n'a plus de statut organique, elle n'est plus rien » [315, c. 54]

«<...> les mille parfums ignobles des camps » [315, c. 345]

« Je pensai aussitôt aux dortoirs du camp. On y avalait une buée moins grumeleuse, à mon avis. Même au petit matin, quand chaque bagnard avait alimenté l'espace en flatulences, la puanteur n'atteignait pas un tel degré d'horreur » [315, c. 344]

« À ce niveau inférieur de l'espace, tout était complètement noir et fétide. La lumière des lampes ne descendait pas si bas. Le parquet poissait » [315, c. 351]

« Les plantes exhalaient des parfums de terre, de bois pourri <...>» [315, c. 304]

«<...> l'obscurité et la pestilence <...>» [315, c. 358]

«<...> l'air humide, l'air chaud, fétide et moisi jusqu'à la moelle. <...> le feu menaçait <...>» [315, c. 22]

«<...> une élévation de température <...>» [313, c. 87]

« Nous étions tous deux trempés de sueur et nous sentions mauvais » [313, c. 94]

« Le silence avait beaucoup augmenté <...> dans l'obscurité » [313, c. 89]

« Le parfum de l'encens et des fumées s'introduisaient par le système d'aération » [313, c. 94]

C. 167.

«– Une odeur, maintenant, dit-il. Ça, c'est nouveau. <...> – Une odeur de pisser de chat <...>» [313, c. 72]

« Ça sent le fauve <...> Les clameurs et les silences chauds, les tintements de gouttes sur des flaques noires, le raffut des singes dans les hautes branches, l'atmosphère de forêt ruisselante, les parfums de fauves, de bois pourri, les remugles de bauge, les crissements des écailles et de la chitine sur toutes choses, les vapeurs issues de la boue, les grognements aigus et les sucres du coït, l'odeur des fourmilières. Tout cela entoure Glouchenko » [313, c. 77]

« Il est attiré par cette trace qu'il associe à la fin de l'obscurité, qu'il associe puissamment à la vie, à la liberté, à la délivrance » [313, c. 74]

« Il ne s'est pas souvenu de l'enseignement qu'il avait reçu, il n'a compté que sur son instinct et sur sa très médiocre intelligence, et voilà le résultat... » [313, c. 75]

« L'humidité était omniprésente. Depuis des retenues qui devaient encore stagner entre les débris du toit, l'eau gouttait le long des murs. On entendait aussi le ruissellement d'une canalisation crevée au fond du puits de l'ascenseur » [314, c. 50–51]

« Nous étions malpropres. La sueur nous aveuglait. Il aurait fallu renouveler l'air » [314, c. 13]

« L'ambiance de caisson étanche, les vapeurs fauves irrespirables jouaient sur les nerfs de tous et de toutes » [314, c. 13]

« Il faisait chaud, la moiteur rendait les mains inexpertes, sous les aisselles on avait des filets de saumure et sur les hanches » [314, c. 49]

«<...> fumées toxiques <...>» [315, c. 21]

«<...> l'hostile humidité ambiante <...> des odeurs de vase <...>» [315, c. 64]

C. 168.

«<...> la température <...> odieuse <...>» [315, c. 133]

« Ma peau est devenue mouillée <...> Mes souvenirs en entier se sont dissoudre <...>» [315, c. 300]

«<...> là se terminait toute l'histoire <...>» [315, c. 16]

« Le feu rendit les choses différentes <...> Le spectacle était lugubre <...> Tout flambait <...>» [315, c. 365]

« Une humidité chaude empoissait l'espace dans quoi nous étions reclus » [313, c. 96]

«<...> il pleuvait <...>» [313, c. 85]

« S'il avait plu moins fort, on aurait pu distinguer <...> La pluie s'était renforcée depuis tout à l'heure. Elle s'abattait verticalement. Il n'y avait presque pas de gouttes sur la fenêtre » [313, c. 88]

« Le sol était détremé et il pleuvait » [313, c. 105]

« Le jeudi matin, de nouvelles averses se déclenchèrent <...>» [313, c. 114]

« Nous étions tous deux trempés de sueur et nous sentions mauvais » [313, c. 94]

« La mise hors circuit de la climatisation avait provoqué une élévation de la température » [313, c. 87]

« À l'exception d'une vieilleuse rosâtre qui agonisait à l'entrée du compartiment voisin, aucune lampe ne fonctionnait dans le wagon. Il y avait autour de nous des odeurs de sieste et de moisissure. Dans l'espace habitable, j'entends par là celui que nous habitons, la tendance était à la buée, à la condensation humide, aux miasmes » [313, c. 87]

«<...> la porte ouvre sur une chaudière, sur quelque chose qui évoque très nettement un four, mais on lui rétorque qu'il s'agit seulement d'un couloir » [313, c. 121]

C. 169.

« Dehors, la nuit dominait, mais <...> les guirlandes d'ampoules blanches trouaient l'obscurité <...> La pluie s'était renforcée <...>» [313, c. 87–88]

« Les rues se sont vidées, il n'y a presque plus personne dans les villes <...>» [314, c. 7]

« L'obscurité durait depuis des semaines, je crois, dit Dondog. J'ai l'impression qu'on nous avait engloutis pour toujours dans ce noir, avec l'odeur de la rivière et avec les chiens qui pleuraient de temps en temps <...>» [315, c. 103]

«<...> tenez-vous dans l'ombre <...>» [315, c. 103]

«<...> l'espace noir <...>» [313, c. 43]

« Il n'y a plus de courant pour toi. Plus de lumière. Tu es mort, un point, c'est tout » [313, c. 61]

« L'obscurité, les mouvements berceurs, l'état de profonde exténuation <...>» [313, c. 101]



« Si l'obscurité autour de moi est insupportable, je ferme les yeux, je ne perds pas ma bonne humeur, je me déplace comme le sang sous la peau, je n'ai pas besoin de lumière pour avancer » [313, c. 118]

« Les coupures d'électricité se multiplièrent et, pour finir, l'éclairage fut réglementé » [314, c. 158]

« Les passagers commencèrent à se plaindre du crépuscule où on les obligeait à vivre, prétendant que la grisaille provoquait chez eux des troubles psychiques » [314, c. 158]

«<...> la minuterie avait été coupée <...>» [315, c. 38]

«<...> sa disparition au-delà de l'espace noir <...>» [315, c. 279]

«<...> entre agonie et réalité <...>» [313, c. 105]

«<...> que pure illusion <...>» [313, c. 57]

C. 170.

« Varvalia Lodenko était habillée pour le voyage, avec une veste de soie bleue <...>» [314, c. 47]

« Des trous noirs dans la cervelle <...>» [315, c. 60]

« Les terribles ténèbres étouffaient les quais vides » [315, c. 98]

«<...> pouvait noircir sa vie <...>» [315, c. 100]

«<...> une nouvelle bouffée de nuit noire <...>» [315, c. 101]

« L'obscurité durait depuis des semaines <...>» [315, c. 103]

«<...> au cœur de l'espace noir <...>» [315, c. 105]

«<...> marchais dans le noir <...>» [315, c. 105]

«<...> aile de corbeau, aile de chauve-souris, ou bistre, anthracite, poussière d'anthracite <...>» [315, c. 124]

«<...> le ciel était d'un gris étale <...>» [315, c. 126]

«<...> papillons <...> d'un gris terne <...>» [315, c. 125]

«<...> de gros oiseaux noirs <...>» [315, c. 127]

«<...> ces maisons <...> toutes grises, avec des toits goudronnés <...>» [315, c. 128]

« Le crépuscule s'avança » [315, c. 132]

« La nuit tombait » [315, c. 132]

«<...> dans le noir <...>» [315, c. 135]

« On entendait alors l'obscurité <...> » [315, c. 135]

« <...> comme un bain d'étain <...> » [315, c. 129]

« <...> le plomb du ciel <...> » [315, c. 222]

« Un nouveau jour <...> gris <...> » [315, c. 221]

« <...> pendant des heures noires <...> » [315, c. 223]

« <...> son visage gris <...> » [315, c. 224]

« <...> le crépuscule s'annonçait <...> » [315, c. 233]

« L'obscurité était comme partout très lourde et très humide, très chaude » [315, c. 329]

« <...> des eaux noires de la Mourdra <...> » [315, c. 169]

« La Mourdra luisait comme un fleuve de bitume » [15, c. 171]

« <...> l'avenue semblait <...> gris sale » [315, c. 171]

« <...> des eaux goudronneuses de la Mourdra <...> » [315, c. 181]

« <...> l'obscurité était coupée par des lignes gris sombre » [315, c. 200]

C. 171.

« L'ombre régnait <...> » [315, c. 201]

« <...> au milieu du fourrage noir et des chardons noirs <...> » [315, c. 202]

« Le ciel <...> se couvrit d'une buée gris plomb, puis il retrouva ses teintes noir et ocre » [315, c. 42]

« <...> une coloration jaune sable combattit la lividité et l'emporta. L'air dansait jaune, flottait jaune <...> » [315, c. 43]

« <...> les vents noirs, les vents jaunes comme des guêpes <...> » [315, c. 44]

« <...> le firmament <...> prit une teinte boueuse de fleuve asiatic, puis évolua vers un gris d'argent teinté de bleu » [315, c. 46]

« Le ciel derrière la mère de Dondog était parfois blanc, parfois gris-vert, parfois noirâtre » [315, c. 48]

« Le ciel avait une beauté automnale, un peu froide » [315, c. 54]

« <...> la peau jaunâtre <...> les cheveux gris les yeux <...> marron trouble <...> » [315, c. 122]

« <...> marron clair avec un peu de vert aqueux <...> » [315, c. 125]

«<...> Les bras de Marconi <...>, des insectes s’y collaient, réduits à un caillot gris ou noyés » [315, c. 131]

«<...> des bâtisses grises <...> des murs de brique grise <...>» [315, c. 145]

«<...> un portail noir <...> un tas de pierraille <...> de l’herbe <...> jaune <...>» [315, c. 146]

«<...> les tas de charbons <...>» [315, c. 147]

«<...> brique couleur de vieille cendre <...>» [315, c. 149]

«<...> eau noire <...>» [315, c. 148]

« Des sauterelles jaillissaient devant ses jambes, dévoilant la splendeur crépitante de leurs élytres, rouge vif ou bleu électrique, ou indigo » [315, c. 147]

«<...> une pancarte indiquait en rouge et en russe que le passage était interdit » [315, c. 146]

«<...> une pelisse décorée de fleurs rouges, <...> que le Commissariat du peuple à l’Équipement lui avait attribuée <...>» [315, c. 208]

«<...> l’étoffe, dans le vermillon aux ondulations admirables <...> les vagues très rouges <...>» [315, c. 216–217]

C. 172.

«<...> les cieux à présent te paraissent d’un bleu outremer très foncé <...>» [313, c. 57]

« Premier jour, lumière bleue. Deuxième jour, lumière blanche. Troisième jour, lumière jaune. Quatrième, cinquième, rouge, verte » [313, c. 69]

« Des robes et des bonnets de feutre multicolores plongeaient et s’envolaient au-dessus de moi <...> j’ai existé dans le noir pendant vingt milliards d’années » [314, c. 109]

« J’écarquillai les yeux pour recevoir les bribes de lumière qui çà et là traînaient <...> Loin dans l’obscurité, les filles en rouge s’agitaient, la robe carmin et la robe vermillon » [315, c. 363–364]

«<...> se répandit en vrac sur l’obscurité » [315, c. 365]

«– Et les mondes infernaux ? <...> Dans quel ordre ils apparaissent, hein ? Et les visions colorées ? Le rouge terne aveuglant, le rouge maigre, le vermillon flamboyant, hein ?... Le bleu brillant ?... <...> Mais on ne s’en rend pas compte. Rien ne les différencie. C’est une aride suite désertique de noirs » [313, c. 144–145]

« On se croirait à l'intérieur d'un rêve » [313, c. 54]

« Mais non, qu'est-ce que je raconte. Si je rêvais, je verrais des images... Et là, rien. Seulement du noir... C'est bien la preuve que... » [313, c. 54]

« Il n'y a pas de paysage à proprement parler, pas d'image, mais, quand on essaie de se représenter le décor, on sait qu'on avance au milieu d'une vaste plaine noire. On foule quelque chose qui ressemble à un sentier cerné par des champs de charbon » [313, c. 172]

C. 173.

«<...> une terne lueur blanche. Ne sois pas attiré par elle, car celle-là, cette lueur, ce n'est pas la lumière de la grâce <...> ici est au centre de l'obscur » [313, c. 57]

« Ma mémoire remue des boues sans forme et sans couleur » [15, c. 131]

« La nuit était non noire autour de lui, à cause de la lune qui dans le ciel avait pris place » [314, c. 78]

«<...> la lune argentait l'espace austère <...>» [314, c. 81]

« La lune approchait de son dernier quart et, deux nuits plus tard, elle n'éclaira plus notre progression » [314, c. 150]

C. 174.

« Elle ne cognait plus sur son tambourin magique. L'instrument était aussi beau qu'une lune pleine et il en avait les dimensions, mais il ne diffusait aucune lumière » [315, c. 315–316]

« Le gong vibre. C'est une lune aux dimensions réduites, en un métal bosselé et sombre. La lune vibre <...> Et il frappe le centre de la lune avec un maillet d'ébène » [313, c. 199]

C. 176.

«<...> au-dessus de nos têtes planaient des oiseaux et des papillons immenses, mieux adaptés que nous aux nouvelles conditions sociales et climatiques <...>» [314, c. 207]

« Nom d'un chien de chienne ! » [313, c. 10]

« Nom d'un taureau de vache ! » [313, c. 12]

«<...> nom d'un yack noir ! » [313, c. 26]

C. 177.

«<...> je voyais des oiseaux mourir. Ils descendaient en vol plané, ricochaient sur le bitume avec un bruit pathétique, sans un cri, et, au bout d'un moment, ils cessaient de se débattre » [314, c. 193]

« De plus en plus souvent, nous nous heurtions à de grandes tentures placées en travers de la route, que nous devions ouvrir au couteau ou dont nous devions agrandir les déchirures à la force des bras. Certains prétendaient qu'il s'agissait de toiles d'araignée, d'autres soutinrent que nous étions en train de rêver et que, si des organismes vivants avaient ainsi réparti des draps d'une si considérable largeur et résistance, ce n'était pas pour nous piéger ni même pour nous retarder, mais uniquement pour être prévenus que nous approchions et que nous allions bientôt déboucher dans leur réalité » [314, c. 128]

«<...> odeurs animales <...>» [314, c. 159]

«<...>une haleine de chienne sale <...>» [314, c. 198]

«<...> l'extinction de son espèce et traitaient de sa propre extinction en tant qu'individu <...>» [314, c. 9]

« La population à deux pieds sans plumes s'était dissoute dans le rien » [314, c. 116]

«<...> le bétail était comme balayé par un vent de mort et de peste <...>» [314, c. 26]

«<...> confectionner collectivement le vengeur nécessaire <...>» [314, c. 22]

« Elles se tassaient l'une contre l'autre, elles essayaient de former un seul être, une seule grand-mère compacte <...> au centre de l'espèce de termitière qu'édifiaient leurs corps, et qu'elles appelaient la couveuse <...>» [314, c. 22]

«<...> il avait atteint un point de dégradation que <...> son corps ne répondait plus aux normes animales » [314, c. 199]

C. 178.

« Les ourses vont accoucher, déjà elles se tordent dans les douleurs » [314, c. 212]

«<...>accouchions des ourses blanches dans l'entrepont d'un paquebot » [314, c. 11]

« Je sentis sur ma nuque goutter une écume brûlante. La première ourse s'était approchée de moi, elle était cabrée au-dessus de moi et elle rauquait » [314, c. 14]

«<...> bloqués dans la ville noire <...>» [315, c. 88]

«<...> des bêtes assommées d'incertitude, dépouillées déjà de tout sens de l'avenir <...>» [315, c. 88]

« Mon nom est Dondog Balbaïan. Je vais mourir. Voilà qui je suis » [315, c. 22]

## C. 179.

« Dans la lumière soudaine, Dondog apparaissait comme un animal nocturne, pas très agressif mais très désagréable à regarder » [315, c. 12]

«<...> dans la lumière <...> un rat trottina puis s'éclipsa » [315, c. 17]

«<...> au bord du rien, à l'extrémité d'un couloir sordide » [315, c. 35]

«<...> les magmas non vivants <...>» [315, c. 29]

« Un cafard partiellement écrasé se débattait alors sous un talon de Dondog, <...> il était comme nous, il commençait à se désintéresser de son avenir » [315, c. 11–12]

« <...> une ville peuplée uniquement de gens, de morts, de blattes et d'Untermenschen » [315, c. 97]

«<...> ils s'étaient mis à <...> s'interpeller sans ralentir leur course. Ils n'aimaient pas Jessie Loo, et ils le disaient » [315, c. 317]

«<...> il imagina <...> les cafards <...> immobiles, eux aussi » [315, c. 10]

« Dans l'obscurité nauséabonde, il ne bougeait pas. Il était comme n'ayant plus envie de bouger jusqu'à la mort » [315, c. 12]

«<...> un cafard agonisait, sur le dos <...>» [315, c. 223]

« L'étoffe aussitôt se déchira, libérant environ sept cent soixante-deux papillons miniature <...>» [315, c. 125]

## C. 180.

« Il était ébouriffé çà et là de plumes sales et cassées qui ne se rétractaient pas » [315, c. 331]

«<...> il avait volé au ras du sol <...>» [315, c. 329]

« Une nouvelle bouffée de plumes chuinta autour de lui et l'aida à franchir plus vite les cinquante derniers centimètres » [315, c. 328–329]

«<...> Un chien aboyait. Des crapauds coassaient dans les terrains vagues. Des chauves-souris chassaient aux alentours du quatrième étage » [315, c. 135–136]

«<...> la vie humaine paraissait étrangère à la rue, comme si pendant la nuit des tueurs avaient nettoyé la zone sans oublier âme qui vive » [315, c. 229]

«<...> de gros oiseaux noirs s'élevaient de quelques mètres » [315, c. 127]

«<...> des mouettes <...> avaient l'œil inexpressif et elles étaient énormes <...>» [315, c. 76]

« Des corneilles intriguées l'escortaient, des hirondelles, des choucas » [315, c. 160]

« Les grillons stridulaient doucement un peu partout » [315, c. 293]

« Des insectes tourbillonnaient autour de nous <...>» [315, c. 305]

«<...> infesté de punaises <...>» [315, c. 168]

« Dans la cage d'escalier, une cigale équatoriale lança une longue stridulation <...>» [315, c. 225]

« Affolées par l'averse, des bestioles de toutes sortes s'étaient repliées dans le 4A » [315, c. 267]

« Les cafards grouillaient » [315, c. 332]

«– Elle est vivante ? demanda-t-il. – Vivante, je ne sais pas. En tout cas, elle a échappé à la mort, ça, c'est sûr » [315, c. 16]

C. 181.

« Son pantalon était décousu <...> et il découvrait une chair d'un jaune lignifié » [315, c. 13]

«<...> un très vieil homme fossilisé sur un fauteuil de rotin » [315, c. 81]

«<...> attendaient, momifiés de terreur et de solitude, que leurs assassins arrivent » [315, c. 87]

«<...> notre frayeur commune était redevenue si aiguë que seule la pétrification permettait de l'amoindrir » [315, c. 88]

«<...> des bêtes <...> dépouillées déjà de tout sens de l'avenir <...> en léthargie devant l'innommable » [315, c. 88]

«<...> elle gît maintenant sans être <...> occupe une place désormais en dessous de tout <...>» [315, c. 30]

« <...> pour que les carabes et les bousiers l'émiettent avec dédain, pour que les escargots la mâchouillent, les escargots gris, les limaçons !... Comme elle aimerait exister encore ainsi, en voie de décomposition, certes, mais pas décomposée totalement encore <...>» [315, c. 30]

«<...> des zigzags sonores de guêpes <...>» [150, c. 84]

«<...> des claquements de sabots sonnèrent, venant d'un goulet entre deux murailles » [315, c. 148]

« La jument approchait <...> Ses yeux larmoyants se heurtèrent à ceux de Gabriella Bruna. On y décelait de la folie animale <...>» [315, c. 149]

«<...> l'œil massif, hystérique, aussi fuyant que celui de son maître » [315, c. 157]

« Il ne se dissociait pas de sa monture » [315, c. 158]

« La bête flairait la présence de la femme <...> la fureur lui tordait la bouche <...> Gulmuz Korsakov franchit le seuil du bâtiment, formant avec elle un ensemble gigantesque <...>» [315, c. 159]

«<...> elle n'a été, depuis le début, qu'un double animal de son maître, aussi criminel que son maître » [315, c. 165]

«<...> contre ses lèvres, contre ses gencives et ses dents vinrent se plaquer <...> mufle et de naseaux <...>» [315, c. 166]

« Une masse étrangère s'était encastrée en elle, floue et rougeâtre <...> une tête de cheval. Le sang se mit à ruisseler <...> Il coulait à l'intérieur de ses épaules et de son cou. L'organisme animal se fondait à elle <...> La tête avait pris la place de la sienne. Elle pesait une tonne » [315, c. 167]

C. 182.

«<...> vous serez de nouveau à ma merci <...>» [315, c. 189]

«<...> la danse de l'assassin et de l'assassinable <...>» [315, c. 334–335]

«<...> la carte démesurée des camps <...>» [315, c. 296]

« Sans recours, et très brutalement, on se voyait rejeté dans l'enfance répugnante de l'espèce ; devant les autres on montrait qu'on n'était rien, sinon un animal solitaire et ridicule <...>» [315, c. 67]

« Schlumm était un grand très maigre, efflanqué comme un loup <...>» [315, c. 68]

«<...> avait une physionomie de bête traquée, mais de bête peu commode <...>» [315, c. 68]

« Le garçon très maigre se dressait en haut de l'escalier. Il avait pris appui sur les bras et il étirait le buste et le cou, donnant l'impression qu'il souhaitait mimer un animal, par exemple un lézard en train de s'extraire d'une crevasse, ou un varan à l'écoute du monde » [315, c. 84]



« Schlumm avait subi une métamorphose. <...> Sa personnalité et même sa personne avaient changé. Même son organisme avait changé. <...> Il avait désormais un statut animal différent <...>. Il avait sans transition accédé à l'état d'Untermensch adulte, libre et indépendant » [315, c. 100]

« qui s'interpellent de vallon en vallon <...> les loups silencieux qui sont tapis près de la coupe et qui attendent le crépuscule pour bouger <...>» [315, c. 246]

« Un loup aboya dans un vallon des environs <...>» [315, c. 260]

«<...> mordu par les fauves <...>» [315, c. 211]

«<...> les loups nous encerclaient. Ils lui avaient déjà mangé la moitié de la gorge <...>» [315, c. 212]

« Le reste du détachement a été dévoré par les loups <...>» [315, c. 211]

C. 183.

« Smoky, une chienne-louve d'un noir luisant, et Smiertch, un bâtard roux » [315, c. 79–80]

«<...> je me rapprochai de Gabriella Bruna, de sa hanche laineuse, de sa jupe et de sa veste qui sentaient le feu, le carburant, les chiens » [315, c. 78]

« Elle sentait vraiment très fort le feu de camp, le chien, l'essence » [315, c. 74]

«<...> des bottes en fourrure de chien <...>» [315, c. 200]

<...> elle avait passé des semaines <...> à doubler <...> de peaux de chiens <...>» [315, c. 208]

«J'entendais les gémissements incessants des chiens <...>» [315, c. 89]

«<...> plus silencieux qu'un troupeau de morts <...>» [315, c. 104]

«<...> en déchets et en cadavres <...>» [315, c. 109]

«<...> une chienne de mon enfance <...> extrêmement intelligente pour son âge et toujours gentille et douce envers les Untermenschen et les enfants » [315, c. 326–327]

« QUI N'A PAS LU DONDOG N'EST PAS DIGNE D'ÊTRE UN CHIEN » [315, c. 340]

C. 184.

« Les poules caquetaient tranquillement derrière le grillage, à leur habitude, lorsque le premier coup de feu retentit <...> Les pistolets ne les concernaient pas. Les couteaux, oui, peut-être, mais les Makarov ou les Browning, non » [313, c. 7]

« Tout de même. Toi, par mégarde, on ne t'enferme pas dans une cage, non ?... À côté des hippopotames, des perroquets ? » [313, c. 217]

« Il n'y a pas que les bêtes <...> Moi aussi, j'ai la trouille. Une fois qu'on a pris conscience qu'on est enfermé dans la vie sans pouvoir en sortir... » [313, c. 219]

« Glouchenko observe les macaques pendant un moment. Tout d'abord avec une curiosité égrillarde, puis avec un sentiment d'amour grandissant. Ces singes lui plaisent, il se sent soudain formidablement attiré par eux. Il est envahi par le désir urgent d'être leur fils » [313, c. 76–77]

C. 185.

« <...> devoir se réintroduire sans l'univers des prisons, des asiles, des riches et des araignées » [313, c. 190]

« Elles sont inquiètes, elles ne dorment pas. Elles ont peur de mourir » [313, c. 205]

« Les barreaux protègent, mais ils n'empêchent pas la mort de passer » [313, c. 206]

« <...> milieu de ruines <...> » [314, c. 125]

« <...> appartient à une autre civilisation que la nôtre » [313, c. 14–15]

« <...> une intelligence supérieure et des aptitudes à la vie collective <...> » [318, c. 236]

C. 186.

« <...> elle se mettait sans façon à quatre pattes pour récupérer son butin <...> » [314, c. 135]

« <...> gloussa <...> » [314, c. 149]

« Quelqu'un nidifiait au cinquième étage » [314, c. 180]

« Agis avec discernement. Si tu t'abandonnes à tes sympathies ou au hasard, tu risques de te réincarner dans une bête misérable. Tu pourrais te réveiller sous la forme d'un cancrelat ou d'un serpent, ou encore d'un yack souillé en permanence par sa propre bouse. Ce serait idiot, <...>. Tu as tout de même été un être humain dans ta précédente existence » [313, c. 73]

C. 187.

« C'était d'ailleurs beaucoup plus un oiseau qu'une femme humaine à proprement parler.<...> Elle était là pour décrire la réalité et pas du tout pour en faire partie » [313, c. 13–14]

« <...> ce remugle d'oiseau sale <...> » [314, c. 321]

« <...> des oiseaux noirs <...> » [315, c. 127, 130, 229]

« <...> ce qui reste quand il ne reste rien <...> » [314, c. 215]

## C. 188.

« Son organisme avait subi des métamorphoses <...> il se maintenait dans un état intermédiaire entre la vie et la mort, toutefois c'était sans véritable substance animale ni véritables besoins physiologiques » [314, c. 148]

«<...> il avait atteint un point de dégradation que j'aurais eu du mal à imaginer <...> son corps ne répondait plus aux normes animales <...>» [314, c. 199]

«<...> je m'étais transformé en une créature imprévisible <...>» [315, c. 321]

«<...> il lui manque quelque chose pour être totalement humain. Pour un Untermensch, il est très beau, mais de son corps émane une impression de bizarrerie. Une touche indéfinissable d'anormalité le repousse vers des marges où l'inconscient des humains déteste s'aventurer » [313, c. 205]

## C. 189.

« Et si on m'embarquait comme bagage accompagné ? proposa Costanzo Cossu. Ou dans la catégorie Untermensch ? <...> Et si j'étais un extraterrestre ? <...> C'était la deuxième fois en trois cents ans que quelqu'un le soupçonnait ainsi, à bout portant, d'être étranger au réel terrestre » [314, c. 191–192]

## C. 191.

«<...> leur hospice expérimental <...>» [314, c. 21]

«<...> mises à l'écart <...>» [314, c. 77]

«<...> vengeur <...>» [314, c. 22]

«<...> jusqu'à la capitale <...>» [314, c. 113]

## C. 192.

«<...> ces continents inhabités dont nul n'arrivait plus à distinguer les contours géographiques ou sociaux <...>» [314, c. 116]

« Quatre ou cinq décennies plus tard <...>» [314, c. 23]

«<...> l'ancienne région des camps <...>» [314, c. 25]

« Nul nomade n'avait poussé son troupeau dans les parages depuis des lustres » [314, c. 23]

«<...> sur les hauts plateaux, une des rares régions du globe où l'exil avait encore un sens <...>» [314, c. 23]

« Ma mort a cent milliards d'années, ce en quoi elle égale celle de tout un chacun, et ma vie a quarante-huit ans ; j'ai déjà dit ici et ailleurs que j'ignore si cela a une fin, et combien de temps il faudra fuir pour atteindre cette fin » [314, c. 122]

« Comme son public ne réagissait plus et comme tout était défunt jusqu'à l'horizon et au-delà, il lui arrivait de ne pas articuler l'anecdote jusqu'au bout <...>» [314, c. 200]

« Le couloir avait donc l'aspect d'un boyau sordide et très mal construit. Il empestait l'ail frit, les entrailles de poisson, l'humidité crasseuse, il sentait les taudis où survivent gueux et Untermenschen, il sentait la pisse de rat, la décomposition, la vieillesse infâme de presque toute chose » [315, c. 9–10]

«<...> la vie y était, somme toute, moins sale et plus paisible qu'ici-bas <...>» [315, c. 89]

«<...> températures sibériennes de l'hiver <...>» [315, c. 201]

C. 193.

« À force d'emprunter des passages étroits qui le contraignaient à redescendre de quelques mètres, ou des demi-niveaux obliques qui menaient d'un immeuble à l'autre, Dondog avait perdu ses repères » [315, c. 10]

«<...> la cour, les baraquements, les barbelés <...>» [315, c. 259]

«<...> des barrières et des chicanes que l'on avait ouvertes sans les démolir <...>» [315, c. 298]

«<...> des alignements de dortoirs sans étages, aux toits goudronnés, et parfois des allées de palmiers, des figuiers, des sophoras, des tilleuls <...>» [315, c. 298]

« Le séjour en camp avait eu des effets bénéfiques sur ma santé » [315, c. 269]

« J'avais retrouvé un rythme d'existence à peu près normal » [315, c. 269]

« Le présent me paraissait moins étrange » [315, c. 269]

«<...> ces retraités de la police qui, pour une petite somme et pour le plaisir, se chargeaient d'éliminer les évadés, et parfois aussi les détenus qui avaient effectué leur peine, mais dont l'administration désirait poursuivre la rééducation en les transférant, à coups de couteau, dans un monde meilleur <...>» [315, c. 121]

«<...> des hauts plateaux déserts, juste au centre du monde, en pleine steppe, exactement à vingt-trois mètres du nombril de la terre <...>» [315, c. 203]

«<...> prenait des formes imprévues, démentes et affreuses <...>» [315, c. 187]

«<...> dans le monde sans vie ni mort <...>» [315, c. 231]

«<...> plus rien n'existe, tout le monde est mort <...>» [315, c. 324]

C. 194.

«<...> les rangées de haricots <...>» [313, c. 9]

«<...> poulailler <...>» [313, c. 8]

« L'heure avait tourné, mais le paysage n'avait guère évolué depuis Mongkok Road. On était toujours en ville, entouré d'étals montés sur des tréteaux, protégés par des bâches et des tentures <...>» [313, c. 85]

«<...> un mur noirci de moisissures et un calendrier lunaire surmonté de généraux et de ministres chinois mythiques qui n'ont strictement rien à voir avec le tantrisme tibétain <...>» [313, c. 163]

«<...> les voitures filent sur le boulevard <...>» [313, c. 203]

«<...> pizzeria des années soixante <...>» [313, c. 204]

«<...> un local bouddhiste <...>» [313, c. 203]

« Un ancien garage transformé en temple » [313, c. 203]

«<...> ce théâtre de la tromperie <...>» [313, c. 20]

«<...> vers la Claire Lumière <...>» [313, c. 21]

«<...> basculer dans le néant <...>» [313, c. 37]

« Voilà ce qu'on entend d'abord. Des trompes lamaïstes, tibétaines. Voilà sur quoi ici le livre commence. C'est un son inhabituel, mais on l'accepte aussitôt et sans réserve. Tout de suite on sait que cette vibration fait partie de la vie et de la mort » [313, c. 41]

«<...> un silence vient » [313, c. 42]

«<...> l'espace noir <...>» [313, c. 43]

« On ne voit rien, c'est pire que la nuit... » [313, c. 44]

« On se croirait à l'intérieur d'un rêve » [313, c. 54]

« Il n'y a pas de paysage à proprement parler, pas d'image, mais, quand on essaie de se représenter le décor, on sait qu'on avance au milieu d'une vaste plaine noire » [313, c. 172]

C. 195.

«<...> sur quel système de mesure on m'avait branché <...>» [313, c. 63]

« La Cité n'était pas un dédale dans lequel on errait sans espoir, avec effroi, jusqu'à l'agonie ou la folie <...> C'était un endroit comme il en existait partout ailleurs, avec des constructions anarchiques qui s'étaient peu à peu empilées et encastrées, ce qui avait rendu l'ensemble dense, inextricable et insalubre » [315, c. 24]

« Elle se tenait en face du paysage qu'elle ne regardait pas, en face du soleil magnifique, en face des ruines inhabitées, en face des immenses façades qui noircissaient dans le silence du matin, en face des champs de débris qui ressemblaient à une mégapole après la fin de la civilisation et même après la fin de la barbarie » [314, c. 52]

« On se trouve à une sortie peu fréquentée de la ville, loin des immeubles résidentiels, juste à côté du zoo. C'est propre, il y a des arbres, de longues grilles noires, des grognements de fauves, mais c'est désert » [313, c. 203]

« Tu aboutiras directement dans la Cité <...> dans le monde extérieur » [315, c. 310]

« Il se rencogna sur le seuil de la maison inconnue. C'était un bâtiment blanchâtre. On pouvait penser qu'il s'agissait d'une école élémentaire. Derrière le portail d'entrée, il devinait un espace vide qui devait être un couloir. Il imagina l'alignement des portemanteaux, une écharpe rouge, peut-être aussi une pendule indiquant neuf heures et quart » [314, c. 46]

«<...> au dernier étage non totalement détérioré de l'immeuble, le onzième <...>» [314, c. 85]

«<...> au sixième étage <...>» [314, c. 103]

«<...> toute ma vie et même après <...>» [315, c. 345]

«<...> il aimait tant les régions concentrationnaires qu'il les appelait de ses vœux pour tous et pour toutes <...>» [314, c. 216]

C. 196.

«<...> se fut étendu à l'ensemble des continents <...>» [315, c. 268]

« Lorsque le système des camps se fut universalisé, l'aspiration à fuir cessa de nous obséder. L'extérieur était devenu un espace improbable » [315, c. 264]

«<...> loin des snobismes et des préjugés des centres urbains, des zooparks ou des camps » [313, c. 109]

« Ils reprirent leur progression <...> ils marchèrent longtemps sans route précise <...> Quelques décès ponctuèrent la monotonie du voyage. <...>» [314, c. 19]

«<...> allait de ville en ville, prônant le retour au maximalisme et mettant en œuvre <...> son programme de lutte minimale, fondée en premier lieu sur l'élimination physique de ceux qui avaient resurgi du néant <...>» [314, c. 186–187]

«<...> elle longea cent cinquante mètres de voie ferrée, elle évita un bassin d'eau stagnante, et maintenant elle s'engageait sur un chemin sans issue» [315, c. 146]

« Inlassablement, nous oublions nos échecs et nous repartions vers ce qui, sur les cartes, figurait maintenant en blanc ; nous étions désireux d'apprendre si toujours au loin existaient des hommes et des femmes, des Yorubas, des Qechuas, des Orotches, et si quelque chose surnageait au-dessus des fosses de l'Oklahoma, ou si un service pouvait être rendu aux populations qui s'étaient réfugiées sur le Mékong ou sur la rivière des Perles, ou sur l'Oussouri » [314, c. 167]

«<...> une circumnavigation <...>» [314, c. 167cir]

«<...> rentrèrent chez eux à travers champs <...>» [314, c. 168]

C. 197.

«<...> dans une grande ville, disons Hong Kong pour dire quelque chose et pour respecter le principe de vraisemblance sur quoi il est d'usage que repose tout murmure narratif » [313, c. 80]

«<...> derrière la fenêtre <...> aperçoit ce qui défile et croit ainsi qu'il peut déterminer l'endroit du monde où il se trouve » [313, c. 83]

« Nous avons abouti au bord d'un fleuve équatorial qui rendait incongrue toute nouvelle recherche d'exil. Les eaux brunes souvent charriaient des plantes arrachées par les crues aux biefs marécageux ou aux lagunes <...> La terre exhalait des puanteurs de compost, de bananeraie » [314, c. 128–129]

«<...> plus rien dans les villes ne tenait debout sinon des immeubles inhabités et des chicots noircis d'immeubles, et que, dans les forêts et les campagnes, on ne comptait plus les territoires où la végétation avait pris une couleur mauve, lilas, myrtille <...>» [314, c. 25]

«<...> au temps de l'ancien système marchand, des anciens dollars, des anciens camps <...>» [314, c. 142]

«<...> des traînes mouvantes et martiennes <...>» [314, c. 143]

«<...> l'odeur de planète isolée <...>» [314, c. 145]

« Comme si c'était arrivé dans une autre civilisation, sur une planète comparable mais différente » [315, c. 109]

«<...> des arsenaux où on forgeait des tanks pour la prochaine guerre <...>» [315, c. 38–39]

C. 198.

« Or aucune méthode de calcul ne fonctionnait, même quand je limitais ma recherche à l'écoulement du passé immédiat » [314, c. 91]

« On peut situer cela n'importe où, à n'importe quelle époque » [314, c. 121]

«<...> tantôt une heure moins vingt-trois heures, tantôt deux heures moins vingt-sept heures, tantôt de nouveau une heure pile » [315, c. 103]

« Quelle que soit la longueur de l'éternité, il allait devoir y vivoter » [313, c. 159]

«<...> si Will Scheidmann a vécu <...> pendant les camps et les prisons, ou, disons, peu de temps après, ou deux siècles ou neuf siècles plus tard » [314, c. 105]

« Un jour, vingt ou vingt-cinq ans plus tard, dit soudain Dondog, ou peut-être trente, trente-deux ans, qu'importe <...> » [315, c. 105]

«<...> sept ou huit cents ans plus tôt, ou même plus tôt encore, par exemple avant la révolution mondiale » [313, c. 162]

« Ces précisions, laissons-les aux historiens, aux scientifiques qui étudient la laideur » [315, c. 60]

« Quelque chose rendait irréaliste la réalité que nous traversons ensemble » [314, c. 13]

« Elle devait avoir une centaine d'années depuis assez longtemps pour déjà ne plus compter les dizaines qui avaient suivi » [315, c. 13]

«<...> elle avait été deux cent soixante-douze ans plus tôt, jeune et attirante <...> » [314, c. 145]

«<...> un cours instant <...> deux grandes semaines déjà s'étaient écoulées » [313, c. 63]

« Quelque chose comme une heure ou deux. Ou peut-être simplement cinq minutes » [313, c. 70]

« Mon éphéméride m'indique qu'on en est au vingt-neuvième jour » [313, c. 67]

«<...> au temps où il y avait l'Afrique <...> » [314, c. 59]

«<...> après une catastrophe cosmique ou longtemps avant la révolution mondiale <...> » [314, c. 83]



«<...> il y a quatre décennies et quelques, pendant la deuxième extermination des Ybürs »  
[315, c. 96]

«<...> au temps où Pékin existait encore <...>» [315, c. 277]

«<...> au temps légendaire de la révolution mondial <...>» [315, c. 170]

«<...> le bicentenaire de la naissance des Komsomols <...>» [314, c. 124]

«<...> du temps de l'Union soviétique <...>» [313, c. 19]

« Dans les années trente » [315, c. 15]

«<...> pendant la deuxième guerre <...>» [315, c. 76]

«<...> l'entre-deux-guerres <...>» [315, c. 292]

« Il faisait beau <...> On était en plein été. La guerre venait de commence» [315, c. 144]

C. 199.

« Nous aussi nous appartenons à cette humanité mourante que tu décris, nous aussi nous sommes parvenus là, au dernier stade de la dispersion et de l'inexistence » [314, c. 95]

C. 200.

«<...> l'univers des barbelés <...>» [315, c. 296]

«<...> le système des camps se fut étendu à l'ensemble des continents <...>» [315, c. 268]

«<...> j'avais perdu l'habitude de désobéir <...>» [315, c. 292]