

УДК 821.161.2–3.09+821.162.1–3.09

Мусій Валентина

доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри української літератури та компаративістики
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Французький бульвар 24/26, Одеса, Україна, 65058
valentinanew2016@gmail.com
ORCIDiD0000–0002–9641–7753

**ПОСТМОДЕРНА ВІЗІЯ ВЗАЄМИН «АВТОР-ГЕРОЙ»
ЯК АКТУ ТРАНСГРЕСІЇ**

У центрі уваги автора статті – вирішення проблеми реальності у літературі постмодернізму. Йдеться про суб'єктивний характер сприйняття простору героями двох оповідань. Автором першого з них «Суб'єкт» є польська письменниця та психолог Ольга Токарчук. Автором другого, «Неймовірна справа “Кишенькового оракула”» – український письменник та літературознавець Олександр Михед. Ключовою подією у кожному з оповідань є руйнація кордону між літературою та дійсністю, між автором та його героєм. В оповіданні Ольги Токарчук персонаж автобіографічного роману на кирилиці тині з казки Х.К. Андерсена намагається захопити життєвий простір свого творця, замінити того. В оповіданні Олександра Михеда реальна людина – читач (крадій) – настільки ототожнила себе з героєм роману молодого письменниці, що навіть пішла на вбивство авторки заради порятунку вигаданого персонажа, вірячи, що таким чином захищає власне життя від свавілля тієї, хто вигдав цього персонажа. Пропонуються різні мотивування того, що відбувається в оповіданнях. Руйнування кордону між вигаданим та реальним світами в обох оповіданнях може бути відображенням того, як автори бачать процес художньої творчості, художнім дослідженням психічного стану героїв, результатом включення фантастичних мотивів як алюзії на відомі твори письменників-романтиків. Головним чином автор статті пов'язує цей процес в обох оповіданнях із актуальною проблемою сучасної філософії – трансгресії. Вона, у свою чергу, безпосередньо пов'язана з безліччю питань, на які ми намагаємося знайти відповідь. Зокрема – чи настільки міцні межі між вигадкою та дійсністю і чи немає їй справді такого, іншого простору (вимірювання), про яке пише П'єр Байяр, у якому літературні герої не менш реальні, ніж ми самі.

Ключові слова: оповідання, мотив, художній вимисел, трансгресія, автор, читач, постмодерна література, Ольга Токарчук, Олександр Михед

В центрі нашої уваги – два оповідання сучасних авторів – польської письменниці Ольги Токарчук та українського письменника, літературознавця Олександра Михеда. Оповідання «Суб'єкт» («Podmiot») – частина збірника О. Токарчук «Гра на різних барабанчиках» (“Gra na wielu bebenkach”), а «Неймовірна справа “Кишенькового оракула”» – збірки О. Михеда «Транзишн». Спробуємо прокоментувати їх в контексті трансгресії, однієї з ключових категорій сучасної філософії та естетики.

Використовуючи поняття «трансгресія», автори частіше за все звертаються до статті Мішеля Фуко «О трансгресії», яку він присвятив Жоржу Батаю. Трансгресія, зазначив Фуко, це жест, який звернено на межу, – вона уникає альтернативи зовнішнього і внутрішнього, утримує протиріччя у своїй напрузі, відмовляючись від синтезу, відкриває простір контамінації парадоксального. У трансгресії, за словами М. Фуко, нічого не заперечується, нічого не знімається, в ній не множить протиріччя, але в ній нічого й не затверджується. Трансгресія, вважав він – це свого роду акт, коли через межу переступають, або коли трапляється (виявляється) щось надмірне.

Проектуючи думки М. Фуко та інших філософів про трансгресію на сучасну постмодерністську літературу Н. Чаура пише: «Трансгресивна література описує різні змінені стани свідомості, жорстке ламання героями норм табу. Герої впадають у граничну рефлексію, піддають свою свідомість неймовірним досвідам і здійснюють навмисно нелогічні вчинки. Таким чином, окреслюються й потім ламаються, стираються існуючі кордони між дозволеним і забороненим, реальністю і божевіллям, поганим і хорошим» [6, 102]. Може тому трансгресія і є одним з ключових понять доби постмодерну, однією з ознак якої є тяжіння до виходу за межі того, що здавалося явним, цілком певним. Література же, за словами І. Кропивко, «...сама є межею між світом реальним (книга як матеріальний предмет) та неіснуючим (віртуальна реальність створеного митцем художнього світу) й водночас, будучи семітичною структурою, апелює до не висловлюваного» [3, 55–56]. При цьому дослідниця спирається на визначення М. Фуко літературної творчості як такої «гри, що повсякчас порушує власні правила та виходить за власні межі» з метою створити простір, «у якому розчиняється суб'єкт, який пише».

Як відомо, одна з галузей, у якій простежуються трансгресивні мотиви, є постмодерністська концепція «смерті суб'єкта». Характеризуючи її, Р.В. Ткаченко пише, що вона означає перш за все кінець усього традиційного, центрованого та лінійно детермінованого з боку визнаного соціального порядку (людина як суб'єкт соціуму; людина, що сублімує; людина як суб'єкт економічних відносин і тому подібне). У посткласиці, на думку того ж самого М. Фуко, додає Р.В. Ткаченко, використання терміну «суб'єкт» взагалі є лише даниною філософській традиції.

Для постмодерної філософії показовим є звертання до децентрованого персонажу, що слугує для репрезентації культурних сенсів. Аргументуючи це положення, Р.В. Ткаченко посилається на висловлювання Р. Барта про те, що не людина використовує мову, а мова користується людиною. У свою чергу все це впливає на естетичні принципи, зокрема на відмову від поняття «персонаж» та посилення у літературному творі деталізації описів, акцент на дескриптивних моментах, що, у свою чергу, перевтілює персонажа на деякій «сприймаючий початок» та заміщує різномірні антропологічні аспекти перцепцією.

Підсумовуючи свої думки про трансгресію як нову філософську та культурну парадигму, Р.В. Ткаченко звертає увагу на те, що трансгресивний похід породжує область недостовірності, в якій набір усталених пізнавальних матриць і схем втрачає свою функціональність. У подібному становищі пізнавальні епістеми часто виявляються неспроможними. У ситуації відсутності детермінуючої парадигми мислення суб'єкт не здатний раціонально інтерпретувати нову ситуацію, оскільки перехід наявного буття у радикально новий і принципово непередбачуваний стан не має аналогій. А звідси – пошук нових вирішень проблеми авторства, характеру відносин між автором та оповідачем, автором та його героями, читачем як реципієнтом картини художнього світу літературного твору, або його співтворцем і так далі. «Постмодерністський автор як скриптор або персонаж власного твору, – пише І. Кропивко, – стає Іншим для читача.

Якщо модерна література орієнтувалася на принципи художнього творення дійсності згідно з науковою картиною світу та ідеологічними настановами автора, то постмодерна – на перцептивну спроможність художнього відтворення екзистенції як входження у Світ Іншого. Вона стає мистецтвом наслідування, що включає досвід недосяжного (для позитивістські трактованого пізнання) для світу, замкненого в раціоналістичних уявленнях і актах свідомості (Г. Чубала). Звичним, а не експериментальним явищем для постмодерної літератури, зверненої до семіотичної реальності сучасної культури, є вихід за інтерпретаційне та оцінне описування дійсності, демаскування світу уявлень як світу ілюзії та уяви, симулякру, продукту інтерпретації» [3, 57–58].

В такому ж напрямі веде мову про сутність розуміння категорії «автор» у постмодерну добу і М. Гірняк, котра пише: «Як кожна реальна людина митець поєднує в собі різні «я», а, проектуючи себе на текст, автор ніби стає подвійно роздвоєним суб'єктом» [1, 47]. Автор і персонаж, продовжує дослідниця, «з одного боку, не можуть ототожнюватися, а з іншого, ніколи не є повністю відокремлені: митець “не ідентичний жодній постаті, в якій він живе”, але в кожному персонажі існує “слід” автентичного авторського “я”, невловимого і змінюваного в просторі присутніх “інших”... Автор передає частку себе “іншим”, вбираючи водночас “інше” в самого себе» [1, 50]. «Народжені завдяки авторській свідомості численні “я” кожного художнього твору, незважаючи на тісний зв'язок із автором, набувають ознак самостійного суб'єкта – так, що деколи навіть починають контролювати свого творця» [1, 50]. І наводить приклад з «Дванадцяти обручів» Ю. Андруховича, де Артур Пепа «хоче написати роман про чоловіка, що вбиває дружину в пориві накопичуваної втоми, але усвідомлює спокусу втілити цей кошмар наяву. Інший з віртуального світу переходить у реальну особу письменника» [1, 50]. «... в літературу вхід дозволений тим, хто звільнився від реальної дійсності, навчився поєднувати непоєднуване й усвідомлює складність гри, що відбувається в тексті» [1, 50]. «...свідомість автора тісно пов'язана зі свідомостями його героїв, тому складається враження, ніби творець художнього тексту експериментує над власним «я», розкладаючи

його на ролі та маски. Автор немов опиняється перед дзеркалами, які відображають і його самого, і його відображення в іншому дзеркалі» [1, 50].

Про наявність простору, в якому можлива зустріч автора не тільки з читачами його творів, але й і зі створеними за законами творчої фантазії оповідачем та героями його власних творів пише і автор «художньої критики» французький письменник та літературознавець П'єр Байяр. У книзі про складні відносини Артура Конан Дойла та його героя Шерлока Холмса, який настільки «захопив» думки письменника, що не тільки набув реальності та самостійності, але й почав заважати життю свого автора, французький дослідник пише, що, розвиваючи цю думку, можна припустити, що частину свого життя Конан Дойл відчував, що його буквально переслідує персонаж, якого він сам створив. Персонажу вдалося психологічно підім'яти автора під себе, зробити його життя нестерпним, руйнуючи його зсередини, і при цьому він категорично не погоджується зійти зі сцени. Якщо стан речей такий, то можливі два пояснення.

Перша гіпотеза полягає в тому, що Конан Дойл став жертвою власної уяви і почав поводитися по відношенню до детектива так, ніби той був людиною з реального світу, забувши про межі, які начебто відокремлюють реальність від вигадки. Але не можна виключити й інший варіант. Він припускає, що ми погоджуємося з ідеєю про самостійність літературних персонажів: вони самі розпоряджаються своїм життям, а значить, можуть іноді залишати світ, де мешкають, щоб на якийсь час перебраться в наш. Простір вірогідної зустрічі автора з героєм, або читача з героєм літературного твору Байяр визначає як проміжний світ. У ньому між автором та його створіннями немає ніякої різниці у ступені реальності. Це дає можливість зробити висновок, що, здійснивши кілька розслідувань, Шерлок Холмс, подібно до голема, перестав підкорятися наказам свого творця і зажив власним життям у тих проміжних світах між текстами і читачами, де реальність і вигадка зустрічаються і обмінюються властивостями. Більше того, згадуючи про те, як читачі виборювали право Холмса на подальше життя, ми можемо припустити, пише П'єр Байяр, що самостійність літературних героїв дозволяє їм іноді проникати в реальний світ і гармонійно перебувати в нашому суспільстві або навіть засмучувати все наше життя. На прикладі взаємовідносин Артура Конан Дойла з його героєм французький дослідник формулює сутність такого явища, як «комплекс Холмса»: емоційна взаємодія, що призводить до того, що деякі письменники та читачі наділяють реальністю вигаданих персонажів і вступають з ними у любовні чи руйнівні відносини. Така взаємодія з літературним персонажем, продовжує він, іноді виявляється настільки інтенсивною, що може призвести до порушень не надто надійного кордону між світом реальності та світом вигадки. Комплекс Холмса базується на тому, що людина не в змозі відрізнити реальність від вигадки, а результатом виявляється самостійність літературних героїв: у них вдихається енергія, завдяки якій вони мандрують між світами та реалізують свої власні плани. Саме на такій ситуації зустрічі творця автобіографічного літературного

твору з його творінням побудовано одне з оповідань, якому присвячено нашу статтю – «Суб'єкт» («Podmiot») Ольги Токарчук.

Автор та його alter ego з роману «Відчинені очі речей», опиняються в одній квартирі, працюють за одним й тим же столом, ходять в одну й ту ж кав'ярню, але кожен з них наполягає на тому, що саме він є справжнім митцем. Тим самим реальне (автор) та ідеальне (його уява) ототожнюються. Найбільш яскравим проявом цього є рефлексія «письменника Самборського», тобто «розуміння» героєм автобіографічного роману незворотності часу, поступової втрати натхнення, буденності сучасності – усього того, що викликає страждання реального автора цього роману. Але здається, що це герой розуміє, що «він увесь час є самим собою, ніким іншим уже стати не може, що оскільки перед іншими, наприклад, отими молодими людьми з наплічниками, існує ще ціле море можливостей, цілий стос ролей на вибір, великий кошик яєць з несподіванками, вони ще можуть стати, ким тільки захочуть. Він – уже ні. Він уже визначений. Подумав навіть: “скінчений”, і щось дуже неприємне ковзнуло тут же поруч» [5]. Або коли автор надає героєві – «письменнику» завдання, котрі викликає від нього самого час: «Той стояв над ним, схрестивши на грудях руки – свіжий, причесаний, поголений. “Написав би ти щось про роль письменника в сучасному світі”, сказав. “Які завдання має література, Самборчику. Чи повинні ми чекати від неї, що свідчитиме про реальність, що опише зміни, свідками яких ми були”» [5].

У цілому між автором і героєм складаються досить суперечливі стосунки. Письменник (реальний “біографічний” автор, котрий в оповіданні виступає з позначенням «той»), з одного боку, прикрашає зовнішність героя свого автобіографічного роману (той, побачивши на сходовій клітці свого творця, з огидою дивиться на його фігуру, одяг: «Рідке сиве волосся, підстрижене під їжака, землиста шкіра, дрібне тіло в картатому піджаку, добрі, але стоптані вже черевики...»), а з іншого виявляє самоіронію, коли з іронією ставиться до творів свого двійника. «Не той у тебе клас, Самборчику, – каже він, звертаючись до «письменника». – Може, й добре пишеш, але не той у тебе клас» [5]. Іноді дуже складно відокремити матеріального автора від того, що народжений віртуальним шляхом. Обидва мають одну на двох біографію.

Однією з деталей, що допомагають знайти різницю, є, на нашу думку, образ цигаркового диму. Письменник Самборський дуже багато палить. Може тому процес творчості невід'ємний для нього від диму цигарок: «Дим, заповнюючи його легені, одночасно якимось чином урухомлював його пам'ять, мабуть, тому, що і дим, і пам'ять мають однакову природу – плинні смуги, які несподівано звиваються в кільця, у викрутаси, в прозорі шереги шарів, що тривають якусь мить в удаваній структурі, а потім без вороття зникають. Трішечки зосередившись, можна було завдяки незбагненному чуду перетворити ці плинності в слова й речення» [5]. І далі: «Самборському зробилося приємно. Він втулився в зручний кут наріжного сидіння, закупив цигарку і разом із кільцями почав

випускати справжні, закінчені речення. Спокійно записував їх на серветці» [5]. Здається, такий зв'язок між процесом випускання кілець диму з формулюванням речень, не тільки є ознакою звички героя роману, але й натяком на його ефемерність.

Мотивувань зустрічі автора та його героя як дійсної події може бути декілька. Одне з них пов'язане з вирішенням Ольгою Токарчук проблеми сутності художньої творчості, психології творчого процесу, неминучості роздвоєння авторського «я» при створенні образу героя. Такої ж версії підтримується І. Кропивко, коли пише: «Письменниця звертається до питання кризи в літературі та літературознавчий методології. Її спосіб виходу за межі тексту полягає в залученні до нього як текстуального коду методологічних дискусій постструктуралістів про специфіку художньої творчості» [2, 31]. Сутність зустрічі письменника Самборського і «того» полягає в тому, що, за словами дослідниці, «периферія і центр міняються ролями. Реальність поступається текстовості. Персонаж “оживає”, а автор “помирає” – іде зі сцени тексту. До читача тепер промовляє (у тому числі й на радіо, й по телебаченню) лише персонаж, цікавіший і оригінальніший, сміливіший і талановитіший, ніж його автор, який таким створив власне альтер-его, бо хотів бачити себе очима інших кращим, ніж усвідомлює себе сам. Таким чином, світ письменника Самборського (персонажа) став його власним текстом, у якому автору як персонажу місця немає, воно зайняте наратором» [2, 32].

Але можливі й інші мотивування того, що відбувається у «Podmiot». Оповідання О. Токарчук можна співвіднести з творами романтиків, які побудовані на мотиві двійництва. Герой нагадує Тінь із казки Х.К. Андерсена, що захопила ім'я, постать, а потім і життя вченого. В оповіданні Ольги Токарчук герой, така ж саме тінь автора, претендує на місце свого творця у житті. Головна битва між двійниками відбувається біля письмового столу. Спочатку Самборський намагається прогнати автора з його робочого місця. «Сюди навіть не думай пхатися. Інші речі можеш собі забрати, але не це», – процідив він тому [5]. На що той з іронією зауважує, що у його alter ego все ж таки не той клас. А потім автору все ж вдається вказати своїй тіні на її справжнє місце. «Уп'явшись холодним, драглистим поглядом у переляканого таким поворотом справи Самборського, видихнув йому просто в лице: “Я вигадав тебе, розумієш, ти, сопля довбана. Вигадав тебе і в будь-яку мить можу тебе скасувати, ти лиш звичайнісінький наратор, ліричний суб'єкт, невдала конструкція чи що там ще. Тому не підскакуй і сиди тихо”. З огидою відпустив Самборського і повернувся до столу. Письменник розтирав руки, бо боліли, а потім тихенько, щоб не заважати тому, почав збирати з підлоги уламки скла» [5].

З іншого боку, можна припустити, що дія розгортається саме в тому просторі, про який пише П'єр Байяр у книзі про власне розслідування «справи» собака Баскервілей. Оповідання можна прокоментувати також з позицій такої категорії нараторології, як «точка зору»: автор, як і його герой, а з ними й читач

опиняються всередині подій, тому вони не помічають меж між життям та віртуальним світом. Наявні у «Podmiot» і риси того явища постмодерної літератури, котре А. Фоулер позначив як пойоменон, тобто зникнення меж між вигадкою та реальністю, оскільки фікційний та реальний світи опиняються абсолютно тотожними, або обидва належать одному й тому ж простору. Але в будь якому разі є всі підстави судити про трансгресивний характер відносин між автором та його вигадкою.

Ще один варіант діалогу, що має відношення до сприйняття художнього світу літературного твору як реальності – «читач – герой». За словами М. Гірняк, процес літературної комунікації «ускладнюється... через те, що “я”, яке з’являється в художньому творі, належить і митцеві, і читачеві, адже не лише автор залишає частку себе у своїх персонажах, а й читач часто ідентифікує себе з тим чи іншим суб’єктом, особливо, коли твір написаний «від першої особи» [1, 50]. Саме такою виявляється ситуація зустрічі мілкого крадія з історією героя ще недописаного роману, авторку якого він вирішив пограбувати, в оповіданні Олександра Михеда «Неймовірна справа “Кишенькового оракула”».

Спочатку оповідання схоже на іронічний детектив. Читач опиняється в квартирі Аркадія Івановича, який, за словами оповідача, прокинувся багатим та знаменитим, але поки не знав цього. Єдине, що повідомляється про його несподіване щастя, – обумовленість його чиєюсь смертю: «Що смерть забирає в одних – віддає іншим» [4, 25]. Аркадій Іванович готується до зустрічі з юним нахабним літературним критиком, намагається складати каламбури, хвилюється у зв’язку з тим, що книжка Ади, агентом якої він є, «сповзла на четверте місце», і стрімко наближається до зустрічі, але не з критиком, як очікувалося, а зі слідчим Морковіним, котрий цілком впевнений у тому, що Аркадій Іванович – вбивця тієї самої Ади, долею книжки якої він був стурбований. В процесі їхньої бесіди виявляється, що Аркадій Іванович був справжнім пройдисвітом («часом зраджував Аді, друкуючи мінімальними накладками самвидав» [4, 31]), але не вбивцею. Проте його заарештовують і обвинувачують у злочині, а «загадка життя і смерті Ади Петрик» на довгий час залишається «головною сенсацією, яку розкручували ЗМІ» [4, 37].

Друга частина оповідання присвячена новій сенсації, а саме – публікації «Кишенькового оракула», який одразу став «хітом сезону» [4, 37]. Новий роман одразу порівнюють з романом вбитої Ади Петрик. І, як виявляється пізніше, даремно. Єдине, що не гармоніє з цілком вдалою книжкою – її фінал, котрий, за словами критика (того самого нахаби, до зустрічі з котрим готувався Аркадій Іванович) «дещо розчаровує» [4, 38].

За жанром друга частина оповідання, хоча і не втрачає рис детективу, більш нагадує новелу з тим пуантом (несподіваним поворотом), яким вона за традицією закінчується. Звідси – й посилення ролі підтексту. Поступово виявляється, що оповідач розповідає власну історію, точніше – мотивує причини скоєного ним вбивства Ади Петрик, що насправді авторкою нового роману була Ада,

і рейтингом саме цього роману був стурбований її літературний агент. А насправді його розповідь – це останнє слово злочинця на суді. Єдине, що змінив вбивця – фінал твору, тому він і не сприймався як органічна частина роману.

«Юнак із кримінальним минулим і лихою вдачею, який власне життя перетворив на неонуар» на ім'я Олег Полозов щиро розповідає судді та присяжним, як з «кишенькового професіонала» перетворився на «професійного письменника» [4, 41]. Він цілком випадково зазирнув у зошит із зображенням оголеного чоловіка у вогні і з першого ж речення, записаного у цьому зошиті, захопився процесом читання. «Слова, – зізнається він, були болісно знайомі. Ніби я писав її. Чи її витягували з мене – живу за живою. “Оракул” розповідав мою історію. Ну, майже мою історію. Знаєте, як буває, коли змінюють імена, трохи перекручують правду, щоб вона не здавалася такою жахливою. Це було моє життя» [4, 42]. Таким чином, виявляється, що причиною злочину стало ототожнення читачем літератури з дійсністю. Це один з варіантів трансгресії, або «транзишн», про яку попереджає автор свого читача у вступній частині до книги. «“Транзишн”, – пояснює він, – це десять оповідань, які ставлять питання: чи може бути щось страшніше за вигадку? Чи може свідомість витворювати морок реальності, у якому губимося щодня? Де ламка межа між фікшн та нон-фікшн? І як можна описати сучасність?» [4, 5]. Хоча герой «Неймовірної справи “Кишенькового оракула”» і розуміє, що створений творчою фантазією Ади персонаж – хтось «інший», не він сам (він згадує, як дівчина дивилася на нього: «зіставляла вигадку з реальністю» [4, 43], він все ж таки не здібний погодитися з тим, що у блокнуті Ади не життєпис його власного буття, а «література» («- Яка нахер література? – Я підскачив» [4, 43]). Тому після слів авторки роману про те, що її «пришелепкуватого цікавого персонажа», скоріше за все очікує смерть, він ніяк не може погодитись з таким фіналом. Не розрізняючи власне «я» та героя роману, він вбиває Аду з тим, щоб вона не встигла вбити його, тобто «пришелепкуватого цікавого персонажа». Показовим є діалог між Олегом Полозовим та Адою Петрик про кінець історії: «- Не знаю, – знову вона знизала плечима, – мабуть, він помре. – Як помру? – Ти не помреш. А героєм помре. Бо ну його на хер так жити. – Дівчина знову ковтнула. – Я не дам. Вона звела на мене захмелілі очі. – Чуєш, не дозволю тобі його вбити! Це моя історія!!! Моя!!!!» [4, 44]. Так кишеньковий крадій «переписав свою історію», став «власником свого життя», «віднайшов себе в літерах», а саме – став автором власної книжки [4, 44, 45].

Закінчується оповідання висновком, що повністю відповідає розумінню трансгресії як процесу подолання меж: «І я знаю що межа між літературою та життям так само крихка й примарна, як між сном Аліси та задзеркаллям». На нашу думку, висновок цей належить не герою оповідання, а тому, хто організує цілісність всієї книги, тобто автору, який запрошує нас до спільних роздумів.

Висновки. Однією з головних проблем сучасної культури, літератури і такої галузі науки, як гуманітаристика, є проблема реальності. Роздуми вчених та

митців художнього слова співпадають у багатьох точках, в тому числі й вирішенні питань меж, кордонів між уявним і дійсним. На перший погляд ситуація, коли трапляється ототожнення автора та вигаданого ним персонажа, або читача та героя літературного твору, здається нам або фантастичною, або такою, що вимагає коментаря психотерапевта. Але при подальшій рефлексії з цього питання ми вже не впевнені у неможливості визнання героїв творів такими, що продовжують своє існування у «нашому» світі навіть після того, як ми відкладаємо вже прочитану нами книгу. Принаймні письменники, що звертаються до явища трансгресії, провокують нас на роздуми.

Список використаної літератури

1. Гіряк М. Від себе до іншого: творення ідентичностей у процесі літературної комунікації. *Studia Methodologica*. Вип. 24. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. С. 47–53.
2. Кропивко І.В. Антропологічні аспекти інтерпретації модерністських і постмодерністських текстів (на матеріалі творів В. Підмогильного, М. Кідрука, М. Вітковського, О. Токарчук). *Тайни тексту (до проблеми поетики художнього тексту): збірник наукових праць*. Дніпро: Ліра, 2016. С. 27–34.
3. Кропивко І.В. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтир): монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с.
4. Михед О. Транзишн. Харків: Віват, 2017. 224 с.
5. Токарчук О. Гра на багатьох барабанчиках / пер. с польськ. В. Дмитрук. Літопис, 2004. URL: <https://mognb.ru/books/140846...>
6. Чаура Н. Художня трансгресія української свідомості на сторінках часопису «Березіль». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції: Збірник наукових праць (філологія)*. 2017. № 10. С. 101–107.

Musii Valentyna

Odessa I. I. Mechnikov National University
Department of Ukrainian Literature and Comparative Studies
valentinanew2016@gmail.com
ORCIDiD0000–0002–9641–7753

POSTMODERNIST VISION OF THE RELATIONSHIP BETWEEN THE AUTHOR AND THE HERO AS AN ACT OF TRANSGRESSION

The focus of the author of the article is the solution of the problem of reality in the literature of postmodernism. We are talking about the subjective nature of the perception of space by the characters of two stories. The author of the first of them, "Podmiot", is the Polish writer and psychologist Olga Tokarczuk. The author of the second, "The Incredible Story of the «Pocket Oracle»", is Ukrainian writer and literary critic Oleksandr Mikhed. The key event in each of the stories is the destruction of the boundary between literature and reality, between the author and his hero. In the story by Olga Tokarczuk, the character of the autobiographical novel, like a shadow from H.K. Andersen's fairy tale, tries to capture the living space of his creator, to replace him. In Alexander Mikhed's story, the real person – the reader – identified himself so much with the hero of the young writer's novel that he even went to commit the murder of the author in order to save a fictional character, believing that in this way he can protect his own life from the arbitrariness of the one who invented

this character. Various motivations for what happens in the stories are offered. The destruction of the boundary between the fictional and real worlds in both stories may be a result of reflection of how the authors see the process of artistic creation; it may be connected with artistic study of the mental state of the characters; the inclusion of fantastic motifs may be an allusion to the famous works of romantic writers. Mainly the author of the article connects this process in both stories with the actual problem of modern philosophy – transgression. It, in turn, is directly related to many questions that we are trying to find an answer to. In particular, are the boundaries between fiction and reality so strong, and is there really such a different space (dimension) in which literary characters are no less real than ourselves.

Key words: story, motive, fiction, transgression, author, reader, postmodernism, Olga Tokarchuk, Alexander Mikhed

References

1. Girnyak M. (2018) Vid sebe do inshogo: tvorennya identichnostej u procesi literaturnoi komunikacii [From yourself to another. Creating identities in the process of literary communication]. Studia Methodologica. Vip. 24. Ternopil': Redakcijnno-vidavnychij viddil TNPU im. V. Gnatyuka. S.47–53. [in Ukrainian]
2. Kropivko I.V. (2016) Antropologichni aspekti interpretacii modernists'kih i postmodernists'kih tekstiv (na materiali tvoriv V. Pidmogil'nogo, M. Kidruka, M. Vitkovs'kogo, O. Tokarchuk) [Anthropological aspects of the interpretation of modernist and postmodern texts (based on material of works by V. Psdmogilny, M. Kidruk, M. Vitkovsky, O. Tokarchuk). Taïni tekstu (do problemi poetiki hudozhn'ogo tekstu): zbirnik naukovih prac' [Secrets of the text (to the problem of poetics of artistic text): collection of science works. Dnipro: Lira. S.27–34. [in Ukrainian]
3. Kropivko I.V. (2019) Ukraïns'ka i pol's'ka postmoderna proza (karnaval, fragmentaciya, frontir): monografiya [Ukrainian and Polish modern prose (carnival, fragmentation, frontier): monograph]. Kii'v: Vidavnychij dim Dmitra Burago. 524 s. [in Ukrainian]
4. Mihed O. (2017) Tranzishn [Transishn] Harkiv: Vivat. 224 s. [in Ukrainian]
5. Tokarchuk O. (2004) Gra na bagat'oh barabanchikah [Playing many drummers]. Litopis, URL: <https://mognb.ru/books/140846...> [in Ukrainian]
6. Chaura N. (2017) Hudozhnya transgresiya Ukraïns'koï svidomosti na storinkah chasopisu «Berezil'» [Artistic transgression of Ukrainian consciousness on the pages of the “Berezil” magazine]. Literaturnij proces: metodologiya, imena, tendencii: Zbirnik naukovih prac' (filologiya). № 10. S.101–107. [in Ukrainian]

Статтю подано до редколегії 2 вересня 2022 р.