Міністерство освіти і науки України

Запорізький національний університет

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ літератури

**кваліфікаційна робота магістра**

на тему **ІГРОВІ КОНЦЕПТИ У ПРОЗІ С. АНДРУХОВИЧ**

Виконала: студентка 2 курсу, групи 8.0359-у

спеціальності 035 філологія

освітньої програми українська мова та література

спеціалізації 035.01 українська мова та література

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_Т. В. Шатова

Керівник доцент, к. пед. н.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_О. А. Слижук

Рецензент доцент, к. філол. н.\_\_\_\_\_\_\_Ю. Р. Курилова

Запоріжжя

2020

Міністерство освіти і науки України

Запорізький національний університет

Факультет: *філологічний*

Кафедра: *української літератури*

Ступінь вищої освіти: *магістр*

Спеціальність: *035 філологія*

Освітня програма: у*країнська мова та література*

Спеціалізація: *035.01* у*країнська мова та література*

**Затверджую**

Завідувач кафедри української літератури

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**доцент Н. В. Горбач

"\_\_\_\_\_" \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_2019 р.

**ЗАВДАННЯ**

на кваліфікаційну роботу магістра

*Шатовій Тетяні Віталіївні*

(прізвище, ім’я, по батькові)

1. Тема роботи *Ігрові концепти у прозі С. Андрухович\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

керівник проекту *Слижук Олеся Алімівна*, *к. педаг. н., доцент,* затверджені *наказом ЗНУ від «26» травня 2020 р. № 612-с.*

2. Строк подання студенткою роботи: 10 листопада 2020 р.

3. Вихідні дані до роботи: *прозові твори Софії Андрухович «Амадока», «Фелікс Австрія», «Сьомга» тощо, наукові праці Т. Гребенюк, Н. Бернацької, І. Бондаря-Терещенка, Я. Голобородька, Т. Кислої та ін.*

4. Перелік питань, що їх належить розробити*\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

1. *Постмодерний дискурс сучасної феміністичної прози\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*
2. *Концепт гри як ознака постмодерного тексту\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*
3. *Метамодерні риси в сучасній українській прозі\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*
4. *Постмодерні виміри ранньої прози С. Андрухович\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*
5. *Ігрова концептосфера роману С. Андрухович «Фелікс Австрія»\_\_\_\_\_\_\_\_\_*
6. *Достовірність наративу в романі «Амадока» С. Андрухович\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

5. Перелік графічного матеріалу

6. Консультанти з роботи, із зазначенням розділів, що їх стосуються

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Розділ | Прізвище, ініціали та посада консультанта | Підпис, дата | |
| Завдання видав | Завдання прийняв |
| *Вступ* | *Слижук О. А., доцент* | *04.10.2019* | *04.10.2019* |
| *Розділ 1* | *Слижук О. А., доцент* | *10.12.2019* | *10.12.2019* |
| *Розділ 2* | *Слижук О. А., доцент* | *16.03.2020* | *16.03.2020* |
| *Висновки* | *Слижук О. А., доцент* | *14.09.2020* | *14.09.2020* |

7. Дата видачі завдання: 04.10.2019

**КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **№ з/п** | **Назва частин та етапи роботи** | **Термін виконання етапів роботи** | **Примітка** |
| 1. | Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії | жовтень 2019 | виконано |
| 2. | Добір фактичного матеріалу | листопад 2019 | виконано |
| 3. | Написання вступу | грудень 2019 – лютий 2020 | виконано |
| 4. | Написання першого розділу роботи | березень-травень 2020 | виконано |
| 5. | Написання другого розділу роботи | вересень 2020 | виконано |
| 6. | Формулювання висновків | жовтень 2020 | виконано |
| 7. | Оформлення роботи, одержання відгуку та рецензії | листопад 2020 | виконано |
| 8. | Захист | грудень 2020 |  |

Студентка \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_Т. В. Шатова

Керівник \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_О. А. Слижук

**Нормоконтроль пройдено**

Нормоконтролер \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_О. А. Проценко

**РЕФЕРАТ**

Кваліфікаційна робота магістра «Ігрові концепти у прозі С. Андрухович» містить 59 сторінок. Для виконання роботи опрацьовано 74 джерела.

**Мета дослідження:** виявлено й описано ігрові концепти у прозових творах С. Андрухович.

Для досягнення мети роботи виконано такі **завдання:**

– розкрито сутність теоретичних проблем сучасного літературознавства, пов’язаних із дослідження феміністичної прози;

– розглянуто суть концепту гри як ознаки постмодерного художнього твору;

* виявлено концептуальні маркери метамодернізму, наявні в сучасній українській літературі;
* проаналізовано ранні твори С. Андрухович, виділено в них ознаки гри з читачем;
* окреслено ігрову концептосферу романів С. Андрухович «Фелікс Австрія», «Амадока»;
* узагальнено суть дослідження.

**Об’єкт дослідження:** романи С. Андрухович «Сьомга», «Фелікс Австрія», «Амадока», її повість «Літо Мілени».

**Предмет дослідження:** ігрові концепти у цих творах С. Андрухович.

**Методи дослідження.** У роботі реалізовано поєднанняісторико-літературного й порівняльно-типологічного методів, застосовано аналітично-описовий метод, який полягає в підборі, описі та аналізі матеріалу.

**Наукова новизна роботи**полягає у спробі проаналізувати ігрові концепти прози С. Андрухович та визначити їх роль в еволюції ідіостилю цієї письменниці. Робота значно доповнить уявлення про світоглядно-естетичні позиції, творчу манеру письменниці, розширить коло досліджень про художню та науково-популярну біографію українських творців.

**Сфера застосування роботи** полягає в тому, що її матеріали можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем із обраної теми, у процесі написання курсових робіт, а також у факультативних курсах із історії української літератури в школах.

**Ключові слова:** ігрові концепти, метамодерн, інтертекстуальність, художній наратив, концептосфера, постмодерні виміри, історична правда, психологізм, художня правда.

**ABSTRACT**

The master’s qualification work «The Game Concepts in the Prose by

S. Andrukhovych» contains 59 pages, 74 sources were processed to perform the work.

**The purpose of the research:** game concepts are identified and described in the prose works of S. Andrukhovych. To achieve the goal of the work, **the following tasks were performed**:

- the essence of theoretical problems of modern literary criticism related to the study of feminist prose is revealed;

- the essence of the concept of the game as a sign of a postmodern work of art is considered;

- conceptual markers of metamodernism, available in modern Ukrainian literature, are revealed;

- S. Andrukhovych's early works are analyzed, the signs of playing with the reader are singled out in them;

- the game conceptual sphere of S. Andrukhovych's novels "Felix Austria", "Amadoca" is outlined;

- the essence of the research is generalized.

**Object of research**: novels by S. Andrukhovych "Salmon", "Felix Austria", "Amadoca", her novel "Summer of Milena".

**Subject of research**: game concepts in these works S. Andrukhovych. Research methods. The work implements a combination of historical-literary and comparative-typological methods, applied analytical-descriptive method, which consists in the selection, description and analysis of the material.

**The scientific novelty of the work** is an attempt to analyze the game concepts of prose S. Andrukhovych and determine their role in the evolution of the idiosyncrasy of this writer. The work will significantly supplement the idea of ​​worldview and aesthetic positions, the creative manner of the writer, expand the range of research on artistic and popular science biography of Ukrainian artists.

**The scope of the work** is that its materials can be used in the further development of literary problems on the chosen topic, in the process of writing term papers, as well as in optional courses on the history of Ukrainian literature in schools.

**Keywords**: game concepts, metamodern, intertextuality, artistic narrative, conceptosphere, postmodern dimensions, historical truth, course, pshd.

**ЗМІСТ**

ВСТУП……………………………………………………………………………..7

РОЗДІЛ 1. ГРА З ЧИТАЧЕМ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ : ВІД ПОСТМОДЕРНІЗМУ ДО МЕТАМОДЕРНУ……………………………...9

* 1. Постмодерний дискурс сучасної феміністичної прози………………….9
  2. Концепт гри як ознака постмодерного тексту……………………………..........................................................................13
  3. Метамодерні риси в сучасній українській прозі………………………………..……………………………………………17

РОЗДІЛ 2. ТРАНСФОРМАЦІЯ ІГРОВИХ ПАРАДИГМ У ПРОЗІ С. АНДРУХОВИЧ…………………………………………………………….....20

2.1. Постмодерні виміри ранньої прози С. Андрухович………………………20

2.2. Ігрова концептосфера роману С. Андрухович «Фелікс Австрія»………….................................................................................................31

2.3. Достовірність наративу в романі «Амадока» С. Андрухович……………39

ВИСНОВКИ…………………………… ……………………………...............44

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…………………………………….50

**ВСТУП**

**Актуальність теми дослідження.** У сьогочасних літературознавчих дослідженнях активно розглядаються художні твори, які щойно з’явившись на книжкових полицях, відразу користуються попитом читачів та увагою літературних критиків (І. Бондар-Терещенко [18], І. Волосевич [20] та ін.). До таких належать романи С. Андрухович, які часто неоднаково позитивно оцінені критиками, але однозначно оригінальні, актуальні й позначені особливим, жіночим типом письма.

Зростання С. Андрухович як самобутньої письменниці виразно проглядається і у її творах, і у статтях науковців про них. Останнім часом до аналізу і ранньої творчості, і останніх романів звертаються Т. Гребенюк [23], Я. Голобородько [25–26], О. Когут [36], Г. Косарєва [37], М. Крупка [42–43], Г. Левченко [49], О. Лілік [51] та ін.

Незважаючи на доволі велику кількість ґрунтовних наукових праць, у яких досліджуються особливості хронотопу, жанрова природа, система образів у прозі С. Андрухович, залишається поза увагою науковців система категорій, які виражають приналежність стилю її письма до того чи іншого літературного напряму. Одні науковці розглядають його крізь призму феміністичної критики, інші – виділяють особливості нарації, і лише в окремих статтях знаходимо натяки на узагальнення прийомів письма, що дозволяють віднести окремі твори до постмодерних. Зокрема ігрова концептосфера окремих творів С. Андрухович ще не була системно досліджена й вимагає заглиблення в текстуальний аналіз та є на тепер актуальною.

**Мета дослідження:** виявити й описати ігрові концепти у прозових творах С. Андрухович.

Для досягнення мети роботи необхідно виконати такі **завдання:**

– розкрити сутність теоретичних проблем сучасного літературознавства, пов’язаних із дослідження феміністичної прози;

– розглянути суть концепту гри як ознаки постмодерного художнього твору;

* виявити концептуальні маркери метамодернізму, наявні в сучасній українській літературі;
* проаналізувати ранні твори С. Андрухович, виділити в них ознаки гри з читачем;
* окреслити ігрову концептосферу романів С. Андрухович «Фелікс Австрія», «Амадока»;
* узагальнити суть дослідження.

**Об’єкт дослідження:** романи С. Андрухович «Сьомга», «Фелікс Австрія», «Амадока», її повість «Літо Мілени».

**Предмет дослідження:** ігрові концепти у цих творах С. Андрухович.

**Методи дослідження.** У роботі реалізовано поєднанняісторико-літературного й порівняльно-типологічного методів, застосовано аналітично-описовий метод, який полягає в підборі, описі та аналізі матеріалу.

**Наукова новизна роботи**полягає у спробі проаналізувати ігрові концепти прози С. Андрухович та визначити їх роль в еволюції ідіостилю цієї письменниці. Робота значно доповнить уявлення про світоглядно-естетичні позиції, творчу манеру письменниці, розширить коло досліджень про художню та науково-популярну біографію українських творців.

**Практичне значення** полягає в тому, що ці матеріали можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем із обраної теми, при написанні курсових робіт, а також у факультативних курсах із історії української літератури в школах.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення роботи виголошено під час роботи V Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Актуальні проблеми слов’янської філології (25-26 листопада 2020 р., м. Запоріжжя).

**Структура роботи.**Кваліфікаційна робота магістра складається зі вступу, двох розділів, висновків (6 сторінок), списку використаних джерел (74 найменування, подані на 8 сторінках).

**РОЗДІЛ 1**

**ГРА З ЧИТАЧЕМ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ : ВІД ПОСТМОДЕРНІЗМУ ДО МЕТАМОДЕРНУ**

* 1. **Постмодерний дискурс сучасної феміністичної прози**

Звертаючись до аналізу становлення та розвитку української феміністичної прози, можемо згадати її витоки, а саме – до феміністичний рух, що зародився у Західній Європі XIX століття. Як суспільне явище, він призвів до змін в соціальному та культурному житті суспільства, що знайшло своє відображення і в літературному процесі. Ідеологія фемінізму спирається на такі проблеми, як подолання сексизму та досягнення рівності для жінок в усіх сферах життя, зокрема – економічній, соціальній, особистій, політичній. Це, безумовно, сприяло формуванню образу жінки нового покоління – незалежної, здатної до самореалізації індивідуальності, яка не зважає на ґендерну ідентичність. Саме це зумовило появу «жіночої прози» або «жіночого письма», яке згодом виокремилось у своєрідну літературну дефініцію.

Дослідження жіночого письма розпочинають у 90-х роках XX століття В. Агеєва, Т. Гундорова, В. Ґабор, Н. Зборовська, С. Павличко, Л. Таран, Г. Улюра, Р. Харчук та ін. Більшість літературних студій українських критиків мали ретроспективний характер, тому що займалися аналізом і переосмисленням творчості письменниць доби раннього модернізму.

Р. Харчук подає визначення жіночої прози: «У сучасній українській прозі окреме місце займають твори, написані жінками. Їх вирізняють не тільки увага до жінки й жіночих проблем сучасності. Жіноча проза – це інший стиль мислення і письма, інша манера мовлення, інший тон» [64, с. 180].

Сучасна культурна ситуація в Україні, як і в інших європейських країнах, започаткована в 90-х роках ХХ століття. Вона певною мірою позначена кризою ідентичності людини, яка постійно знаходиться в пошуках себе. Тому, крім тенденції глобалізації, в сучасній культурі наявна «фрагментаризація», як вважає Р. Брайдотті [19], тобто особлива увага до регіональних, культурних, етнічних та інших особливостей між людьми. У процесі формування постмодерністських концепцій існує відмова від універсалізму, що призводить до нового розуміння культури.

Зміна традиційної жіночої ролі та феміністичних дискусій, пов’язаних із цим процесом, у літературі стають центральним засобом розмірковування про роль жінки в сучасному світі. В українському письменстві ще з кінця ХХ століття зазвучав «жіночий голос» представлений в прозі Л. Демської, О. Забужко, Є. Кононенко, М. Матіос, Г. Пагутяк та ін. Так на зміну чоловічому уявленню про жінку приходить уявлення жінки про саму себе, розуміння свого призначення та сприйняття себе як особистості, що призводить до суперечності з традиціями патріархальної культури та феміністичної дискусії не тільки у літературі, а й загалом у сучасному світі.

Феномен жіночої прози останні два десятиліття є доволі привабливим об’єктом для критичних рефлексій, літературознавчих студій і звичайного читацького інтересу. Не можна стверджувати, що жіноча творчість завжди перебувала на марґінесах літературного процесу, проте активне зацікавлення нею в різних аспектах спостерігається в період глобальної трансформації культурних процесів у незалежній Україні. Щороку в літературному просторі з’являються нові й доволі оригінальні письменниці, серед яких – колишні випускниці філологічних факультетів, журналістки, представниці культурної й політичної сфер. Така ситуація пояснюється загальною тенденцією емансипації суспільної свідомості, апробацією маркетингових стратегій у галузі українського книговидавництва, розкриттям можливостей жіночої професійної самореалізації.

Розширенню горизонтів сучасної української жіночої прози сприяють також численні літературні конкурси, рейтинги літературних і культурологічних часописів, телевізійних корпорацій (наприклад, «Коронація слова», «Книга року Бі-Бі-Сі» та ін.). Розглядати жіночу прозу окремо від суспільно-політичної ситуації, соціокультурного мікроклімату не видається можливим, адже стратегії української літературної критики й літературознавчої науки засвідчують динаміку розвитку й переорієнтації мистецького простору України, яка поступово позбувається свого колоніального статусу і стає повноцінним учасником міжкультурного діалогу. Проза й поезія сучасних українських письменниць демонструє відкритість до інтерпретації різноманітних істин буття, глибоке проникнення в онтологію сучасного світу, поліфонію естетичних тенденцій, являє собою давню інтелектуальну традицію, започатковану такими яскравими постатями української літератури ХІХ століття, як Олена Пчілка, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Христя Алчевська, Наталя Кобринська та багатьма іншими авторками означеного літературного періоду, як стверджує Ю. Кушнерюк [47].

Серед проблем сучасної української жіночої прози ця дослідниця називає такі: дискурс гендерної ідентичності; розгляд «табуйованих» тем сексуального та національного характеру; спроба реконструкції національної світоглядної парадигми. Також для сучасного літературознавства істотною є проблема репрезентації жінки жіночою літературою, чим займається одна із галузей феміністичної критики «Images-of-women study», що означає «вивчення жіночих образів». Логічно випливає відмінність образу жінки, описаного чоловічою літературою, і у творах, написаних жінками.

Ю. Кушнерюк зазначає, що термін «жіноча проза» на початковому етапі свого існування мав негативні конотації. Причиною цього було загалом поверхове і зверхнє ставлення до естетичних потенцій жіночої творчості, якій нібито не вистачало широкого масштабного погляду на речі й світ. Претензії критиків (причому не обов’язково автором критичної статті міг бути чоловік) акцентували увагу на проблемах стилістики текстів, специфіці проблематики. Яскравими прикладами негативної оцінки творів жіночої прози, які продемонстрували неготовність українського науковця й пересічного читача сприймати тексти з іншими художніми стратегіями, є перші критичні відгуки на романи й повісті О. Забужко, І. Карпи, С. Пиркало та інших письменниць. Загальний постколоніальний хаос у суспільно-культурній сфері існування українського суспільства пояснюється конфліктністю взаємин різних типів світогляду, тому й твори означених авторів були прочитані не завжди відповідно до авторського задуму [47].

С. Філоненко розглядає гендерно-жанрові моделі сучасної української белетристики й виділяє серед них «адреналінові» та «ендорфінові». Вона наголошує на зміні жанрових канонів, наприклад, у пригодницьких жанрах: «Розхитування ґендерних канонів пригодницької літератури відбувається через змішування її з сентиментальними жанрами. У детективі зненацька з’являється мелодраматична лінія, яка істотно відтискає історію розслідування злочину на другий план. Героїня «жіночого детективу» може не бути слідчим, а опиняється в ролі «дівчини в нещасті», яку рятує справжній герой. Так формується «рожево-чорний» жанр, кримінально-любовний роман, дуже популярний на пострадянському просторі (згадаймо феномен Тетяни Устінової). Привнесення жіночого дискурсу до «чоловічого» жанру веде до розквіту «іронічних», «жіночих», «затишних», «гумористичних» детективів» [64, с. 208]. Подібні трансформації відбуваються загалом у всьому масиві феміністичної прози останніх років, зокрема й постмодерній.

Розглядаючи в контексті постмодернізму прозу О. Забужко та Є. Кононенко, Р. Харчук приходить до висновку: «Узагальненням завжди притаманна однобічність, проте щодо жіночої прози можна констатувати: у ній жінка «має напряму «від себе» проартикулювати свій досвід» відкритістю, сповідальністю, емоційністю, вразливістю і водночас нещадною іронією, що часто межує з сатирою й сарказмом, спрямованою, здається, передусім на чоловіків. Однак чоловічий образ, створений жінками, дає не менше інформації і про самих жінок» [65, с. 181].

Саме такі ознаки притаманні й художнім творам, що з’явились в українській літературі останніми роками, на межі пост- та метамодернізму й створені, переважно у романній формі, яка розширює сталі канони цього метажанру. Т. Кисла зазначає, що «визначальними рисами фемінного прозописьма є ризоматичний тип авторської свідомості, що зумовлює специфічний “жіночий” стиль письма, жіноча автобіографія як жанр ведення діалогу письменниць зі світом, що викликає есеїстичний тип нарації, постання нового типу героїні, актуалізація традиційної дихотомії чоловіче/жіноче, інтертекстуальність і “тілесність” як провідний мотив фемінної прози» [32, с. 7]. Поряд із цим розмитість меж романної форми, відкритість письма створюють умови для побутування гри з читачем, відсилання до прихованих змістових структур, які кожен читач може інтерпретувати крізь призму власних поглядів, власного досвіду.

**1.2. Концепт гри як ознака постмодерного тексту**

Концептуальна неоднозначність тексту в постмодерний період зумовлюється в першу чергу ускладненням його смислової структури. Класична смислова структура твору має послідовність розгортання фабули й надання їй певного типу смислової завершеності. Внаслідок цього смисл художнього тексту стає тотожним його змісту. Щоб зрозуміти смисл твору, треба дешифрувати художню умовність, виявлену часопросторовими зрушеннями в зіставленні з нехудожньою реальністю, яка усвідомлюється лінійною та історичною, й спрощеною логікою подачі подій, у якій простежується авторська інтенція як ідейна настанова. Постмодерний художній твір, порівняно з класичним, має складнішу смислову структуру, оскільки авторська інтенція розшаровувалася між двома рівнями художнього тексту – наративу та ситуацією нарації, утворюючи ситуацію інтелектуальної провокації. Смисл твору виступає як математичне рівняння з одним невідомим – авторською інтенцією, що була закладена в підтексті чи представлена як сума векторів оцінних позицій персонажів твору, які виступають концептуальними фігурами. У такий спосіб відбувається розрізнення понять змістової наповненості художнього твору (поняття, що стосується наративу, тобто фабули оповіданої історії) та смислу твору (який співвідноситься з утіленою в тексті авторською інтенцією).

«Концепт» вважається міждисциплінарним поняттям. Цей термін використовується у когнітивній лінгвістиці, психології, філософії, літературознавстві та інших науках. Літературний концепт відрізняється своєю комунікативною природою, тобто на ментальному або контекстуальному рівнях може інтерпретуватися по-різному.

Саме така властивість притаманна постмодерній прозі, а однією з ознак літератури постмодернізму є концепт гри (від гри словами до гри автора з читачем). Ігровий компонент у сучасних творах відіграє важливу роль і можна стверджувати, що самі тексти побудовані на ньому. О. Ворожбит у визначенні «гри» як терміну спирається на тлумачні словники (гра як заняття, що підпорядковане сукупності правил; ряд дій, спрямованих до певної мети), але зазначає, що нідерландський учений Й. Гейзінг трактує гру, як елемент культури (гра як задана величина, що передує самій культурі та супроводжує, пронизує її від витоків аж до тієї фази культури, яку в певний час переживає сам спостерігач; також гра – це ключовий концепт літератури постмодернізму) [21, 43]. Уперше на культурологічний, філософський та антропологічний сенс гри звернув увагу Й. Гейзінг, який висловив ідеї щодо поняття «гри» в різних культурних аспектах, пов’язаних з культурним існуванням. В літературознавстві «гра» трактується як аспект діяльності на межі уявного та реального, умовного й безумовного» [21, с. 44].

Також явище гри досліджували такі науковці як І. Старовойт, С. Лізлова (яка до речі створила типологію постмодерністських ігор автора та героїв як теоретичної основи для вироблення інтерпретаційно-аналітичних підходів до розгляду постмодерністського твору), Л. Пікун (уперше вжила термін «дзеркальна гра»), Н. Лобас та інші.

Термін «концепт» визначається як складна оперативна одиниця пам’яті,що утворюється у свідомості мовця, відображаючи основні національні уявлення про навколишній світ. Існує значна кількість типів концептів, але єдиної типології немає. У літературознавстві термін «художній концепт» вперше був запропонований С. Аскольдовим у 1928 році. Художній концепт як провідна одиниця авторської свідомості, як «віддзеркалення складного процесу інтерпретації світу поетом або прозаїком» набуває у С. Аскольдова особливого значення порівняно із концептом пізнавальним. Розгортання потенційного змісту концепту відбувається в процесі комунікативної ситуації автор-читач, і обсяг реального авторського внеску завжди нееквівалентний запланованому. Свідомість-адресат мусить доповнювати авторський задум, неспроможний реалізуватись у тексті повністю. Таким чином, проекція на іншу свідомість є умовою існування художнього концепту, а також його розвитку й імовірного викривлення, оскільки кожний акт сприйняття провокує появу зворотної низки концептів з боку реципієнта, ініціюючи необмежену кількість варіантів інтерпретацій художнього твору.

Ігрові концепти найбільше можна віднайти в текстах постмодернізму, оскільки гра з читачем є однією з основних категорій постмодернізму. Т. Гребенюк зазначає: «У літературному творі гра реалізує себе у двох головних різновидах – імітативному й комбінаторному. Якщо перший більшою мірою відповідає ідеї цілісності художнього твору, втілюючи традиційне сприйняття мистецтва слова як мімезису, то другий має деструктивну природу. Гра-імітація виходить з умови художнього моделювання певної цілісної ситуації (що зумовило вживання слова гра для жанрово-видових означень творів: ludus (лат. гра) – літургійна драма, jeu party (фр. розділена гра) – диспуту про кохання у творчості трубадурів)» [24, с. 17].

К. Тарасенко й Т. Шадріна зазначають: «Завдяки відкритості структури постмодерного твору виникла можливість активного “конструювання” тексту – індивідуального прочитання його реципієнтом у будь-якому порядку розташування частин. Це так званий прийом “комбінаторної гри” – один із найпоширеніших у літературі постмодернізму. Відтак, звичайною практикою в літературі другої половини ХХ ст. стало відверте “запрошення” автором зі сторінок “власного роману” моделювати текст на розсуд читача – починаючи від вільного прочитання абзаців і аж до можливості обирати “більш вдалий” на думку останнього фінал твору (романи Х. Кортасара, М. Павича, Дж. Фаулза, Р. Федермана)» [61, с. 20]. Саме таку гру спостерігаємо на сторінках сучасної української феміністичної прози, що свідчить про її відкритість до читача та нестійкий, перехідний характер.

Аналізуючи постмодерні романи в жіночій прозі, Т. Кисла визначає особливості вияву ігрового принципу у різних ідіостилях: «Ігровий принцип у “Польових дослідженнях...” реалізується на рівні змістово-стилістичному: крім того що зміст твору перевершує афішоване заголовком, він іще й сакралізується псевдонауковою стилістикою (роман підноситься як своєрідний “солідний науковий виступ”, а врешті трансформується в душевну сповідь). Гра проявляється в акцентуванні нестандартних асоціацій, зумисному приховуванні смислу, “дезорієнтації” читача, епатажності, виклику. На сторінках “Зеленої Маргарити” цей принцип реалізується не просто як виклад серйозних тем іронічним тоном, а як гра на межі серйозного й комічного, де й приховано сокровенний смисл. Цікаво, що авторка також моделює сам процес гри, демонструючи відносність знаків культури сучасного світу, які вуалюють, підмінюють реальність. У романі Н. Зборовської “Українська Реконкіста” ігровий принцип чинний на всіх семантико-структурних рівнях: нарації, семантики, інтертексту, системи образів, сюжету й композиції» [32, с. 11].

Прийом гри набуває концептуального статусу, коли охоплює всі рівні художнього твору, проникає у формальні й змістові складові, стає ознакою ідіостилю автора, спонукає до ускладнення ігрових форм, що призводить до еволюції не лише всередині одного стильового напряму, але й, розмиваючи межі – перехід до іншого, більш нового. Це явище нині спостерігаємо у творчості сучасних письменниць, які схильні до експериментування з постмодерністськими прийомами та до переходу на новий, метамодерний рівень в ігрових прийомах з читачами.

* 1. **Метамодерні риси в сучасній українській прозі**

Сучасні літературознавці стверджують, що в українському літературному процесі настав черговий переломний момент: перехід від постмодернізму до метамодерну, що спостерігається у прийомах моделювання нових художніх творів, які нещодавно з’явились на книжкових полицях і знайшли своїх читачів. Т. Гребенюк зазначає: «Поступово стає очевидним відхід у минуле постмодерну як епохи й певного типу чуттєвості й, відповідно, постмодернізму як сукупності культурно-естетичних тенденцій. Останнім часом на позначення нових глобальних світоглядно-естетичних тенденцій, що прийшли на зміну постмодернізму, вживається термін метамодернізм» [22, с. 160].

Слово «метамодерн», як стверджують культурологи, вперше вживає у своїх творах американський письменник Масуд Заварзаде, але воно було маловживаним, аж до 90-х, коли в європейській літературі настає криза відчуженості, притаманна творам постмодернізму, й настає нова ера, час «коливання», припущень. Тоді у 1996 році виходить друком роман «Нескінченний жарт» Девіда Фостера Уоллеса, який стає одним із найсильніших творів кінця ХХ ст., а його автор набуває статусу метамодерного письменника. До роману існує навіть інструкція, і не одна, як краще його читати. Окрім того, існують форуми та майданчики, де цей твір є джерелом розвитку дискусій, натхнення та різних інтелектуальних тенденцій.

Поступово метамодернізм охоплює всі сфери європейської культури й стає всезагальним явищем. Про це свідчать кілька промовистих фактів. У 2010 році голландські культурологи Робін ван ден Аккер і Тімотеус Вермюйлен публікують «Нотатки щодо метамодернізму» [74]. Вони характеризують метамодерн як новий тип чуттєвості, що прийшов на зміну постмодерну, й головною ознакою якого є розхитування, коливання між «ентузіазмом модернізму» й «постмодерністською насмішкою». Дослідники вбачають ключові риси метамодернізму в переході від меланхолії до надії, в неоромантичній чутливості.

Цікаві спостереження щодо сутності поняття метамодернізму й шляхів його розвитку формулює у своєму блозі в мережевому виданні «The Huffington Post» американський письменник і науковець Сет Абрамсон. У статті «Десять базових принципів метамодернізму» [68] він називає його принципові ознаки:

1. Реалізація конвенційних стосунків між модернізмом і постмодернізмом.

2. Перемога діалогу над діалектикою.

3. Парадоксальність.

4. Співіснування феноменів, подекуди дуже різних за змістом. Наприклад, щирості й іронії.

5. Руйнування поняття відстані. Адже зокрема завдяки Інтернету ми водночас і віддалені, й наближені один до одного.

6. Множинність суб’єктивностей, здатність поділяти суб’єктивність дуже відмінної від нас людини в Інтернеті.

7. Орієнтація на співпрацю.

8. Одночасність і генеративна невизначеність.

9. Оптимістична відповідь на трагедію, що виражається у поверненні до творення метанаративів.

10. Інтердисциплінарність.

У 2014 році голлівудський актор Шая Лабаф демонструє перформанс, який став початком «метамодерної ери» – виходить на червону доріжку Берлінського кінофестивалю з картонним пакетом з написом «I am not famous anymore» («Я вже не відомий») на голові. Публіка бурхливо реагує на цей жест й пожвавлюється інтерес до метамодернізму.

Остаточно популярною філософія метамодерну стає нині, коли соціальні мережі, віртуальна реальність і потік інформації з Інтернету домінують у соціумі. Це тип світогляду, який поєднує модерну віру у світле майбутнє, прогрес та постмодерний скепсис, критичний погляд на дійсність. У результаті ми отримуємо погляд на реальність, в якій люди перебувають на довгому й складному шляху розвитку, рухаючись у напрямку до більшої складності та екзистенційної глибини. Метамодерна філософія – цілий світ ідей та припущень, які є контр-інтуїтивними як щодо модерних, так і до постмодерних ідей. Але оскільки модерні та постмодерні філософії стають все більш застарілими, ці метамодерні ідеї будуть розвиватися, вкорінюватися й поширюватися.

В сучасній українській літературі також є художні твори, позначені впливом філософії метамодернізму. Зокрема, Т. Гребенюк зазначає, що «обережний оптимізм метамодерну відбивається нині в багатьох українських культурних текстах, й, зокрема, в літературі. Цікаві його вияви спостерігаємо, наприклад, у книзі Андрія Бондаря «І тим, що в гробах»» [22, с. 162] . Дослідниця називає й інші твори, які містять у своїй структурі метанаратив: «Також дуже поширеним у сучасній українській культурі є метанаратив упливу історичної пам’яті на сучасні події. Його втілено у великій кількості літературних творів сучасності, як-от: «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко, «Ворошиловград» Сергія Жадана, «Говорити» і «Забуття» Тані Малярчук, «Фелікс Австрія» Софії Андрухович, «Танго Смерті» Юрія Винничука, «І тим, що в гробах» Андрія Бондаря, «Баборня» Мирослава Лаюка тощо» [22, с. 162]. Сама назва роману Софії Андрухович «Фелікс Австрія» акцентує увагу на сприйнятті австро-угорського хронотопу як «щасливого» й благополучного. Письменниця визнає свою спробу написати історичний твір, але сумнівається в успішності її виконання: «Можливо, вийшов психологічний роман із історичними декораціями міста Станіславова початку XX століття» [4]. Однією зі значних літературних подій цього року є вихід у світ роману Софії Андрухович «Амадока», який теж можна віднести до описаної категорії метанаративів.

**РОЗДІЛ 2**

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ІГРОВИХ ПАРАДИГМ У ПРОЗІ С. АНДРУХОВИЧ**

**2.1. Постмодерні виміри ранньої прози С. Андрухович**

Одним із значних зрушень у сучасному літературному процесі є розвиток жіночої літератури. Розгортання самостійного культурного наративу презентовано багатьма сучасними авторами, зокрема, текстами С. Андрухович.

Постать С.Андрухович виразно вписана у культурний простір України через приналежність до родини сучасного класика Ю.Андруховича та формування власної сім’ї з відомим поетом А.Бондарем. Близькість до вищих літературних кіл стає приводом до тенденційних оцінок творчості, до звинувачень у несамостійності: «Уявляю собі картину: сидить авторка біля письмового столу, в руках тримає ручку, по один бік від неї сидить один поважний поет, який певним чином причетний до цієї авторки, а по другий – інший суперповажний письменник, який теж причетний до неї; і кожен зі свого боку пояснює, що таке людське життя, що таке секс і як про це писати» [43, с. 41] . Роман С. Андрухович «Сьомга» вже став приводом для періодичних літературних дискусій і є одним із виявів постмодерної прози.

Хоча С.Андрухович і назвала книжку «максимально щирою розповіддю про вигадані події» [4, с. 11], проте звертання до особистого досвіду досить виразне. Письменниця не ототожнює літературну героїню з собою буквально, однак простежується багато дотичних моментів, зокрема вона носить ім’я авторки, також мандрує по різних країнах, містах, помешканнях, її дідусь – лісник, вона має молодшого брата (ці подробиці зіставляються з автобіографічними деталями роману Ю.Андруховича «Таємниця»). Прикметна й портретна характеристика – акцентування на новій хлопчачій зачісці тощо [43, 42]. За психоаналітичним принципом, автобіографізм роману ґрунтується на основі наративної структури твору. Посилена увага до минулого зумовлюється потребою артикуляції глибинного досвіду й передбачає принцип повернення та переосмислення минулого. М. Крупка зауважує, що вагомим у способі зображення стає домінування внутрішнього, психологічного сюжету: розмови виявляють лише зовнішній зріз подій, посутньо він розгорнений на рівні свідомості й підсвідомості героїв, психології, думок, спогадів, передчуттів, інстинктів. Авторка аналізує проблему становлення ідентичності людини через опис приватного досвіду тіла [43]. Б. Матіяш зауважує налаштованість письменниці на переповідання саме особистісної історії: «Жодних узагальнень, […] жодної спільної картини світу – натомість одне тіло, приватні болі, приватні страхи переслідування і патології, свій контекст дефлорації, своє дитинство, своя, врешті, соціокультурна причетність. Своє розуміння світу. Свій світ, що нікому не видимий, доки про нього не розкажеш» [54, с. 36]. Письменниця цілком свідомо працює з темою тілесності, що реалізується через такі мотиви: дискурсу гіперсексуальної жінки, сексуально-патологічного досвіду перверсивного тілесного задоволення, семіотики чоловічого й жіночого тіла, дитячої сексуальності, садомазохістського комплексу, деструкції жінки з погляду тілесності, первісної стихійної енергії потягів, еротичної природи підсвідомого.

Роман C. Андрухович «Сьомга» складається з шести частин, з яких кожна презентує окремі епізоди життя героїні, які можна трактувати як етапи її сексуального становлення. Усі історії об’єднані наскрізним еротичним мотивом. Перша та остання частини становлять своєрідне обрамлення твору – початок і фінал однієї сюжетної лінії. У такий спосіб створюється своєрідна рамка для оповіді-спогаду. Рушійною силою сюжету є перша історія «Володар світла, повелитель води», яка розкручує всю подальшу наративну структуру тексту. В оповіді розглядається проблема приватності як неодмінної екзистенційної складової людини.

Авторка змальовує ситуацію людини, яка раптово усвідомлює, що позбавлена інтимності життя й перетворена на об’єкт спостереження. Отже, ідеться про зображення невротичних станів героїв, межових ситуацій крайнього напруження, викликаного почуттям страху, який стає визначальним чинником свідомості героїв і паралізує її. Письменниця докладно описує стан людини під контролем стороннього: «Я не можу почуватись безпечно» [8, с. 3], «мене охопила паніка» [8, с. 5], «найстрашніше для мене – це побачити його» [8, с. 6], «у мене свистить у вухах і темніє в очах […] накочує страх, від якого панцирем сковує груди» [8, с. 7], «мене наче струмом вдарило» [8, с.  25], «у мене затремтіли ноги» [8, с. 32], «мене ніби облили крижаною водою» [8, с. 45], «я почувала дикий страх і злилась за це на себе» [8, с. 49].

Гра з читачем розгортається у ракурсі стороннього спостерігача за кожним порухом головної героїні. Вона відчуває його присутність, але нічого не може змінити. Уходячи у сферу інтимності, спостерігач позбавляє героїню не лише власного життєвого простору, а й символічно претендує на її тілесність: «Рипіння його ніг у снігу викликало у моїй уяві думку про глистів. Подовгасті білі гострики, що копошаться в нутрощах, нахабно в’їдаючись у беззахисний організм, не запитавши дозволу, скориставшись із його невідання» [8, с. 33]; «Злизував з нас своїм великим м’ясистим язиком, тугим і теплим, а ми дивувались, чому так часто прокидаємося вночі, з ніг до голови липкі та вологі» [8, с. 39]; «…хтось тримає мене в долонях, перекладає з правої на ліву, і знову назад, розминає загрубілими пальцями, розхиляє мене, стискає і погладжує» [8, с. 41]. Ситуація загострюється неспіввіднесеністю з диявольською сутністю пересічної зовнішності героя: «Кремезний чолов’яга у дутій чорній куртці та в чорній шапці, насунутій на кошлаті брови. Пів обличчя ховалося в густих темних вусах. На вигляд це був типовий пролетар – незграбний, вайлуватий, з тупим і розгубленим поглядом» [8, с. 25]; його соціального стану: «Леонід Кухарук, назвав він себе. 1962 року народження. Одружений, двоє дітей […] Працює сантехніком у ЖЕКу» [8, с. 51]; поведінки: «Він з’їхав по стіні вниз і присів, сховавши обличчя між колінами, прикривши голову долонями […] не бийте, хлопці, не бийте, я не хотів, не хотів, я більше не буду, хлопчики, я більше ніколи не буду» [8, с. 51] і масштабністю функції, яку він на себе взяв: «Він відчував себе всемогутнім богом – бо тільки Бог може залишатись невидимим, знаючи все» [8, с. 55]. Продовження цієї сюжетної лінії описано у фінальній частині «Я хочу пізнати твій внутрішній світ». Авторка використовує специфічний ігровий принцип художнього зображення – діалогізує твір, наділяючи повноцінним голосом не лише головну героїню, а й інших персонажів.

Для з’ясування причин психічної патології героя застосовано прийом спогадів про бабусю: її спосіб життя став передумовою сексуально-патологічних відхилень онука. Численні фізіологічні описи вводять у сферу психофізіології героя, розкривають аспекти складної деформації людської свідомості. Письменниця вбачає проблеми в дитинстві, від травм якого не міг визволитися Леонід Кухарук, хоча й намагався активно розчинитися в соціумі, приймаючи всі традиційні ролі. Витіснені в підсвідомість пристрасті все одно керують його життям: «Таємні нутрощі не дають йому спокою. Розколупувати, відкривати, виймати їх – так соромно, тривожно і непристойно, і разом з тим від цього неможливо відірватися, він не має змоги зупинити себе і не бачить сенсу себе зупиняти» [8, с. 335]. Незадоволене еротичне бажання опредмечується через символічний вигляд риби сьомги [41, с. 43]. Герой постає одержимим з нав’язливими ідеями та фобіями через вербалізацію вуаєристського комплексу: підглядання за жінкою несе в собі моменти її поневолення.

Якщо в першій оповіді еротичний інстинкт героя сфокусований виключно на уявленнях, то в наступній його переповнює бажання помсти об’єкту, що намагається позбутися його контролю. Знищивши в такий спосіб сексуальну владу жінки, здійснивши деструкцію жінки як тілесності, герой утілив заповітне бажання – «пізнати внутрішній світ». Для садиста деструкція стає провідним принципом на шляху до влади. У тексті змальовано еротичне дійство, освячене смертю. Символічну роль фалоса виконує викрутка: «Він зробив акуратний поздовжний розріз під моїми грудьми, рівно посередині – спершу розрізав сукню, а потім тіло. Його лезо було коротким, але гострим. Він заглиблювався в мене поступово, шар за шаром, обережно і делікатно» [8, с. 347]. Фінал виявляється закономірним і об’єктивним наслідком розгорненої психоаналітичної студії: герой не здатний оволодіти своєю партнеркою жодним іншим способом, окрім убивства. Натуралістично виписані садистські сцени розщеплення вбивцею тілесності жертви символізують пізнання внутрішнього світу об’єкту бажань [41, с. 43].

В історії під назвою «Кров» панує тема гіперсексуальної жінки «у стилі Бриджит Бардо» – тітки Галі. Спостерігаємо іронічну гру смислів. Головну героїню зображено як взірцевий вияв самої сексуальності, як ідею, а не особистість. Наративна структура тексту спрямована на розкриття психологічного конфлікту, що прихований за сексуальним бажанням: «Це одна з найбільших загадок мого життя – навіщо в ній було стільки сексу? Вона сама не знала, що з ним робити, вона ніяк його не використовувала, вони заважали одне одному навзаєм, не вміли давати одне з одним раду, копали одне одному ями – так ціле життя в них і просиділи» [8, с. 67-68]. Уся сюжетна колізія психоаналітично визначена боротьбою жінки із власним тілом: «Її тіло жило саме по собі, не питаючи в неї дозволу» [8, с. 68]. Письменниця застосовує техніку нанизування образних рядів, детально описуючи досконале тіло героїні, яке наділене яскравими еротичними статевими ознаками: «Важкі повні груди, білі, гарячі, з напруженими зморщеними пипками, з відвертим запахом розпашілої шкіри» [8, с. 68], «її маленькі вуха, її точений ідеальний ніс з ніздрями, за кожну з яких не шкода було б вирізати кілька невеликих народів» [8, с. 70], «смаглява шкіра, каштанове волосся і карі очі – це була її гордість» [8, с. 71]. Але соціум не потребував її всепереможної сексуальності, тому вона не знаходила собі функціонального застосування ні в якій ролі: дружини, матері, господарки, професіонала, тому «жодного разу в житті вона не відчула спокою і радості» [8, с. 68], а жила у постійній напрузі, була змушена будь-яким способом опиратися природі, придушуючи бажання та витісняючи інстинкти.

Однак домінування тілесності було однозначним: «Керувати власним тембром голосу, запахом та внутрішнім блиском шкіри вона не могла; не могла уникати жадібних поглядів, чоловічого тертя об свої боки, голодних лап, що ковзали, щипали, гладили, плескали і хапали її за боки, литки, плечі, живіт» [8, с. 72]. Страх видати інстинктивні бажання породжує потребу досконало володіти собою й набуває форм садомазохістської поведінки: «Їй подобалось псувати й нищити – настрій, любов, стосунки, життя, себе […]. Нищити життя було непотрібно, складно, солодко і боляче» [8, с. 72]. Письменниця наголошує, що над героїнею цілковито панує сексуальність, яка в силу етичних причин має бути витіснена.

Спроби її контролю обертаються фізіологічним стражданням: «Часом все тіло її затерпало, руки і ноги наливалися тяжким розплавленим металом, стискалося горло, а кров, ніби скажена, роздувала судини, від чого у стегнах все дрижало, ніби під час землетрусу» [8, с. 72]. Органічним жіночим простором стає лише спальня. Саме ця кімната, яка заповнена численними дзеркалами й витримана в багряних кольорах, цілковито символізує внутрішню сексуальну зорієнтованість героїні. Вона любила золоті прикраси, екстравагантне вбрання, виключну біжутерію, усіляко прикрашала й леліяла своє тіло.

Сексуальність фатальної жінки у романі не лише наголошується, а й пов’язується з різного роду садизмом та перверсіями. На тілесності закроєний жіночий спосіб оволодіння – зваба. Важко стримувана сексуальність обов’язково знаходила вихід, про що й ідеться в описаній курортній сексуально-любовній історії, де інстинкт перемагає етичний закон і, пануючи над жінкою, наділяє її каструвальною здатністю. Як зазначає М. Крупка, «описуючи стосунки Галі з Валентином Генадійовичем очима трирічної дівчинки, авторка веде мову з позиції дорослої людини у зневажливо-іронічному тоні, наголошуючи насамперед на тілесній невідповідності жінки та чоловіка. Контраст увиразнюється детальними фотографічними описами з анатомічною конкретикою» [41]. Оповідач бачить «виснажену високу постать, кістки, обтягнуті тонкою біло-блакитною, вологою та прохолодною жаб’ячою шкірою, сині вени, що проступали з-під неї, ямку в грудній клітці, ребра, худі плечі, стегна, завтовшки такі ж, як і зап’ястя …» [8, с. 78] та подає такі порівняння «старий облізлий пес» [8, с. 86], «великий поранений коник-стрибунець» [8, с. 95]. Еротичні інстинкти однозначно асоціюються зі смертю.

Історія «Райський сад і прилеглі території» описує процес становлення особистості під час формування дитячої сексуальності. Творчі пошуки авторки перебувають у площині біологічно-сексуального. Концентрація побутових і соціальних реалій, описи середовища, речей, усього, що оточує людину, характеристики мешканців дурдому й вуличок, прилеглих до нього, створюють ефект нанизування фотографічних кадрів.

Компонент божевільні виконує роль ситуативного тла й покликаний посилити настроєність розповіді. Письменниця змальовує камерний світ дитинства, реконструюючи факти крізь призму еротичної тональності тексту. Вирішальним моментом у самоідентифікації героїв стає перверсивна сексуальність, якою виявляється наскрізь пройнятний дитячий світ і все оточення: репресована тілесність пацієнтів дурдому, де чоловіки й жінки виглядали однаково («На них ніби повдягали ковпаки з товстого непробивного скла. Отак вони ходили садом у своїх піжамах, халатах і спортивних штанах, в гумових шльопанцях і покоцаних сандалях…» [8, с. 101]); найкраща подруга Свєта Єсеніна – дівчинка-гермафродит («Коли Свєта спілкувалась з дівчатами, вона робила це так, ніби вона – хлопець, який спілкується з дівчатами …» [8, с. 104]); підглядувана сцена зґвалтування («і від цих диких звуків, до яких я не знала, що домальовувати в уяві […] по спині бігали мурашки, ноги тремтіли і в горлі пересохло …» [8, с. 105]); сексуально-садистська поведінка виховательки дитсадка, яка формує у вихованців мазохістський комплекс («Наприклад, вона чомусь дуже любила мене цілувати. А це, повірте, було набагато гірше за її верески, погрози і шантаж […]. Я терпіла. Я багато подібних речей у житті терпіла. Я думала так: якщо я можу витримати, а комусь це дуже подобається, то чому б мені не справити людині приємне?» [8, с. 106]).

Самоаналіз став суттєвим аспектом ідейно-тематичної спрямованості роману, яка деформує етичний канон безтурботного цнотливого дитинства. Шляхом пригадування авторка, за Фрейдом, розповідає про перверсивну неусвідомлену дитячу сексуальність, яка визначає моменти формування дорослої тілесності, детерміновані дитячими травмами. Сексуальне життя в підлітковому віці подається як закономірність та невід’ємна складова стосунків, зрештою, його відсутність формує комплекс неповноцінності: «аж мені здавалося, що йдеться про якусь річ, чужу мені та геть відсторонену, якийсь шматок м’яса чи кістки, бивень слона або стовбур доісторичного скам’янілого дерева – ось він, лежить тут, посеред кімнати, і я не маю до нього жодного стосунку» [8, с. 213] .

Крізь насиченість сюжету відверто сексуальними сценами проривається як самоіронія детективна лінія з пограбуванням квартири, що окреслює неспівмірність мрії та дійсності. Викрадення родинної реліквії – старої ікони з Дівою Марією та Ісусом – стало психологічною травмою, пов’язаною з романтичним захопленням чоловіком, який використав ніжну прив’язаність недосвідченої дівчини зі злочинною метою. Дім нагадував осквернену святиню: «Щось схоже може відчувати устриця, коли її міцну мушлю розколупують спеціальним ножем» [8, с. 242].

Психоаналітичний дискурс роману розгортається через спогад про зґвалтування, виписане відверто й натуралістично через символічні асоціації: «Місиво з роздертого м’яса, политого соусом із добре настояних, перероджених виділень» [8, с. 256]. Пошук нових сексуальних пригод виявляється для героїні травматичним, а перший болючий досвід спілкування приводить до висновків не довіряти нікому. «Диявол ховається в рисі» (алюзія до есею Ю.Андруховича «Диявол ховається в сирі») – це іронічна гра з читачем, яка завершує опис сексуальної історії Софії, яка, назвавши чергового чоловіка Вовою, «таким чином завершила формування трійці» [8, с. 269].

Герой сприймається через гастрономічну рецепцію: «ім’я його завжди залишало в мене на язику присмак невиразного, мулького розчарування» [8, с. 268]. У творі описується перебування Софії в Америці, де вона почувається самотньою, не сприймаючи «солодкавого духу американського затишку» [8, с. 270]. Цілком сучасно, що свідчить про вплив метамодернізму, комунікативна криза розв’язується за допомогою Інтернету. Психічні деформації, пов’язані з цим, стають об’єктом художнього осмислення шляхом самоаналізу: «Чат затягнув мене і засмоктав, і я, хоч і відчувала хворобливість і гарячку такого способу життя, дедалі більше вивалювалася із реальності» [8, с. 279]. Героїня цілком адекватно вимальовує залежність від віртуального знайомого. На психофізіологічному рівні простежується зародження почуття любові: «Вовою я перейнялась з моменту, коли мені про нього розповіли» [8, с. 279]; «Кілька днів я чекала його приходу, згораючи від цікавості» [8, с. 280]; «Він виправдав мої сподівання. І навіть трохи більше» [8, с. 280]; «Безліч причин збіглося в одному моменті – і я перетворилась на справжню одержиму» [8, с. 285]; «Мене більше нічого не цікавило» [8, с. 285]; «Я постійно дрижала від збудження» [8, с. 285]; «Моє кохання до нього було збудоване із блювотних рефлексів, нудоти і сп’яніння» [8, с. 289].

Водночас героїня відчуває невпевненість, «хитання»: любов ототожнюється з чуттєвим еротизмом і виявляється як хвороба: «Хотілось торкатись, дихати і нюхати. Звідси походив біль: настирливе ниття, бридке, нице…» [8, с. 288]; усепоглинаюче сексуальне бажання передається через метафору води наче вивільнення еротичного потенціалу: «І я здригалась у конвульсіях, звиваючись і завиваючи, і з більшості моїх ущелин та отворів починала сочитись морська, добре відстояна, вода» [8, с. 289].

Вступає в дію гра уяви: героїня уявляє демонічного чоловіка, наділеного мужністю, інтелектом та харизмою. Але тілесна недосконалість об’єкта бажань відразу ж його деміфологізує: «Зиркнувши на нього вперше, я відчула глибокий тяжкий смуток. Чорт забирай, чорт забирай, подумала я, намагаючись не помічати його широко розчахнутих від захоплення очей» [8, с. 295]. У відтворенні стосунків домінує така собі семантика відрази: «Коли я думала про нього, мене аж пересмикувало від огиди» [8, с. 303].

Роман Софії Андрухович «Сьомга» віддзеркалює художньо-ідеологічні тенденції сучасної жіночої прози, переважно в аспекті подолання стереотипу замовчуваності особистого досвіду. В основі твору лежить історія життя героїні, що розбудована на матриці сексуального становлення.

Повість Софії Андрухович «Літо Мілени» визначають як ідилію. Цей жанр ще називають «селянкою», буколікою, тому що тільки сільське життя, яке забезпечує безперервний контакт і єдність із природою, може бути запорукою щасливого та безтурботного існування.

Щастя на лоні природи можливе тільки тоді, коли природа лагідна, а це буває або в теплих країнах, або влітку. Літо ‒ це золотий вік людства, літо для Мілени тривало все її життя, але й саме життя Мілени було запорукою літа. Повість можна порівняти зі звичайним життєписом, адже тут описується життя героїні від народження до смерті. Однак результатом порівняння буде те, що цей життєпис незвичайний. Усі герої твору майже цілковито позбавлені соціального статусу. Вони позбавлені національної й державної належності, вони не є представниками жодної професії, соціальної чи політичної групи, вони не мають прізвища, а їхнє містечко не має назви. Об'єднують їх тільки родинні і приятельські стосунки, і то дуже умовні, адже можуть бути зведені до чогось такого, як право любові. Це єдиний зв'язок, здатний об'єднати всіх героїв повісті, але тільки всіх тих, хто має ім'я, на думку С. Яковенко [67]. Імена в «Літі Мілени» досить багатозначні: Флор, Наркис, Лавр, Ружена, Земислава. Все їхнє життя ( Мілена також довший час вважала себе травою) ‒ це безтурботне рослинне існування, де для всіх вистачає ґрунту, сонця і ніхто нікому не заважає. У творі є натяки на існування іншого, зовнішнього світу, обриси якого проступають на марґінeсі свідомості, у тумані, проявляються в загальних образах посередності людської маси, що нехтує творчі, багаті уявою особистості (як Ружена чи Ванда), обриси цього світу виринають ніби об'єкти спостереження під час подорожі Мілени до «Африки», як атрибути цивілізації у вигляді автомобіля, банків, поліцейських і т. ін.

Внутрішній світ Мілени ‒ це не герметична камера, а своєрідна «держава слова», інший вимір буття, який уміє використовувати звичний для нас вимір із корисною для себе метою. Цей вимір не знає жодних обмежень, окрім обмежень власної рослинної природи: життя триває доти, доки триває літо, із настанням осені таке життя гине ‒ хоча смерть у повісті постає не тільки якоюсь лагідною, легкою, безболісною, щасливою, але й смішною (позбавлена сміху, та не позбавлена поезії, тільки смерть Мілени). Лагідна смерть із відтінком меланхолії ‒ саме так в нашому уявленні вмирають рослини, в'януть квіти. Смерть доповнює образ щастя, адже людина може бути щасливою тільки тоді, коли не боїться смерті, коли бачить у ній своє продовження, а не кінець. Стан щастя не підвладний логічному аналізу, через те світ своїх героїв Софія Андрухович робить алогічним, володарює в ньому не розум, а уява. З цього приводу с. Яковенко зазначає: «Фантазії ‒ це світ, в якому можна жити цілком справжнім життям. Апологія індивідуального світу людини ‒ це захист особистості від руйнівних впливів соціального оточення, нівелюючої сили його інституцій. Суспільство з його інституціями й законами позбавляє людей того дива, яке дарує їм життя як вільним дітям природи: інститут шлюбу відбирає кохання в Наркиса й Цецилії, інститут правосуддя профанує чудо тотожності відбитків пальців Мілени й Леона ‒ символу, вищого знаку того, що вони призначені одне для одного» [63].

Щодо іронії, гри з читачем, то у творі вони існують на рівні синтаксису і на рівні подій та явищ, виростають із парадоксальних ситуацій (Наркис, Цецилія та її чорношкірий коханець позбавлені почуття ревнощів; діти народжуються через кілька років після смерті чоловіка, а в теплому кліматі ростуть як гриби; злочини виглядають навіть не як безневинна дитяча забава, а як корисна справа; мільйон хустинок, сто п'ятдесят пар капців, п'ятнадцять тисяч маргариток, сто сорок вісім псів і багато чого іншого) і, таким чином, переростає в гротеск [67]. Здавалось би, іронія та гротеск повинні боротися з ідилією. Це справді так, але вони борються не з ідилією в собі, а з ідилією як жанром. «Літо Мілени» це не цілковита ідилія, це твір про ідилію, мета-ідилія. Тож у цьому творі іронічність оповіді ‒ ознака постмодерної жіночої прози.

**2.2. Ігрова концептосфера роману С. Андрухович «Фелікс Австрія»**

Увага сучасних українських письменників до історичної тематики зумовила появу художніх творів, які зображують різні епохи світової й української історії, особливо знакові події, які стали визначальними для різних націй і людської цивілізації в цілому. Здебільшого історична подія є сюжетним стрижнем, навколо якого автор будує свою оповідь. По-іншому написаний роман Софії Андрухович «Фелікс Австрія». У ньому історія лише вгадується через низку деталей побуту, проступає в хронотопі міського тексту. До того ж події роману розгортаються, очевидно, перед великими потрясіннями, які чекають Європу на початку ХХ ст. Аналізові часових, просторових, подієвих пластів роману присвячені дослідження Т. Гребенюк [23], О. Когут [36], Г. Левченко [49; 50] та ін.

С. Андрухович так окреслила задум свого роману: «Досить довго в мені зрів задум розказати історію певних людських стосунків, детально відтворити їхню психологію і водночас випробувати один фокус зі сприйняттям читача. Я хотіла запросити читача з собою, граючись із ним в гру: існує певна логіка розповіді і набір сюжетів, які передбачають конкретний розвиток подій. Читаючи книжку, читач зазвичай намагається цей розвиток подій передбачити, а мені хотілось його здивувати. Не знаю, наскільки це вдалося: від читача залежить не менше, ніж від автора. У кожного по-своєму працює фантазія. Тому мені дуже цікаво побачити, як це буде працювати» [57]. Вважаємо, що гра з читачем С. Андрухович цілком вдалась, оскільки розгледіти її на різних рівнях твору цікаво і пересічним читачам, і науковцям.

Приміром, Г. Левченко назвала роман «Фелікс Австрія» «ігровою терапією постмодерним дзеркальним лабіринтом, у якому жодна трагедія чи драма, жодна болюча психологічна колізія не встигає заполонити собою художню реальність, оскільки одразу ж потрапляє в інший контекст, інший вимір, іншу систему віддзеркалень, де навіть апокаліпсис і смерть нав’язливо й солодко пахнуть мармулядою» [49, с. 151].

Гру з читачем письменниця веде на рівні хронотопу, подій і персонажів, на рівні інтертекстуальних зв’язків. Події у творі розгортаються на початку ХХ ст. й зосереджені майже герметично у межах одного міського простору – Станіславова та його передмість (Нойдорф, Бредтгайм – німецькі колонії приблизно на середині шляху між Коломиєю та Станіславовом, які утворюють рівнобічний трикутник із Надвірною; Дора, Яремче). Переважно події локалізовані на вулицях Станіславова, топоси передмість з’являються лише в ретроспекціях нараторки.

На думку Г. Косарєвої, «Софія Андрухович все ж застосовує постмодерністські маркери, які репрезентовано передусім крізь призму поетики «карнавального письма» та метафори театру як життя-ілюзії» [37, с. 110].

Центральним у цьому значенні є топос міста. В аналізованому романі він постає в основному із розповідей нараторки – простої українки («русинки») служниці Стефанії Чорненько – і складається з низки описів, деталей, вражень, міркувань, які дають змогу побачити його в локалізованій історичним часом панорамі, у поєднанні різнонаціональних реалій та локусів. Стефа не сприймає хаотичність міста: «Станиславів не порівняєш ні з мурашником, ні з вуликом, ні з павутиною. У комах усе впорядковано і чітко, усе має власну причину і наслідок. У цьому місті теж є причини й наслідки, тільки вони так глибоко сплутані в хаотичний клубок випадковостей, що несила дошукатися тут жодної логіки» [13, с. 61].

Однією з причин алогічності в топосі Станиславова є його полікультурність, яка впливає і на розташування будинків, і на порядок у них, і на погляди й характери їх мешканців. Немає гармонії у місті – відсутня вона і у взаєминах, особливо між людьми різних націй, які в ньому живуть. Зовнішня пристойність на людях перетворюється в нещирі обговорення поза спинами. Господарями в місті відчувають себе знатні власники дорогих будинків і крамниць: ресторатори Гаубеншток і Клаар, адвокат Котек, княгиня Пшитульська, фабриканти Марґошес і Ліберман. І в театр ходять переважно «грубі риби» – банкові урядовці, голови великих фірм, достойники залізничних колій – з пишними бакенбардами на щоках, відрощеними на знак лояльності до Австрійської монархії» [13, с. 14]. Саме ця художня деталь – пишні бакенбарди – виділяє проавстрійську знать з-посеред міського натовпу. Здавалось би, що в цьому немає національної ознаки, але ж «панюньці в зефірних сукнях» засуджують Аделю Анґер, напівнімкеню, напівпольку, за шлюб з русином Петром Сколиком, називаючи його «руським трунарем». Авторка впродовж усього роману іронічно підкреслює ефемерність таких поглядів, показуючи Петра не менш шляхетною людиною, ніж його тесть доктор Анґер, священик Йосип Рідний та інші мешканці міста.

Осібно в топосі міста показані єврейські родини торговця рибою Велвеле й кравця Гельмана Кона. Так само, як і оповідачка Стефа Чорненько, усі представники цих фамілій старанно працюють, заробляючи на свій хліб насущний чесною працею. Через це вони є органічною частиною міста й іронічно ставляться до «панських витребеньок» знатних містян, але цінують їх за це, бо мають змогу заробити на пишних карнавалах і святах.

Ще однією «персоною без національності» у топосі міста є шахрай-ілюзіоніст Ернест Торн, але навряд чи це його справжнє ім’я. З його появою в місті постійно порушується стала й задушлива містечкова атмосфера, виникають різні таємниці й інциденти.

Г. Левченко вважає хронотоп міста в романі «Фелікс Австрія» утопічним, наголошуючи: «Насправді ж цей благополучний світ стоїть на порозі розпаду монархії – і тому він постійно піддається стихійним випробуванням – повенями, що нагадують світовий потоп, пожежами, загадковими грабунками святинь. Це все – знаки оновлення й переструктурування світу, і такою настроєністю «напередодні апокаліпсису» , як і синтезом поетики магічного реалізму і постмодерну твір Софії Андрухович нагадує роман «Сто років самотності» Ґабріеля Ґарсії Маркеса» [50, с. 129].

Простір міста неоднорідний, національно позначений, у ньому поєднані різні національні культури, що відбилось і в розташування та зовнішньому вигляді вулиць і будинків, але він є органічним цілим, як і лайки одразу трьома мовами, які чути тут. Це і велична будівля резиденції владики Андрея Шептицького, і сувора греко-католицька капітула, а поруч – семінарія, сад Ґізели, фризієрсько-перукарський заклад з прозорими дверима, вулиця Ґославського з генделями і крамницями.

Контрастним до середмістя змальовано єврейський квартал та базарну площу: «Вулички тут щораз дрібнішають та звужуються, обсаджені, мов грибами, присадкуватими дерев’яними будиночками. Будинки фаршировано крамничками, майстернями, годинникарів, шевців, кравців. Я в’їжджаю в невидиму хмару тяжких пахощів: смердить часником, сміттям і козами» [13, с. 65-66].

Локус вулиці в романі маркований за ознакою «рідна / чужа». Нараторка з іронією розповідає про «лабіринти кривулястих вуличок», в яких немає гармонії і порядку. Й протиставляє цим сплетінням рідну вулицю: «Вулиця Липова – не така. Вона проста, широка й довга, має вигідні рівні хідники, вимощені теребовлянськими плитами, на яких під кожною розлогою липою – лава з кованими бильцями» [13, с. 62]. Вулиці міста позначені ознаками полікультурності, поєднанням різних національних культурних елементів: флорентійські вікна, римські ренесансові плацики, якими інспіровані деякі з місцевих вілл, звичні вілли, прикрашені люнетами й тимпанами, галереї, підтримувані скуленими химерами.

Місто ніби застигло в щасливому для Австро-Угорської імперії часі, але художні деталі свідчать про повільне її загнивання, про той внутрішній неспокій, який люди намагаються подолати масою різних видовищних карнавалів. Саме тому, хоч у місті й панує спокій, але немає спокою в будинках городян, у їхніх душах.

Одним з основних локусів у романі, який виконує змістову й символічну функції, є локус дому. Він є неоднорідним і визначає характери людей, які в ньому живуть. Найбільш цікавим і незвичним є дім, у якому живуть Петро з Аделею, їхня служниця Стефа, а потім з’являється й дитина – дивний хлопчик Фелікс, поява якого розхитує й без цього нетривку атмосферу химерного будинку, який побудував Петро Сколик. У локусі будинку-корабля, «схожого на марево, яке от-от розвіється» виражений і характер його творця, і непрості взаємини між його мешканцями: випещена панночка Аделя з дитинства зрослась корінням зі своєю служкою – русинкою Стефою, яка більше за звичками, національністю, працелюбністю підходить Петрові, тому й пливе «родинний корабель» непевним курсом. Про вплив локусу дому, в якому живе людина, на її думки й почуття розмірковує Стефа, а в її особі, очевидно, й авторка роману: «Те, у чому ми живемо, - будівлі, одяг, меблі, посуд, може не тільки служити нашим потребам. Водночас вони не конче мусять бути такі дорогі і прекрасні, що перед ними малієш і скручуєшся, як опалий лист. Усі ці предмети здатні бути продовженням думок і почуттів, розмовою, запитанням, твоєю власною відповіддю» [13, с. 52].

Жіночим осередком, металокусом у будинку, є кухня. В уявленні про неї переплелись національні уявлення німців про те, що це найбільш підходяще місце для жінки; а також національні українські традиції й уявлення про жінку – берегиню родинного вогнища. Стефа відчуває себе самодостатньою саме в просторі кухні. Вона не лише вправна служниця, а й справжня майстриня кухарської справи. Слава про її кулінарну майстерність виходить далеко за межі домашньої кухні. Про неї знають і говорять усі в місті. Саме цей хист Стефи приваблює єврея Велвеле, який пропонує їй одружитись і заснувати власну кухарську справу де-небудь поза межами рідного міста. Хоча Стефі й подобається Велвеле, але вона інтуїтивно відчуває, що він чужий для неї. Крім того, палка натура русинки Чорненько прагне справжнього кохання, а не одруження з розрахунку. Саме тому вона відмовляє Велвеле й надалі не хоче виходити за межі локусу будинку, який вважає рідним: «Звісно, вілла, яку вибудував Петро, вирізняється серед решти, як вирізняється серед селянок із порепаними руками і чорними обличчями блідолиця графиня в сукні з найтоншого мережива. І я не скажу, що мені аж так дуже подобається бути родичкою тієї графині» [13, с. 62].

Мимоволі виникає думка про те, що, утопічною й нетривкою є та імперія, на кухнях якої порядкують не господині, а служниці. Тому у фіналі роману вогонь із кухні, який є одним із символів родини, руйнує нестійкий на хвилях життя будинок.

Як протиставлення химерному будинку-кораблю у романі «Фелікс Австрія» зображені й інші локуси дому, позначені національними й ментальними рисами.

Очевидно, авторка змальовує різні за порядком у них будинки, які виражають не тільки національні риси господарів, але й внутрішні душевні переживання, взаємини між мешканцями.

Є в романі згадка про будинок єврейської родини Баумелів: «Дім наповнений теплими солодкими пахощами», в якому кожен зайнятий своєю справою й працює задля благу рідного дому. Цей локус справляє гарне, позитивне враження на нараторку: «Вона проводить мене анфіладою кімнат до кухні. Я все тут у них знаю: і світлі лляні завіси на вікнах, і ханукії, і красивий мізрах з оленями, зорями й квітами на стіні» [13, с. 221]. Такий приємний, світлий і впорядкований дім свідчить, що в ньому живе дружна і працьовита сім’я, що позитивно характеризує національну єврейську рису – вміння злагоджено працювати для створення благ.

Протилежністю дому Баумелів є будинок священика Йосипа Рідного, в якому панує застій і затхлість: «…шматки сухого болота хрумкотіли під ногами, вдавлені у ворс тканих килимків із френзелями;… в кутках під стелею висіли темні клубки павутини, …ікони й вишиті рушники, які їх прикрашали, вкривав шар сірої пилюки, схожий на шовковисте хутро якоїсь тваринки» [13, с. 195]. Такий же безлад панує й на кухні. Художня деталь – посеред безладу – «поруч із ліжком – іконостас, свічки, вервички, молитовники» [13, с. 194]. Такий хаотичний порядок у домі характеризує його господарів не за національною рисою, а за психологічним типом, відсутністю гармонії у стосунках подружжя та неувагу до матеріального. Оскільки кожен у цьому домі захоплений своєю справою (отець Йосип – молитвами й спасінням душ своїх вірян, а Іванка – прагненням вирватись «з-поміж мисників»), то наведення порядку в будинку вони вважають справою, не гідною їхньої уваги.

Отже, особливостями хронотопу змальованого в романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія» міста є застиглий у своїй непорушності порядків «щасливий» час типового для Австро-Угорщини міста, який наштовхує на думку про неминучість катаклізмів, які можуть його порушити, а також позначеність полікультурними, національними, психологічними рисами топосу міста й локусів і металокусів, які існують всередині нього – вулиць, будинків, кухонь.

Такою з заплутаною є й система образів-персонажів роману, взаємини між якими розкриваються часто в непередбачуваних обставинах і змінюють уявлення читачів про них. Г. Левченко зазначає: «Іншим важливим моментом діалогу із модерною культурою є глибинний психологізм твору. Роман формувався у ході вирішення духовно-психологічної і творчої кризи самої авторки, про що Софія Андрухович не раз згадувала в інтерв’ю та блогах, акцентуючи на необхідності формувати психологічну гнучкість, вміння приймати різні інтелектуальні позиції та «проробляння» травматичних досвідів, як особистих, так і соціальних. Цей психологічний момент указує на переструктурування картини світу, переоцінку цінностей, а отже, якоюсь мірою і на загибель віджилих та неактуальних психічних установок і звичок та народження якісно нової внутрішньої гармонії» [49, с. 146]. Кожен із персонажів твору переживає глибоку психологічну кризу, зумовлену нетривкою життєвою позицією: Стефанія Чорненько не може влаштувати особисте життя, оскільки придумала для себе роль – служіння Аделі Ангер. Аделя, своєю чергою, не може вести самостійного життя, бо постійно відчуває надмірну опіку Стефи. Петро коливається між коханням до дружини та її незрозумілими йому взаєминами зі служницею, томі більше часу проводить у своїй майстерні, виготовляючи надгробки. Це є ще й глибоко символічно, бо він почувається впевненіше між камінням, ніж у власному домі, який нагадує корабель.

Один трикутник взаємин доповнюється іншим, коли до Станиславова приїздить колишній коханий Стефи, а тепер молодий одружений священник Йосип. Нетривкий корабель взаємин розхитується ще сильніше, аж поки його не охоплює символічний вогонь пристрастей і справжня пожежа, яка залишає за читачем можливість постмодерного вибору – чи врятувався хтось у ньому, чи став гармонійним душевний світ? Авторка вводить у коло персонажів і магічних, незвичних героїв – гнучкого хлопчика, якого назвали Феліксом і його господаря – чарівника Ернеста Торна. Г. Левченко приходить до такого висновку: «Образний світ роману структурується як багатоходовий дзеркальний лабіринт, де майже кожна річ чи деталь може поставати віддзеркаленням іншої речі чи явища, образи римуються химерно й непередбачувано, так, як підказує хід авторських асоціацій у той чи інший момент оповіді. Капелюшок-каравела на голові однієї з пань у театрі перегукується і з будинком-кораблем, і з паперовим корабликом від Торна, і з кораблем Велвеле. Скляний дах будинку, що протікає, своєрідно римується і з пограбованими святинями, і з непевними взаєминами, і з постійним втручанням несвідомих імпульсів у свідоме життя героїв. Атлас патологічної анатомії Карла фон Рокитанського Фелікс перемальовує на детальну карту міста. Міські споруди витворюють паралель до сервірування столу: театр – чаша, будинок – цукорничка, вулиці, начинені хатами-грибами. Скульптурне зображення порожньої жінки-чаші – паралель із безпліддям Аделі, у якому прочитується ще один психоаналітичний підтекст – ототожнення владно-садистичної позиції з емоційною й творчою імпотенцією, котрі компенсуються волею до влади, прагненням підпорядко-вувати собі інших (З. Фройд, К. Хорні, Е. Фромм). Природні катаклізми творять паралелі чи передують внутрішнім психологічним драмам» [49, с. 150].

Можемо також узагальнити, що роман С. Андрухович «Фелікс Австрія» побудований на міцному фундаменті постмодерністської ігрової концептосфери, в основі якої – поетика карнавалу, інтертекстуальність та символічність.

**2.3. Достовірність наративу в романі «Амадока» С. Андрухович**

Останнім часом на позначення нових глобальних світоглядно естетичних тенденцій, що прийшли на зміну постмодернізму, вживається термін метамодернізм. Поняття метамодернізму в увійшло в науковий обіг із легкої руки Тимотеуса Вермюлена й Робіна ван ден Аккена, які у своїй статті «Замітки щодо метамодернізму» характеризують метамодерн як новий тип чуттєвості, що прийшов на зміну постмодерну, й головною ознакою якого є розхитування, коливання між «ентузіазмом модернізму» й «постмодерністською насмішкою» [74]. На відміну від постмодерної доби, метамодерн дедалі частіше сприймається як час відродження метанаративів. С. Абрамсон відзначає їх необхідність у метамодерному суспільстві, наголошуючи, що «метамодерний метанаратив це не спроба створити й увічнити універсальні істини, або ж нівелювати відмінності між суб’єктами; швидше це спроба створити задовільні в локальних масштабах наративи, які об’єднують дві або більше реальності в метареальність» [68]. Також поширеним у сучасній українській культурі є метанаратив упливу історичної пам’яті на сучасні події. Тож однією зі значних літературних подій цього року є вихід роману Софії Андрухович «Амадока». За його назвою можна припустити, що мова йтиме саме про озеро, яке ніби існувало на території України, про яке згадував Геродот. Розповідь про озеро виринає в тексті роману ніби випадково, їй відводиться незначне місце, лише один епізод: «Пінхас розгортає мапу за мапою і розповідає Уляні про озеро Амадоку, зображене на кількох десятках географічних мап ХVI-XVII століть, - величезну водойму, якою плавали судна, з якої витікали струмки й ріки, навколо якої тулились поселення, виростали замки й укріплення. Мешканці цих земель годувались рибою зі щедрого озера. Озеро слугувало захистом від ворогів і межею між землями, і було воно настільки великим, що з одного берега неможливо було розгледіти протилежний. – це озеро загубилося, зараз його не існує, - каже Пінхас, і його очі іскряться, перегукуючись із сонячними зайчиками серед верболозів» [1, с. 234]. З часу появи цього зниклого озера у пам’яті головної героїні – Уляни Фрасуляк, вона починає відчувати біль втрати, який поступово стає всепроникним, сповнюється спочатку передчуттям лиха, а зрештою приводить до трагедії: «їй чомусь невимовно шкода їх обох, шкода Пінхаса – його голосу, очей, рук і тіла, кожного кучерика на його голові. Шкода себе – бо він ніби самим своїм існуванням сприяє її провині. Уляну нудить від посмаку намулу, провини і втрати. Біль у легенях ще доволі відчутний. Вона думає про величезне озеро Амадоку, глибоке і повноводе» [1, с. 236]. У романі таємниче озеро Амадока є лише образом незвіданості та загадковості, яка врешті визначає наше сьогодення, символом внутрішнього світу людини, потреба в комусь або в чомусь, що дасть надію та змусить йти далі.

Н. Ізотова стверджує, що «ігрова стилістика художнього наративу пов’язана напряму з його онтологією (гра – це онтологічна характеристика художньої оповіді та її спосіб буття) та епістемологією (гра – це модель, яка вписана в художній текст і породжує новий спосіб творення й інтерпретації художньої дійсності). Під ігровим прийомом розуміється конкретна реалізація гри: маніпулювання художньою оповідною формою за допомогою художніх засобів, деконвенціалізація наративу» [28, с. 63].

Психонаративна гра у романі С. Андрухович «Амадока» ‒ це перша ознака ігрової стилістики художнього твору. За допомогою метафікційної гри акцентується увага на проблемних зонах у співвідношенні між правдою та вимислом у романі.

Роман не стільки про події, скільки про їх переповідання, важливими є не історичні факти та достовірність, а виявлення процесу поведінки з власними й чужими спогадами. І звісно про пошуки: себе, сенсу, любові. Структурно роман складається з трьох частин, які сама авторка умовно називає трьома романами. Кожна з частин роману стосується іншого часового проміжку та розповідає свою окрему історію, кожен роман написаний в іншому жанрі. Але водночас вони є нерозривними частинами цілого. Одна з частин – сучасна психологічна драма з елементами трилеру, інша – історична психологічна драма, яка випливає зі спогадів персонажів першої частини і стосується Голокосту на території Західної України, а третя – роман-есей, головною темою якого є сталінський терор 30-х років, винищення представників української культури.

Спроба С. Андрухович описати і певною мірою пов’язати три історичні виміри здається вдалою. Очевидно, що письменниця шукає пояснення сьогоднішньому стану країни в її минулому, цим показуючи, що все у цьому світі відносно має коріння. Розбите обличчя на обкладинці книги служить наскрізним символом книги, показуючи людину, яка загубилася у незвіданості історії, як свого народу, так і власної особистості. Філософські запитання типу «Хто я?», «Ким був і ким є?», «Хто ти?», «Хто ми?», «І чи взагалі існуємо «ми»?» мають метафоричне підґрунтя, яке можна інтерпретувати з погляду історичної, політичної та психологічної ситуації або стану людства. Одна з ідей роману – тема любові як надихання, сенсу життя чи небезпечності, яка має нищівний характер. У творі сила кохання головної героїні Романи виявляється настільки великою і навіть безмежною, що вона може впізнати власного чоловіка, навіть якщо він «без обличчя». Він сам не пам’ятає, хто він, але Романа інтуїтивно впізнає людину, яку так довго шукала і на яку чекала. Замислюючись, чи дійсно це любов, слід згадати амбівалентність людської природи, характерів та збіг обставин, які іноді кардинально або навіть фатально впливають на життя.

У романі багато ігрових символів: і ситуації, і персонажі, і їхні психологічні особливості, і зовнішня та внутрішня понівеченість усіх героїв та їхніх доль.

Лінія Уляни та Пінхаса починає описуватися в той період, коли на їхнє кохання не впливає культурна та політична ситуації, національна приналежність та специфічні заборони різних середовищ. Потім із загостренням історичних подій їхні стосунки «отруюються» і мають певні наслідки не тільки для закоханих, але й для родин обох сторін. І врешті-решт усвідомлення того, що ця любов – руйнація, приходить після ключової точки цього розділу – смерті батька Уляни, Василя Фрасуляка. Авторка хотіла показати, як вчинок однієї людини впливає на долю родини та всього роду. Провина, яка накладається на життя дітей, онуків та близьких людей залишає свій відбиток, і люди, наче запрограмовані, виконують дії, заздалегідь запрограмовані долею, навіть не знаючи або не пам’ятаючи історії своєї родини.

Есей всередині роману про долю Віктора Петрова (Домонтовича), а через зв’язки з ним – і всього «грона п’ятірного» неокласиків, та й усієї української інтелігенції тієї доби – навіює загадковість. Та описуючи кожного із репресованих, С. Андрухович підштовхує до розуміння того, що людська природа настільки неоднозначна, що неможливо до кінця зрозуміти мотиви вчинків особистості у межових ситуаціях. Це різноманітність людських характерів та багатоманітність індивідуальності, яка змушена руйнуватися чи то фізично, чи то психологічно під гнітом історичних, соціальних та культурних обставин.

Об’єднує в єдине ціле неоднорідні частини роману образ протагоністки – Романи, яка здатна слухати історії, відтворювати їх за старими фотографіями, за архівними матеріалами, а також домислювати, намагатись виправити або переказати по-іншому. Та врешті її зусилля сходять нанівець – історія, час розставляє все на свої місця, зумовлені долею, фатумом, зрештою, логікою і здоровим глуздом. Нічого, що започатковане в далекому минулому, не можна виправити в сучасності. До таких міркувань приходить читач, коли окремі пазли історій, наче в грі, складаються у виразну картину людських страждань, безпам’ятства, скаліченості душ і доль. Намагання Романи переповісти трагічний досвід кількох поколінь однієї родини у контексті життя історичних постатей (Баал Шем Тов, Григорій Сковорода, майстер Пінзель, Віктор Петров) – це і є метамодерна оптимістична відповідь на трагедію, що виражається у поверненні до творення метанаративів, адже щоб пригадати «починати треба зі смерти. З найбільшого в Европі озера, яке в ході історії безслідно всякло в землю. Зі скитських могильників і могильників антів. З викопаних у лісах і полях Східної Европи ям, заповнених болотяною водою і трупами, до яких живі ще жертви лягали таким чином, щоб зекономити якнайбільше місця. З невідомої могили Пінзеля в Бучачі. З пишного білосніжного поховання Баал Шем Това в Меджибожі, схожого на палац із хмар і айсбергів. Зі слів, які Сковорода забажав мати на власній могилі в селі Сковородинівка Харківської области: «Світ ловив мене, та не впіймав». Вони написані на камені, на сірому граніті, недбало обтесаному й заокругленому – він нагадує ембріон, завмерлий на котрійсь зі стадій розвитку» [1, с. 521].

Отже, С. Андрухович все ж спирається на історизм ситуацій. Під час одного з численних інтерв’ю зазначає, що читала праці та есе, присвячені подіям Голокосту, сталінських репресій, Другій світовій війні. Тому наратив твору – це скоріше вигадка з елементами достовірних фактів історії, а непослідовне переплетення подій та розділів роману свідчить про намагання письменниці зобразити подібність вчинків людей різних епох та суміжність і певною мірою дотичність «минулих життів» з «теперішніми». Порівняно з іншими творами С. Андрухович, роман «Амадока» свідчить про перехід від карнавально-символічних та інтертекстуальних ігор з читачами до спонукання метамодерних пошуків першопричин впливу історичної пам’яті на сучасні події.

**ВИСНОВКИ**

У результаті дослідження функціонування ігрових концептів у прозі С. Андрухович вдалося зробити певні висновки.

У сучасному літературознавстві існують теоретичні проблеми, пов’язані з появою в літературному процесі феномену жіночої прози та методологією її дослідження.

Зміна стереотипів про роль жінки в суспільному житті та соціальні зрушення, пов’язані з цим процесом, у літературі спричинюють появу окремого сегменту – жіночої прози. В українському письменстві ще з кінця ХХ століття зазвучав «жіночий голос» представлений в прозі Л. Демської, О. Забужко, Є. Кононенко, М. Матіос, Г. Пагутяк та ін. Так на зміну чоловічому уявленню про жінку приходить уявлення жінки про саму себе, розуміння свого призначення та сприйняття себе як особистості, що призводить до суперечності з традиціями патріархальної культури та феміністичної дискусії не тільки у літературі, а й загалом у сучасному світі.

Із часів своєї появи феномен жіночої прози викликає зацікавлення літературознавців, активне зацікавлення нею в різних аспектах спостерігається в період зміни літературознавчих зацікавлень у незалежній Україні, з 90-х років ХХ століття й донині. Щороку в літературному просторі з’являються нові й доволі оригінальні мисткині, чиї твори заповнюють нішу сучасної белетристики різних жанрових модифікацій. Зростає інтерес до їхньої творчості, якому сприяє зміна суспільної свідомості, поява маркетингових стратегій у галузі українського книговидавництва, розкриття можливостей жіночої професійної самореалізації.

На основі аналізу літературознавчих праць, присвячених цій тематиці, можемо назвати основні ознаки сучасної жіночої прози: зміна жанрових канонів (С. Філоненко); відкритість до інтерпретації різноманітних істин буття, глибоке проникнення в онтологію сучасного світу, поліфонію естетичних тенденцій (Ю. Кушнерюк); відкритість, сповідальність, емоційність, вразливість і водночас нещадна іронія, що часто межує з сатирою й сарказмом (Р. Харчук); ризоматичний тип авторської свідомості, що зумовлює специфічний «жіночий» стиль письма, жіноча автобіографія як жанр ведення діалогу письменниць зі світом, що викликає есеїстичний тип нарації, постання нового типу героїні, актуалізація традиційної дихотомії чоловіче/жіноче, інтертекстуальність і «тілесність» як провідний мотив (Т. Кисла).

У межах сучасної жіночої прози виокремились художні твори, які можна віднести до постмодернізму на основі аналізу прийомів художнього відображення світу, одним із яких є концепт гри. Термін «концепт» визначається як складна оперативна одиниця пам’яті,що утворюється у свідомості мовця, відображаючи основні національні уявлення про навколишній світ. Розгортання потенційного змісту концепту відбувається в процесі комунікативної ситуації автор-читач, і обсяг реального авторського внеску завжди нееквівалентний запланованому. Свідомість-адресат мусить доповнювати авторський задум, неспроможний реалізуватись у тексті повністю. Таким чином, проекція на іншу свідомість є умовою існування художнього концепту, а також його розвитку й імовірного викривлення, оскільки кожний акт сприйняття провокує появу зворотної низки концептів з боку реципієнта, ініціюючи необмежену кількість варіантів інтерпретацій художнього твору.

Ігрові концепти найбільше можна віднайти в текстах постмодернізму, оскільки гра з читачем є однією з основних категорій постмодернізму. Прийом гри набуває концептуального статусу, коли охоплює всі рівні художнього твору, проникає у формальні й змістові складові, стає ознакою ідіостилю автора, спонукає до ускладнення ігрових форм, що призводить до еволюції не лише всередині одного стильового напряму, але й, розмиваючи межі – перехід до іншого, більш нового. Це явище нині спостерігаємо у творчості сучасних письменниць, які схильні до експериментування з постмодерністськими прийомами та до переходу на новий, метамодерний рівень в ігрових прийомах з читачами.

Сучасні літературознавці стверджують, що в українському літературному процесі настав черговий переломний момент: перехід від постмодернізму до метамодерну, що спостерігається у прийомах моделювання нових художніх творів, які нещодавно з’явились на книжкових полицях і знайшли своїх читачів.

Остаточно популярною філософія метамодерну стає нині, коли соціальні мережі, віртуальна реальність і потік інформації з Інтернету домінують у соціумі. Це тип світогляду, який поєднує модерну віру у світле майбутнє, прогрес та постмодерний скепсис, критичний погляд на дійсність.

Одним із найпоширеніших сучасних метанаративів в сучасній українській літературі є вплив історичної пам’яті на долю сучасних поколінь. Серед творів, яким вони притаманні науковці називають «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко, «Ворошиловград» Сергія Жадана, «Говорити» і «Забуття» Тані Малярчук, «Фелікс Австрія» Софії Андрухович, «Танго Смерті» Юрія Винничука, «І тим, що в гробах» Андрія Бондаря, «Баборня» Мирослава Лаюка тощо. Однією зі значних літературних подій 2020 року є вихід у світ роману Софії Андрухович «Амадока», який теж можна віднести до описаної категорії метанаративів, хоча їх елементи послідовно спостерігаємо і в більш ранніх творах цієї письменниці.

Роман C. Андрухович «Сьомга» складається з шести частин, з яких кожна презентує окремі епізоди життя героїні, які можна трактувати як етапи її сексуального становлення. Усі історії об’єднані наскрізним еротичним мотивом. Перша та остання частини становлять своєрідне обрамлення твору – початок і фінал однієї сюжетної лінії. У такий спосіб створюється своєрідна рамка для оповіді-спогаду. Рушійною силою сюжету є перша історія «Володар світла, повелитель води», яка розкручує всю подальшу наративну структуру тексту. В оповіді розглядається проблема приватності як неодмінної екзистенційної складової людини.

Авторка змальовує ситуацію людини, яка раптово усвідомлює, що позбавлена інтимності життя й перетворена на об’єкт спостереження. Отже, ідеться про зображення невротичних станів героїв, межових ситуацій крайнього напруження, викликаного почуттям страху, який стає визначальним чинником свідомості героїв і паралізує її. Гра з читачем розгортається у ракурсі стороннього спостерігача за кожним порухом головної героїні. Вона відчуває його присутність, але нічого не може змінити. Уходячи у сферу інтимності, спостерігач позбавляє героїню не лише власного життєвого простору, а й символічно претендує на її тілесність. Цілком сучасно, що свідчить про вплив метамодернізму, комунікативна криза розв’язується за допомогою Інтернету. Психічні деформації, пов’язані з цим, стають об’єктом художнього осмислення шляхом самоаналізу.

Вступає в дію гра уяви: героїня уявляє демонічного чоловіка, наділеного мужністю, інтелектом та харизмою. Але тілесна недосконалість об’єкта бажань відразу ж його деміфологізує.

Повість Софії Андрухович «Літо Мілени» визначають як ідилію. Цей жанр ще називають «селянкою», буколікою, тому що тільки сільське життя, яке забезпечує безперервний контакт і єдність із природою, може бути запорукою щасливого та безтурботного існування.

Щодо іронії, гри з читачем, то у творі вони існують на рівні синтаксису і на рівні подій та явищ, виростають із парадоксальних ситуацій (Наркис, Цецилія та її чорношкірий коханець позбавлені почуття ревнощів; діти народжуються через кілька років після смерті чоловіка, а в теплому кліматі ростуть як гриби; злочини виглядають навіть не як безневинна дитяча забава, а як корисна справа; мільйон хустинок, сто п'ятдесят пар капців, п'ятнадцять тисяч маргариток, сто сорок вісім псів і багато чого іншого) і переростає в гротеск. «Літо Мілени» це не цілковита ідилія, це твір про ідилію, мета-ідилія, а іронічність оповіді ‒ ознака постмодерної жіночої прози.

Концепт гри спостерігаємо і в романі С. Андрухович «Фелікс Австрія». Особливостями хронотопу змальованого в ньму міста є застиглий у своїй непорушності порядків «щасливий» час типового для Австро-Угорщини міста, який наштовхує на думку про неминучість катаклізмів, які можуть його порушити, а також позначеність полікультурними, національними, психологічними рисами топосу міста й локусів і металокусів, які існують всередині нього – вулиць, будинків, кухонь.

Такою з заплутаною є й система образів-персонажів роману, взаємини між якими розкриваються часто в непередбачуваних обставинах і змінюють уявлення читачів про них. Кожен із персонажів твору переживає глибоку психологічну кризу, зумовлену нетривкою життєвою позицією. Авторка вводить у коло персонажів і магічних, незвичних героїв – гнучкого хлопчика, якого назвали Феліксом і його господаря – чарівника Ернеста Торна. Роман С. Андрухович «Фелікс Австрія» побудований на міцному фундаменті постмодерністської ігрової концептосфери, в основі якої – поетика карнавалу, інтертекстуальність та символічність.

Психонаративна гра у романі С. Андрухович «Амадока» ‒ це перша ознака ігрової стилістики художнього твору. За допомогою метафікційної гри акцентується увага на проблемних зонах у співвідношенні між правдою та вимислом у романі. Наратив твору – це скоріше вигадка з елементами достовірних фактів історії, а непослідовне переплетення подій та розділів роману свідчить про намагання письменниці зобразити подібність вчинків людей різних епох та суміжність і певною мірою дотичність «минулих життів» з «теперішніми». Порівняно з іншими творами С. Андрухович, роман «Амадока» свідчить про перехід від карнавально-символічних та інтертекстуальних ігор з читачами до спонукання метамодерних пошуків першопричин впливу історичної пам’яті на сучасні події.

Отже, прозових творах С. Андрухович спостерігається реалізація ігрової концептосфери, яка є ознакою втілення ідей постмодернізму – іронічності оповіді, відкритості й емоційності письма, розкриття «табуйованих» тем, міфологічності й водночас урбаністичності хронотопу, інтертекстуальності й поетики карнавалу. Водночас у ній проглядаються тенденції наближення до метамодерної поетики – парадоксальності, співіснування щирості й іронії – феноменів, різних за змістом, руйнування поняття відстані, оптимістична відповідь на трагічні події.

Перспективами подальших наукових пошуків може стати дослідження функціонування ігрових концептів у творах інших представниць сучасної фемінної літератури.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Андрухович С. Амадока : роман. Львів : Видавництво Старого Лева, 2020. 832 с.
2. Андрухович С. «Добра література – це магія, яку не можна пояснити» : розмова з письменницею Софією Андрухович. Український журнал. 2010. № 3. С. 46–48. URL : <http://ukrzurnal.eu/pdf/uz_2010_03.pdf>. (дата звернення: 15.10.2020).
3. Андрухович С. Літо Мілени : повість. Київ : Смолоскип, 2002. 104 с.
4. Андрухович С. Мені хотілося б, аби про мою прозу читач міг сказати: «Я дивлюсь так, як дивиться текст» : бесіда з автором роману «Сьомга» Софією Андрухович. Дзеркало тижня. 2007. 4–10 серп. (№ 28). С. 19.
5. Андрухович С. Моя нова книга має смак червоної риби з лимоном і приправлена прянощами» : розмова з письменницею Софією Андрухович. Сумно. Sumno.com – спільнота блогів про культуру. URL : <http://sumno.com/article/sofia-andruhovych-moya-nova-knyga-maje-smak-cherv/> (дата звернення: 15.10.2020).
6. Андрухович С. На дітях геніальних батьків природа відпочиває : бесіда з письменницею Софією Андрухович. ХайВей. Тобі є що сказати світові! : веб-сайт. URL : <http://h.ua/story/47177/> (дата звернення: 15.10.2020).
7. Андрухович С. Старі люди : повість. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 92 с.
8. Андрухович С. Сьомга : роман. Київ : Нора-Друк, 2007. 352 с.
9. Андрухович С. «Сьомга» витягає назовні людські комплекси : інтерв’ю з письменницею Софією Андрухович. Книжник review. 2007. № 13/14. С. 32–33.
10. Андрухович С. «Сьомга» – уявний сеанс психотерапії. І стриптиз. І харакірі…» : розмова з письменницею Софією Андрухович. Ратуша. 2007. 12 квітня. URL : <http://portal.lviv.ua/ratusha/2007/04/12/143153.html>. (дата звернення: 15.10.2020).
11. Андрухович С. Тільки з цим прізвищем я почуваюся справді природньо : бесіда з письменницею Софією Андрухович. Україна молода. 2005. 22 лютого (№ 33). С. 11.
12. Андрухович С. Юрій Андрухович мої твори не редагує : розмова з письменницею Софією Андрухович. Друг читача. 2007. № 7. С. 4–5.
13. Андрухович С. Фелікс Австрія. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 288 с.
14. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Художественная литература, 1979. 562 с.
15. Бернацька Н. Постмодернізм і «пам'ять жанру». *Слово і час*. 2015. № 7. С. 74–78.
16. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів. Монографія. Київ : ВПЦ Київський університет, 2008. 519 с.
17. Бондар А. Європейські контракти стиглих помаранчів : переклад і видання творів Світлани Поваляєвої, Тані Малярчук, Софії Андрухович. Дзеркало тижня. 2004. 30 груд. (№ 53). С. 9.
18. Бондар-Терещенко І. Безпека нашої сьомги : про романи «БЖД» Сашка Ушкалова та «Сьомга» Софії Андрухович. Кур'єр Кривбасу. 2007. № 216/217. С. 382–386.
19. Брайдотти Р. Половое различие как политический проект номадизма. *Хрестоматия феминистских текстов.* Переводы / Под ред. Е. Здравомысловой, А. Темкиной. Санкт-Петербург : издательство «Дмитрий Буланин», 2000. С. 220–250.
20. Волосевич І. Генерація письменників-студентів : про романи Софії Андрухович «Літо Мілени» та Любка Дереша «Культ». Книжковий огляд. 2002. № 10. С. 15–17.
21. Ворожбит О. І. Концепт гри в сучасній польській та українській прозі (за романами Д. Масловської «Польсько-російська війна під біло-червоним прапором» й І. Карпи «Віtches get everything»). *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство.* 2010. № 11. С. 43–48.
22. Гребенюк Т. Свобода в літературі метамодерного світу : український вимір. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна Серія «Філологія».* 2018. Вип. 78. С. 160–164.
23. Гребенюк Т. Таємниця як рушій романної дії: «Фелікс Австрія» Софії Андрухович. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія.* 2016. Вип. 2. С. 97–101. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufilol\_2016\_ 2\_18. (дата звернення: 15.10.2020).
24. Гребенюк Т. В. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози): навчальний посібник з курсу «Культурологія». Запоріжжя: ЗДМУ. 2007. 136 с.
25. Голобородько Я. Жінки без чоловіків. Проза Софії Андрухович. Слово і час. 2007. № 4. С. 63–66.
26. Голобородько Я. Зорова Пластика Перцепцій : «Жінки їхніх чоловіків» Софії Андрухович. Кур’єр Кривбасу. 2011. № 258/259. С. 337–344.
27. Домбровська Л. Життя – це матеріал на книгу. Наше слово. 2011. 3 квітня (№ 14). URL : <http://nslowo.pl/content/view/1625/73/> (дата звернення: 15.10.2020).
28. Ізотова Н. Художній наратив у контексті ігрової стилістики. Актуальні питання гуманітарних наук. 2018. Том 1. № 20. С. 63–67.
29. Ільків А. В. Жанр щоденника в українській літературі другої половини XX – початку XXI ст. : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2008. 20 с.
30. Ірванець О. Ті самі люди, той самий світ… тільки Софія Андрухович подорослішала. Україна молода. 2003. 4 жовтня (№ 183). С. 6.
31. Кисла Т. М. Гра як системотворча домінанта постмодерністського фемінного роману. Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах : зб. наук. пр. ф-ту лінгвістики Гуманіт. ін-ту нац. авіац. ун-ту. Київ : ДП «Інформ.-аналіт. агентство», 2007. Вип. 15. С. 111–120.
32. Кисла Т. М. Жанрова семантика фемінних романів у художній системі українського постмодерну : автореф. дис. … канд. наук.: 10.01.01. Київ, 2008. 17 с.
33. Кисла Т. М. Жанровий код постмодерністського фемінного роману. Літературознавчі студії. Київ : ВПЦ «Київ. ун-т», 2007. Вип. 19. Ч. 1. С. 164 – 168.
34. Кисла Т. М. Мовно-стилістична гра як структурно-семантичний принцип організації постмодерністського фемінного роману. Наука і сучасність : зб. наук. пр. Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2007. Т. 59. С. 204–212.
35. Кисла Т. М. Стильовий плюралізм як структурно-семантичний принцип організації постмодерністського фемінного роману. Сучасний погляд на літературу : зб. наук. пр. Київ : ДП «Інформ.-аналіт. агентство», 2007. Вип. 11. С. 75–85.
36. Когут О. Міфологічний хронотоп роману Софії Андрухович «Фелікс Австрія». *Studia methodologica*. Тернопіль : Редакторсько-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. Вип. 40. С. 128–134.
37. Косарєва Г. С. Концепти магії та карнавалу як ідентифікаційні маркери метаісторії у романі «Фелікс Австрія» Софії Андрухович. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*: збірник наукових праць. Серія «Філологічні науки» / за ред. В. Д. Будака, М. І. Майстренко. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. № 2 (20). С. 110–114.
38. Кочевих О. Влада казки. Дзеркало тижня. 2003. 24–30 травня (№ 19). С. 20.
39. Кочевих О. Принцеса літпроцесу. Політика і культура. 2003. 17–23 жовт. (№ 40). С. 37.
40. Кочевих О. У кожної принцеси свої примхи. Дзеркало тижня. 2003. 8–14 листопада (№ 43). С. 20.
41. Крупка М. Гендерний дискурс у сучасній українській літературі. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : зб. наук. пр. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Рівне : РДГУ, 2000. Вип. IX. С. 145–151.
42. Крупка М. Екзистенційна проблематика в сучасній жіночій прозі (на прикладі творів С. Андрухович «Сьомга», І. Карпи «Перламутровее порно», С. Пиркало «Не думай про червоне»). Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : збірник наукових праць. Рівне, 2007. Вип. 17. С. 58–67. URL : http://www. nbuv.gov.ua/portal/Soc\_Gum/Znprdgu/2007\_17/pdf/krupka.pdf. (дата звернення: 15.10.2020).
43. Крупка М. «Я» та «інший» : простір інтимності в романі Софії Андрухович «Сьомга». Слово і час. 2008. № 8. С. 40–47.
44. Курилова Ю. Комплекс Летючого Голландця і архетип дому як категорії буття героя (на матеріалі сучасної української жіночої прози). Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2003. Вип. 4. С. 198–201.
45. Кушнерюк Ю. Досвід відчуття часу в художньо-філософській парадигмі сучасної жіночої прози. Актуальні проблеми слов'янської філології Сер. : Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / редкол. : В. О. Соболь (відп. ред.) [та ін.]. Київ; Ніжин, 2006. Вип. ХІ : Лінгвістика і літературознавство. Ч. ІІ. С. 474–480.
46. Кушнерюк Ю. Р. Образ дитини в українській жіночій прозі 90-х рр. ХХ століття. Актуальні проблеми слов’янської філології. Сер. : Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. 2009. Вип. 21. С. 398–406.
47. Кушнерюк Ю. Р. Українська жіноча проза кінця ХХ століття : світоглядні моделі й особливості художнього стилю :  автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Дніпропетровськ, 2008. 19 с.
48. Кушнерюк Ю. Феномен любові в художній парадигмі сучасної української жіночої прози. Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. пр. / редкол. : А. В. Козлов [та ін.]. 2004. Вип. 18, Ч. 2 : Питання менталітету в українській літературі. С. 567–573.
49. Левченко Г. Мармулядовий апокаліпсис, або терапія постмодерном у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство.* 2016. № 1. С. 145–152. URL: http://nbuv.gov. ua/UJRN/Nvvnufll\_2016\_1\_31. (дата звернення: 16.10.2020).
50. Левченко Г. Утопічний хронотоп «щасливої Австрії» в су­часному українському романі (на матеріалі творів Ю. Винничука, С. Андрухович, Н. Гурницької). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету.* Се­рія : Філологічні науки. 2016. Вип. 9. С. 126–135. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn\_2016\_9\_19. (дата звернення: 16.10.2020).
51. Лілік О. Філософська концепція любові в романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія»: матеріали до вивчення у ВНЗ. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент* : зб. наук. пр. МІХМД ім. С. Далі, ІПТО НАПН України Серія: Педагогічні науки; / редкол. : В. Ф. Орлов (голова). Київ : Вид-во ТОВ «ТОНАР», 2015. Вип. 10. С. 72–90.
52. Лизлова С. М. Гра в постмодерністському творі : на матеріалі творчості Ю. Андруховича : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Донецьк, 2004. 19 с.
53. Луцький Л. Рецензія на книгу Софії Андрухович «Літо Мілени».   Коробчук П. та ін. Авалон та інші території: рецензії та статті (2000-2006). Луцьк : Твердиня, 2007. С. 135–139.
54. Матіяш Б. Рецензія на книгу Софії Андрухович «Сьомга». Критика. 2007. № 7/8. С. 36.
55. Мельник Н. Г. Приготування страви як засіб вираження амбівалентності жіночої душі (за романом Софії Андрухович «Фелікс Австрія»). *Комунікативний дискурс у полікультурному просторі* : матеріали міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (Миколаїв, 6–7 жовтня 2017 р.). Миколаїв, 2017. С. 57–58
56. Наріжна В. Рецензія на книгу Софії Андрухович «Жінки їхніх чоловіків». Артвертеп : веб-сайт. URL : <http://artvertep.com/news/636.html> (дата звернення: 15.10.2020).
57. Славінська І. Софія Андрухович: Хочу дослідити, як любов перетворюється на пастку. URL : <http://life.pravda.com.ua/person/2014/07/9/174687/> (дата звернення: 15.10.2020).
58. [Слижук О. Хронотоп міста крізь призму національного в романі «Фелікс Австрія» Софії Андрухович. Запорізькі єврейські читання : збірник статей і матеріалів. 2019. C. 133–141.](https://scientific-rating.znu.edu.ua/index.php?r=publication%2Fview&id=3833)
59. Старовойт І. М. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Львів, 2001. 19 с.
60. «Сьомга» Софії Андрухович: за і проти : рецензії. Книжник rewiew. 2007. № 13/14. С. 28–33.
61. Тарасенко К., Шадріна Т. Модифікації романного жанру в літературі постмодернізму. *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*. 2013. № 1(32). С.16–25.
62. Татаренко І. Новинки в літературному меню Фройда. Друг читача. 2007. № 10. С. 6.
63. Толковець К.  До проблеми ідентичності в романі «Фелікс Австрія» Софії Андрухович. *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство.* 2018. Т. 1. С. 104–109.
64. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / ґендер / жанр : монографія. Донецьк : ЛАНДОН–ХХІ, 2011. 432 с.
65. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період : навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 248 с.
66. Щербаченко Т. Книга перевтілень. Сучасність. 2005. № 11. С. 156.
67. Яковенко С. Наймолодша українська жіноча проза (на прикладі творів «Зелена Маргарита» Світлани Пиркало, «Піщана ріка» Галини Логінової та «Літо Мілени» Софії Андрухович). Студії з україністики : зб. наук. пр. / за ред. Р. Радишевського ; НАНУ, Міжнар. шк. україністики ; Ін-т філології КНУ ім. Т. Шевченка. Київ, 2004. Вип. V : до 190-річчя з дня народження Тараса Шевченка. С. 230–242. URL : <http://www.ekmair.ukma.kiev.ua/bitstream/123456789/505/1/Yakovenko_Naimolodsha_ukrainska.pdf> (дата звернення: 15.10.2020).
68. Abramson Seth. Metamodernism : The Basics. *The blog. The Huffington Post.* Dec. 12, 2014. URL : <http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodernism-thebasics_b_5973184.html>. (дата звернення: 15.10.2020).
69. Attridge D. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event. Chicago, 2004. 225 p.
70. Castle Gregory. The Blackwell Guideto Literary Theory. Malden : Wiley-Blackwell, 2007. 352 p.
71. Chrzanowska – Kluczewska E. Language Games. Pro and Against. Krakow, 2004. 220 p.
72. Eriksson Helena. Husbands, Lovers and Dreamlovers: Masculinity and Female Desire in Women`s Novels of the 1970-ies. Uppsala, 1997. 143 p.
73. Oates J.C. (Women) writer: Occasions and Opportunities. N.Y.: A William Abrahams book, 1989. 401 p.
74. [Vermeulen](https://www.researchgate.net/scientific-contributions/Timotheus-Vermeulen-2004001599) Timotheus, [Robin van den Аkker](https://www.researchgate.net/profile/Robin_Van_Den_Akker) Notes on Metamodernism. URL : <https://www.researchgate.net/publication/233894749_Notes_on_Metamodernism> (дата звернення: 15.10.2020).