

ІДЕНТИЧНІСТЬ ПРИХОВАНОГО «Я»-ПЕРСОНАЖА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ

У статті зроблено спробу на прикладі прозових текстів сучасних письменників (К. Москальця, А. Дністрового, Т. Прохаська, О. Лишеги) дослідити «я»-персонажа, що існує поза можливостями свідомості і досвіду як спосіб бачення автором світу поза межами емпіричного чи раціонального. Поява прихованого «я»-персонажа є реакцією на всевладність і всеконтрольність авторського «я». Подвоєння або розщеплення ідентичності персонажа виникає декількома шляхами: через віддзеркалення, оптичний обман, трансцендентування і відчуження.

Ключові слова: «я»-персонаж, наратор, ідентичність, позаідентичні сутності, авторське «я», не-модальне «я», видиме/приховане, уявне/реальне, зовнішнє/внутрішнє, деконструкція.

В статье на примере прозаических текстов современных писателей (К. Москальца, А. Днистрового, Т. Прохаська, О. Лишеги) исследуется «я»-персонажа, что существует за пределами возможностей сознания и опыта как способов видения автором мира поза границами эмпирического или рационалистического. Возникновение скрытого «я»-персонажа есть реакцией на всевластие и всеконтрольность авторского «я». Удвоение или расщепление идентичности персонажа возникает несколькими способами: с помощью зеркального отображения, оптического обмана, трансцендентирования и отчуждения.

Ключевые слова: «я»-персонаж, наратор, идентичность, позаидентичные сущности, авторское «я», не-модальное «я», видимое/скрытое, воображаемое/реальное, внешнее/внутреннее, деконструкция.

The article deals with prose texts by contemporary writers (K. Moskalets, A. Dnistroyvi, T. Prokhasko, O. Lysheha) and represents an attempt to examine «I»-character, existing out of possibilities of consciousness and experience as the mode of the author's worldview out of limits of the empirical and the rational. Appearance of the implicit «I»-character is a response to powerfulness and all-controlness of author's «I». Doubling and splitting of character's identity arise in few ways: by means of mirror reflecting, optic illusion, transcending and estrangement.

Key words: «I»-character, narrator, identity, extra identical entities, author's «I», non-modal «I», explicit/implicit, imaginary/real, external/internal, deconstruction.

Ідентичність як спосіб бачення автором світу поза межами свого досвіду – емпіричного чи раціонального – стає метамовою, тобто «викриттям» самого себе через ідентифікацію уявного і реально присутнього. З цього «викриття» і виникає т. зв. не-модальне «я», тобто «я»-персонажа, що існує поза можливостями свідомості і досвіду, за умови якщо модальність розглядати як факт комбінування різних «досвідних» моделей. Тотальність «я», що витворює цю метамову, передбачає безконтрольне втручання автора в ідентичності своїх персонажів. Звідси й виникає не-модальна особистість як реакція на всевладність і всеконтрольність письменника над власним текстом. Не-модальна особистість конкурує з авторським «я» у способі мислення, але поступається як наративна одиниця, тому що авторське «я» може виконувати

одночасно декілька функцій (і наратора, і медіума, і пересічного персонажа тощо), а не-модальне «я» – тільки одну з цих функцій залежно від рамок, в яких воно конструюється як «прихована» ідентичність; може змінювати почергово ці функції, але одночасно втручатися у всі події твору не здатне. Стверджуючи цей факт, ми беремо до уваги передусім спосіб мислення сучасних українських письменників з їхніми свідомими настановами на «спроби деконструкції» свого «я»-персонажа. При цьому варто враховувати панівний у прозі ХХ ст. спосіб творення світу, яке водночас було б його деструкцією і реконструкцією, тобто як світу, що його Дорота Корвін-Пйотровська кваліфікує таким, що «зображений у категоріях можливого», і що є «фантастичним гротеском реального світу» (Єжи Квятковський) [3, с. 41]. Наприклад, промо-

вистою у цьому контексті є назва вступної історії до «Інших днів Анни» Тараса Прохаська – «Essal de deconstruction (Спроба деконструкції)», паралельно французькою й українською, що не є ані повістю, ні збіркою новел в їх класичному розумінні, а отже, слугує вдалою ілюстрацією для поетики «антиопису» з огляду на програмну анти-модальність постмодерну [3, с. 48]. Т. Прохасько виводить на кін героя, який «позичає» собі інше «я»: він не пише власного щоденника, а «лиш записи розмов» [7, с. 7] з таким собі Іржі. Він не кохається з жінкою на ім'я Анна, а тільки згадує кохання, як кохання для *іншої Анни*: «1. 7. Анна в пансіонаті. Ми легко й ностальгійно знову стаємо коханцями, усвідомлюючи, що наші тіла рідні. Відтинки різного несипільного досвіду. Анна пропонує поправляти тіло для спільного позування іншій Анні. Придумування композицій» [7, с. 14]. Він не читає Гуссерля, а вгадує його феноменологію за текстом «Сповіді» Аврелія Августина: «Завдяки відсутності Гуссерля я запізнав Августина» [7, с. 7]. Зрештою, він не відпочиває у якомусь пансіонаті, а конструює місце і час свого *можливого* перебування через речі, які вже перейшли у розряд феноменів свідомості: «І ніколи не знаєш – у чьому періоді живеш, до якого поля виходиш. Це стане зрозуміло, коли період закінчиться, коли поштовх наступної смерті допустить до нових територій досвіду-відмирання» [7, с. 18]. Метод реконструкції дає змогу письменникові зобразити «я»-персонажа одночасно в трьох іпостасях: «я»-оповідача, Анни та Іржі. «Анна» – образ примітивного віддзеркалювання досвіду «я»-оповідача, що займається ботанікою і наразі працює над укладанням нового визначника, побудованого на не бінарній логіці [7, с. 5], однак на початках цієї роботи розчаровується, зізнаючись сам собі: «Визначника я теж не укладу, бо вже не знайду такого ілюстратора, як Анна, жінка моєї Анни. Після того, як Анна показала мені ескізи ботанічних рисунків, я не погоджуюся на ніякі інші. Хай ліпше визначника не буде. Натомість буде Іржі...» [7, с. 7]. «Іржі» є не просто персонажем у нарративній системі відліку: «він буде більше ніж героєм, він буде способом дискурсу, він буде стилем, письмом. Іржі як манера письма» [7, с. 7-8]. Отже, Іржі і є прикладом не-модальної особистості у прозовому тексті, тобто прихованою ідентичністю того «я», котре, створюючи власний твір, водночас відчуває, що «живе в чужій прозі»: «Іржі жив прозово. Прозовість була його сутністю, а прозу він вважав ознакою живості. Що це його проза, я бачив ще на початку літа, коли ми поїхали на одну ніч до міста <...> Усе це, сказав він, <тут наводиться перелік деяких міських об'єктів. – прим. моя – М. Б.> проза Гандке. Я подумав, що ми справді живемо в чужій прозі, чужою прозою, для чийої і за чийою прозою» [7, с. 8]. Однак це твердження було б доволі прозорим, якби оповідач сам себе відразу ж і не підправив: «Але тільки доти [живемо в чужій прозі. – М. Б.], поки не

придумаємо своєї (випустимо тотипотентність, назвемо неназване, виберемо невибране, уможлиavimo неможливе)» [7, с. 8]. Іржі і є такою спробою «назвати неназване» феноменологією. Абзацом вище цього зізнання автор так рефлексує над стилем свого тексту: «Я не дочекався Гуссерля, але ми з Іржі витворили свою феноменологію, ми повернули свою онтологію від буття до життя, а понад усім поставили прозу, поруч з Божим задумом» [7, с. 8]. Взагалі «Спроба реконструкції» Т. Прохаська – це текст, який складається із суцільних рефлексій, що мовби «уможливають неможливе», тобто роздроблюють сюжет, який складається ніби з окремих «пазлів» – щоденникових нотаток Іржі, записаних рукою оповідача. Одна із таких нотаток якраз і «віддзеркалює» образ Анни, «всесвітньо знаної модельки» [7, с. 12], яка «співіснує в іншій Анні як феномені свідомості: «20. 7. Боюся, щоб Анна не завагітніла від Анни; коли та повертається від мене. Анна – моя коханка і Анна – коханка Анни. Ми небезпечно зближуємося таким чином з Анною. Ми пестимо одне одного через Анну. Рисунки наших доторків збігаються. Анна веселиться і насміхається з Анни, з мене» [7, с. 16]. Зрештою, і саме «я»-оповідача зазнає «деконструкції і реконструкції» внаслідок «насолоди придумування світу»: «Я б не знав ніяких мотивів, я б не знав ніяких причин, я б не знав чому. Я бачив би як є. Бачив би те, що показується. Не було б еволюції, лиш нагромадження феноменів, властивостей, явищ, фактів. Непослідовна логіка. Я би міг навіть більше придумувати, ніж знати. Не хотів би нічого досягнути – лиш пригадати те, що може бути можливим <...>. Не боятися того, що повість мала б небагато спільного з власним досвідом, не намагатися його перетягнути до повісті» [7, с. 16]. Використовуючи «непослідовну логіку», Т. Прохасько навіть дає визначення своєму «Я»-персонажеві («Я – проза на рівні словосполучення» [7, с. 16]) та його прихованій ідентичності з її роллю в розповідній структурі («Іржі – складна структура: ця повість ніби перший розділ великого постлітнього роману з інтригою, викінчений і самовартісний дебют, коли існує тільки перший розділ» [7, с. 16-17]). За цією ж непослідовою логікою читач повинен також і сприймати художній твір, дотримуючись вказівок автора для самого себе як творця тексту: «Я – це все не повинно робити повість важкою. Написати легко, з насолодою, щоб так само з насолодою читалося» [7, с. 17], тобто ми повинні вчитися читати «з насолодою» те, що є «складною структурою». Така складна нарративна структура виникає внаслідок заломлення «я»-оповідача у фокусі віддзеркалення себе як іншого. Умовно таке «я»-персонажа можна назвати «оптичним», тобто таким, що створює ілюзію інакшості (напр., Іржі як ускладнений образ наратора).

Написана в 90-х роках Прохаськова «Спроба деконструкції» як перший розділ ненаписаного роману знайшла своє продовження у текстах

нового тисячоліття. Зокрема, цю естафету підхопив А. Дністровий у своєму романі «Дрозофіла над томом Канта», у якому використано найпростіший із способів конструювання ідентичності «я»-персонажа через «віддзеркалення» його сутності. Однак на відміну від Прохаська, який вдається до феноменологізації речей-у-собі через присвоєння їм феноменів іншості, А. Дністровий пропонує набагато простіший (і сюжетно зрозуміліший) метод деконструкції – алегоричне відчуження персонажа від власного «я». Ототожнення «я»-персонажа з комахою, а саме – з мухою-дроздофілою, призводить до ідентифікації з нею, ніби з дзеркальним відображенням. Мотив перетворення людини на комаху у світовій літературі завоював своє місце під сонцем насамперед завдяки класичному текстові Ф. Кафки. Ототожнення «я»-персонажа з комахоїдною сутністю зустрічається також у творі В. Домонтовича «Доктор Серафікус», де головний герой навіть носить прізвище *Комаха*, яким його «нагородив» автор, вочевидь, через його дивакуватий потяг до науки. В очах п'ятирічної дівчинки, яка ще не вміє бачити відмінностей між особою та іменем [1, с. 183], цей персонаж виглядає дивною іграшкоподібною істотою, його – «надто чудного, щоб бути подібним на людину, і надто великого, щоб бути тотожним комашині» [1, с. 178], – вона ніяк не може зрозуміти, щоб логічно пояснити, який стосунок має цей «я»-персонаж до комашиного роду. Висновок, який напрошується з цього, стає несподіваною формулою ідентичності: «Якщо цей Комаха і був людиною, то якоюсь іншою, не такою, як уся решта. Попри всю свою грузьку, тяжку масивність, він здавався абстракцією, фікцією» [1, с. 178].

Натомість у сучасного українського автора А. Дністрового подібний мотив перетворення зазнає значно складніших модифікацій: тут замість метаморфози перетворення маємо алегоричне перевтілення, що призводить до «викручування» ідентичності персонажа. Такий персонаж-«покруч» з'являється у творі Дністрового як людина з надмірними філософськими амбіціями. Викладач філософії, який розчарувався у предметі свого фаху, одержимий тугою за жінкою, з якою випадково лише раз зустрівся і провів ніч (вона приїхала до Києва отримати літературну премію для поетів [2, с. 37]): «Думаю про свою порожню, осиротілу квартиру без тебе: однієї ночі вона була справжнім святом, а тепер перетворилася в пустирище» [2, с. 43]. На перший погляд, це тривіальне порівняння любові / самотності зі святом / пустищем не несе з собою жодного семантичного навантаження, якщо не враховувати двох моментів: образу мухи-дроздофіли як наскрізної художньої деталі та композиційного обрамлення з мотивом містичного повернення. Твір починається описом холостяцької квартири з занедбаним побутом, у якій увага акцентується на запиленому міжвіконному просторі «із нерухомими тільцями мух», що був порушений внаслідок

приїзду особи жіночої статі, котра спочатку поставила «діагноз» («Чоловіки без жінок поволі перетворюються на свиней!» [2, с. 7]), потім – «призначила лікування» («Тут роботи – непочатий край. А якщо я кудись зникну? Ти ж пропадеш» [2, с. 7]) [підкресл. наше. – М. Б.], а насамкінець – несподівано заінтригувала не тільки оповідача, а й читачів: «Не переживай, я замість себе пришлю іншу» [2, с. 7]. Продовження цієї репліки ми знаходимо вже аж у кінці роману: дзвонять у двері, питаються (уже вкотре) про якусь бабу Магду, яка колись мешкала в цій квартирі, що тепер перейшла у власність головного персонажа, від хвилювання мало не непритомніє, так що її оповідач змушений впустити до квартири, де вона й виголошує ті ж самі перші дві репліки (вище підкреслені), що й приїжджа жінка на початку твору. Таким чином кінець стає початком, що передбачає, між іншим, сам автор («Ти мабуть і не підозрювала, що твій приїзд <...> завершиться початком (*завершиться початком* [курсив А. Дністрового] – гарно сказано) нашого роману» [2, с. 37]), а весь текст – циклом повторень і перетворень. У наративному плані це перетворення набирає різних модуляцій голосу персонажа, котрий несподівано декілька разів у тексті міняє об'єктивну, сповідально-оповідну манеру (чітко регламентовану розділовими знаками) на «потік свідомості», крізь який промовляє його друге приховане «я» (стихийне і непередбачуване, а відтак, тому й нерегламентоване жодними розділовими знаками). Це приховане «я» практично відразу (з перших «потоківих» монологів) набирає сутнісної форми, а саме – мухи-дроздофіли: «маленька і непримітна я мислю про світ який більший за мене і нескінченний <...> я дрозофіла жалюгідна нашішка над знощеними ідеями цінностями які палахкотіли грізним багаттям доглівали головешками а потім охолонули й попелом пішли за вітром я дрозофіла єдиний господар царства гниття <...>» [2, с. 24-25]. Однак, ототожнюючи себе з цією комахою, герой свідомий її етимологічно-біологічного походження (для цього навіть наводить розділ з енциклопедії [2, с. 39], як і міфів, які ця муха породжує з прадавніх часів («Аристотель помилково стверджував, що вона [*дрозофіла*. – М. Б.] народжується з пилуки» [2, с. 40]) і заручником яких стає сам оповідач. Усвідомлюючи своє приховане «я»-дроздофіли, він водночас накидає її смисли на інших людей, зокрема на тих «кмітливіх на вигоду посередностей і пройдисвітів», до яких потрібно ставитися з поблажливим розумінням, тобто «як ботанік до дрозофіли, яка не переживе завтрашнього дня» [2, с. 47]. Таким чином, іронізуючи над тими, котрі повсякчас «стандартизують себе», наратор вдається до самоіронії, щоб, самоіронізуючи, захищатися від зовнішнього світу «чистою феноменологією» іронії над всім і всь: «Аристотель не помилився дрозофіла народжується з пилуки я це відчуваю інакше як пояснити безглуздість моїх годин мого кволого мерехтіння в

темряві світу для чого воно і звідки кому воно потрібне і чому воно є я не бачу себе завтрашнього не відчуваю пульсації крові не бачу її червоних гарячих потоків непорушній як пилюка з пилюки повернуся в пилюку аристотель не помилявся» [2, с. 136]. Оця непорушність іронічної маски і є причиною амбівалентності світу між двома його полюсами – «дрозофілою» і «Кантом». Образ Канта в цьому романі також доволі двозначний: оповідач пише статтю про цього німецького філософа і ніяк не може її завершити, оскільки відчуває, що є недостойним того рівня досконалості, що його досяг Кант. Здається, знову-таки самоіронія? Натомість тут оповідач натягає на себе маску позірної серйозності, коли визначає своє місце і свою роль в «імперативі» Канта: «Я – дроздофіла, я не маю права просто зникнути з лица землі. Кант – це добре, але я дроздофіла, можу лише кружляти над ним» [2, с. 142] (варто звернути увагу, що в цьому ствердженні автор розставляє розділові знаки за всіма пунктуаційними правилами, щоб підкреслити всю серйозність наміру свого героя). Роман А. Дністрового залишає у читача багато запитань, як і герой-філософ, який «як кожна розумна і вихована істота» сповідує декартівський принцип обов'язковості сумніву у пізнанні [2, с. 144]. Як вирок над власною ідентичністю звучить прикінцеве переконання оповідача, записане прописними літерами: «ДРОЗДОФІЛА НАРОДЖУЄТЬСЯ З ПИЛЮКИ. Я з неї прийшов – без минулого і без майбутнього – в неї і повернуся» [2, с. 145], власне, після чого, ніби з пилюки, і народилась у його кімнаті ота загадкова жіноча істота, що прийшла з цією ж пилюкою боротися. Це нагадує донкіхотівську «боротьбу з вітряками», оскільки кожне завершення якоїсь справи знову має свій початок, як і дроздофіла, яка народжується щодня, щоб не пережити завтрашнього дня.

Фактично, для персонажа роману Дністрового муха-дроздофіла слугує «дзеркалом», в якому він продовжує власне обличчя, однак коли довго дивлятися у власне відображення, то воно мимоволі почне спотворюватися, його контури почнуть розмиватися, ставати візуально нечіткими, тобто втрачати свою первісну ідентичність. Наративне «я» у прозі також має властивість «розмиватися» під впливом прямого опромінення авторською свідомістю. Тому письменники з метою уникнення наративної «нечіткості» можуть вдаватися до «оптичного обману», застосовуючи т. зв. композиційну лінзу: так, пишучи автобіографічне есе «Як я перестав бути письменником» (уже сама назва якого є «перевернутою» формулою різного роду мемуарно-сповідальних жанрів), Т. Прохасько не відтворює, як це зазвичай робиться, власні спогади про ті чи ті події, а записує «те, що не слід пам'ятати» [6, с. 93], акцентуючи на тому, щоб «забувати події та фрази настільки, що не могли повірити, що тобі розповідають твої спогади. Так, ніби тебе десь не було там, де ти був по-справжньому щасливий.

Так, ніби хтось інший цілими днями був зсередини твого існування, як у поганих фільмах. (Іноді так ще буває з синяками і подряпинами)» [6, с. 94-95]. Отой «хтось інший зсередини» і виявляється сутністю певного оптичного обману, що не дає змоги ідентифікувати справжнє «я»-персонажа серед інших речей цього світу. «Я» із Прохаськової прози – загублене у світі речей і позаідентичних сутностей. З одного боку, воно тримається за «різні речі», які можуть вказувати певні звички (від їх постійного носіння у кишенях) і які відбиваються «еволюцію кожного приватного тривання», що є «більш чи менш вдалим відбитком боротьби індивідуальності з приреченістю особи на обмеженість можливої стилістики існування» [6, с. 80], однак допускаючи можливість позбутися цієї потреби, яка «зникне аж тоді, коли зможеш уявити собі, якими можуть бути на доторк ті [речі, предмети. – М. Б.], яких торкнутися ніколи не матимеш змоги. І зрозумієш, що лише те, що в уяві, є найповнішою, найпевнішою власністю» [6, с. 82]. З іншого боку, таке «я»-персонажа має доступ до сфери позаідентичних сутностей: воно вільно переживає досвід смерті задля усвідомлення різниці між Смертю і вмиранням («Власне вмирання, незалежно від сили пережитих відчуттів, зовсім не викликає почуття присутності смерті. Це твоя приватна пригода, яка, здається, як і найнебезпечніший сон, ніколи не закінчиться справді остаточним закінченням. Натомість реальна Смерть – це коли такі повноцінні і важливі для тебе світи просто перестають бути» [6, с. 95]); вмie бачити те, що «не є чистим» у світлі побаченого, тобто сприймати світ палімпсестно: крізь реальні просторові ландшафти та об'єкти проглядати певні силуети («Бачу те, що можна би було назвати привидами» [6, с. 99]) – людей, які колись, у минулому, «рухалися на цьому кусникові ландшафту» [6, с. 99], дерева, «дуже багато різних дерев, які непомітно змінюють бачення», адже це «через них так сильно відрізняється тло на світлинах кількох десятиліть» [6, с. 102]. Відтак, пишучи історію власного життя, Т. Прохасько постійно намагається уникати власного досвіду, тому вдається то до імітації стилю улюбленого чеського письменника (як зізнається оповідач) Богуміла Грабала [6, с. 103-107], то прикривається нереалізованим задумом «літнього щоденника» [6, с. 107-112], то розповідає історію свого будинку (кам'яниці) та його сусідів [6, с. 112-120] та ін. Зрештою, закінчує свій автобіографічний есей (з якого «можна зробити кілька оповідань») Т. Прохасько авторським самоіронічним топосом скромності: «Завжди вважав себе людиною, яка не має справжньої потреби щось писати. Те, що писав, писав не тому, що не міг не писати, а тому, що чому би й ні. Коли ж уже писав, то завжди відчував недовершеність написаного. Завжди волів це комусь розказати, бо знав, що оповідь буде значно ближчою до мого розуміння досконалої літератури, ніж написане. Врешті ніколи не почувався й не називав себе справжнім письмен-

ником» [6, с. 121]. Таким чином, прикриваючись самоіронією і топосом скромності, авторська ідентичність зазнає поразки перед не-модальним «я»-персонажа, яке прагне просто «насолоджуватися містом, переживати його пережиття, проживати свої переживання в ньому. <...> знаходити і запам'ятовувати подібності, що визначають найсуттєвішу іншість, і відмінності, котрі зводять усе до тотожності» [6, с. 121]. Справжнє «я» починається там, де закінчується дійсність, позбавлена оцінно-модальних «якби»: текст Т. Прохаська, який, власне, починається модально спрощеною синтаксичною формулою: «Якби моя вчителька дзен мала рацію...» [6, с. 73], закінчується появою оцінювального «я»: «З'являється перша мотивація до писання» [6, с. 124], що мовби перекреслює усі попередні спроби, мимоволі даючи зрозуміти читачеві, що написаний вище твір нічого не має спільного із справжнім досвідом писання, оскільки він ще навіть не почав писатися, бо «складнощі – лише в деталях», а «все найважливіше надзвичайно просте» [6, с. 124].

Власне, такими оцінювальними «я» у сучасній прозі виступають і «дзеркальне», й «оптичне» приховане «я»-персонажа, які якраз і є реакцією на всеконтрольність автора тексту над своїми персонажами. Натомість автор, котрий має намір контролювати приховані «я» своїх персонажів, зі свого боку, вдається до нарративного «розсіювання», яке відбувається за зразком спектрального розсіювання, тобто безколірне світло у спектрі заломлюється і стає семиколірним. Подібне відбувається і в нарративному вимірі тексту, коли автор вводить нейтрального за своєю функціональною позицією, практично епізодичного персонажа, думки якого визначають різнобарвне смислове наповнення текстової тканини, однак при цьому цей персонаж зберігає свою позаідентичну сутність. Такого персонажа знаходимо в романі Костя Москальця «Вечірній мед»: у шостому розділі першої частини епізодично вириває образ такого собі Містика-Вар'ята, котрий не розвивається як самостійний персонаж в інших розділах та частинах роману. З погляду здорового глузду, цей образ є зайвим перевантаженням текстової структури, як, зрештою, і тристорінковий монолог п'яного художника Дема – одного із когорт львівської богеми, – що доволі втомлює свідомість читача: «<...> Ви обидва чудово Містика-Вар'ята, але, мабуть, погано знаєте, через що він поїхав; кажуть, ніби його вдарили по голові асфальтом, але це не зовсім так. Він сам себе вдарив по голові найтяжчим, найтвердішим з усіх можливих асфальтів і це, як ви вже здогадалися, була мова. Він щодня читав стільки, скільки ми втрьох разом не перечитаємо за рік, бо ми читаємо хіба етикетки на пляшках, і то дуже рідко, – навіщо по сто разів перечитувати одне й те саме? Так от, він читав дуже багато, польською, англійською, німецькою, російською і, природно, українською мовами, а на додаток ще й дуже багато писав <...>» [5, с. 25]. У цьому п'яному верзінні, що невдовзі переходить в

уявний діалог з самим Містиком, якого тут уже названо на ім'я – Міськом, єдині слова, які мають сенс, це завчена фраза з Гайдеггера: «Мова – це дім буття». Саме цей затертий афористичний вислів і слугує ключем до розуміння авторських мовних «викрутасів» (скажімо, на сторінці 37 у різних варіаціях повторюється запитання «Хто може?»), а самим образом Містика-Вар'ята автор ніби хоче виправдати одвічну неспроможність пояснити мовою те, що не підвладне пояснюванню, а відтак, розумінню. Сам оповідач, звертаючись до своєї співповідачки – Андрусі, так коментує цю мовну неповноцінність: ««Немає мови, – погоджуєшся ти, – немає с п і л ь н о ї мови» [тут розрядка автора роману]. Ми не зобов'язані пояснювати, Андрусю, ми покликані зберігати» [5, с. 39]. Власне, роман «Вечірній мед» – це твір, у якому апологетизується Вічність як сон чи галюцинація (на що, зрештою, і скидається кульмінаційний епізод цього роману – спалення Москальцевої другої поетичної збірки «Пісня старого пілігрима»), тому у романі з особливим пієтетом поетизується сніг уже з перших слів тексту: «Вечірній сніг пахнув живицею і не танув...» [5, с. 7] (до прикладу, перша частина роману має назву «Зима у Львові», а друга – «Упродовж снігопаду»). У контексті мотиву пошуків містичної гессівської Касталії безсенсово-нейтральний образ Містика-Вар'ята надає сенсу й авторській присутності в романі, і діям інших його персонажів, які часто поводяться безглуздо з погляду людської логіки: напр., останні слова Андрусі, яка спілкується з автором-оповідачем на відстані за допомогою звичайного люстерка: «Костику, я більше не хочу маріхуани; але я так хочу меду» [5, с. 130], набувають сенсу у світлі відчуттєвого сприйняття Вічності, що повинна нагадувати, за авторським суб'єктивним переконанням, смак вечірнього меду, і це справжнє, непідробне відчуття у романі різко протиставляється різним фальшиво-штучним збудникам уяви (алкоголю, наркотикам). Образ Містика-Вар'ята виникає спорадично також і в другій частині роману, де він отримує функцію прихованого «я»-автора як нікомуналежної субстанції: «<...> і все вище в небеса здіймається Містикова душа, розхристана й мокра, так само безпритульна й нікомуналежна, як і т у т [розрядка автора роману], шукаючи Міста Божого, про яке розповідали йому святий Іван і святий Августин, шукаючи і не знаходячи, і все одно приречено вірячи, що десь те Місто та мусить з'явитися – адже на те він і Містик Міський або місткий Місько, якщо це – Місто, то я – це я, етцетера; ось таким сумним та невеселим став наш роман» [5, с. 66].

Іноді «я»-персонажа в художньому тексті подібне до сферичної кулі, на гранях якої взаємно притягаються, відштовхуючись, різні виміри буття і небуття: зовнішні та внутрішні, уявні та реально присутні. Прикладом такої «сферичної» конструкції може бути, наприклад, драма з нетиповим прозовим

сюжетом (чи проза з нетиповою драматичною композицією) Олега Лишеги «Друже Лі Бо, брате Ду Фу...». Цей твір побудований як драматичний діалог, однак авторські ремарки більше схожі на прозовий опис, ніж на драматичні «коментарі», то за жанром його можна визначити, як прозодрама. Дійові особи (Лі Бо, Ду Фу, Молодий, Дівчина, Великий Джміль) розвиваються не стільки зовнішньо, як внутрішньо: вони кожен по-своєму шукає сліди власної ідентичності, тому для цього їх показано у першій і другій (Лі Бо і Ду Фу) або у першій та третій діях (Молодий) у різних часових вимірах. Найвиразніше це відбито в образі «Молодого». «Молодий» – працівник лісогосподарства, бачить дивні сни, в яких його власне «я» зазнає суттєвої трансформації. У першій дії він бачить у сні своє приховане «я», яке видає його невпевненість (у ремарці зазначено: «рухи його скрадливі» [4, с. 37]) у реальному світі: «Вчора мені приснився дивний сон: я в сосновій посадці, усі сосни рівні, як підстрижені, і всі в мій зріст; і я ніби довго блукаю між них, і кожна з них – то моя поразка... Я шукаю між ними якусь іншу, неподібну, і так приглядаюсь, так уважно прогортаю молоду глицю, так, ніби зазираю кожній в самі очі – і не знаходжу...» [4, с. 37]. У третій дії цього персонажа за зовнішнім виглядом важко впізнати, хіба очі могли б його видати, але на них легка пов'язка [4, с. 49]. Відображенням цієї зміненої сутності «Молодого» є знову його сон: «Мені приснилося, що я впав лицем у землю... І що зібралися довкола гайворони... Вони падали недалеко і походжали по траві. Між ними була ніби одна галка, а, може, й ні... І кожна навшипінки підходила до мене аж під вухо і пильно придивлялась до мого ока, чи темніє хоч у кутку волога щілина?... <...> Вони когось шукали?... І тоді стали мене просити полетіти з ними і показати того, кого вони насправді шукають, якщо я не був саме тим, кого вони не застали на тій галяві... <...> Але хто міг мені сказати, де є той інший я, хіба я знав? Хто ще міг мені підказати?... (Підводиться, загорнувшись з головою у ведмежу шкуру...)» [4, с. 55]. Далі сон ніби переходить у дійсність, стираючи усі можливі і неможливі межі між тілесним і духовним: «Вони надули моє тіло іншим духом – запахом марноти, зношеного, мертвого пір'я... <...> І там, унизу, поміж кволіх підстрижених сосонок, деє має бути інший я... Я не впізнаю себе!... Хочу народитися знову! Де моє прадавнє тіло?.. Я падаю.. <...> Я хочу так увійти в нічне дзеркало, щоб не відколоти жодної бризки!...» [4, с. 56]. Після цих слів він намагається зірвати з себе ведмежу шкуру, але вдається йому це зробити лише, коли чує спочатку «дитяче квиління, знов погрозливе гарчання і знов сердешні дитячі хлипи» і, нарешті, «між них встряє невидимою флейтою дівочий сміх і пісня» [4, с. 56]. Практично, автор у цій п'єсі моделює процес скидання маски у пошуках тотожності *самого як*

іншого, надаючи перевагу тілесному в якості ідентифікованого і реідентифікованого критерію. Поль Рікер у своїй філософії сам-тотожності називає тіла «початковими базовими особливостями» [8, с. 44], припускаючи: «особистість є тим, про кого ми говоримо», оскільки «ми говоримо <...> про біль, який відчуває *третій*, котрий не є одним із співрозмовників» [курсив автора цитати] [8, с. 45]. «Молодий» у прозодрамі Лишеги говорить про біль, який відчуває його «прадавнє тіло», намагаючись зрозуміти, яким духом його «надули»; для цього він прагне ідентифікувати його з чимось *третім*, стороннім (що походить від інших тіл – дитячий плач чи дівочий сміх), аби воно змогло «увійти в нічне дзеркало» і при цьому залишило його неушкодженим. Таке «я»-персонажа уподібнюється до сферичної кулі, в якій різні тілесні оболонки виконують функції ідентифікатора зовнішнього із внутрішнім, уявного з видимим, тілесного з духовним, реального з надреальним (зокрема, містичним), свідомого з позасвідомим.

Отже, на основі аналізу вибраних текстів сучасної прози можемо говорити про такі форми прихованого «я», які найчастіше конструюють письменники:

– «дзеркальне я» (найпростіше за способом конструювання; до цього способу вдається А. Дністровий, коли ототожнює «я»-персонажа з комахою, а саме – з мухою-дроздофілою, ідентифікуючи себе з нею ніби з дзеркальним відображенням);

– «оптичне я» (по-іншому, «вилуцене» «я»; допомагає письменникові пізнати глибше себе самого через комбінування досвіду персонажа зі своїм власним; найвиразніше присутнє в тексті Т. Прохаська «Як я перестав бути письменником»; через заперечення своєї ідентичності виникає нова якість мислення: герой перекоується в тому, в чому рівень ідентичності ще дозволяв раніше сумніватися);

– «спектральне я» (конструюється на основі невидимого діалогу автора з позаідентичними сутностями; це авторське «Я» навиворіт; особливо полюбляє бавитися з позаідентичними сутностями Кость Москалець, скажімо, вводячи у свій роман «Вечірній мед» образ «Містика-Вар'ята», або «Міська-Містика», що присутній у розмові дійових персонажів як певна трансцендентна Особистість);

– «сферичне я» (виникає у тексті як результат реакції письменника на витворення ідентичного світу, байдуже якого – чи зовнішнього, чи внутрішнього; вбирає у себе всю багатоманітність проявів світу, але при цьому не уподібнюється до нього, а, навпаки, продукує власну ідентичність як форму можливого неіснування світу (зовнішнього або внутрішнього); таке «сферичне я» властиве прозі О. Лишеги, наприклад, такі його персонажі, як «людина в просторі», китайські поети «Лі Бо» та «Ду Фу», «Молодий» є наочними прикладами такого «я»-

персонажа, ідентичність якого відмежована від зовнішнього і внутрішнього світів певними надсвітоглядними маркерами);

– композитивне (ускладнене) «я» (поєднує у собі декілька форм «не-модального» «я», внаслідок чого буває важко провести чітку межу між авторським «я» та видимим і прихованим «я»-персонажа). Прикладом такого ускладнення є не-модальне розшарування персонажів в «Інших днях Анни» Т. Прохаська, між якими не можливо, як це ми мали змогу спостерігати, провести жодної межі, яка б відокремлювала власне авторську від не-авторських свідомостей.

У сферичному і спектральному «я» персонаж постає як прихована ідентичність самого

письменника. Найбільш відкритим до контакту із зовнішнім світом є, власне, оптичне «я», яке, маскуючись за ілюзією, пропонує свій досвід у пізнанні світу; натомість дзеркальне і спектральне «я» є найбільш імунізованими проти симптомів зовнішнього. Дзеркальне «я» віднаходить відповідність для свого внутрішнього світу в якомусь з образів із зовнішнього світу, що й постулюється як факт «віддзеркалювання» оцього зовнішнього у всьому, що здається внутрішнім. Особистість, яка не мислить себе поза мисленням (позаідентична сутність спектрального «я»), часто впадає у крайнощі: або «випадає в осад», на саме «дно» мови, або піднімається на «вершини духу», де вже ніщо не існує поза нічим.

ЛІТЕРАТУРА

1. Домонтович В. Без ґрунту. Повісті / В. Домонтович ; [вст. ст. Ю. Шевельова ; післямова Р. Корогодського]. – К. : Гелікон, 2000. – 520 с.
2. Дністровий А. Дрозофіла над томом Канта : [роман] / Анатолій Дністровий. – Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 148 с.
3. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін Пйотровська ; [пер. з пол. З. Рибчинської]. – Львів : Літопис, 2009. – 208 с.
4. Лишега О. Друже Лі Бо, брате Ду Фу : [Проза] / Олег Лишега. – Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 148 с.
5. Москалець К. Досвід коронації. Вибрані твори : [роман, повість, оповідання, есеї] / Костянтин Москалець. – Львів : ЛА «Піраміда», 2009. – 220 с.
6. Прохасько Т. З цього можна зробити кілька оповідань / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : ЛІЛЕЯ-НВ, 2005. – 128 с.
7. Прохасько Т. Інші дні Анни : [проза] / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : ЛІЛЕЯ-НВ, 2010. – 96 с.
8. Рікер П. Сам як інший / Поль Рікер ; [пер. з фр.]. – Вид. 2-е. – К. : Дух і Літера, 2002. – 458 с.