

Ірина Кропивко (Iryna Kropyvko)

Дніпро, Дніпровський національний університет ім. Олеся Гончара

ІНТЕРПРЕТАТИВНІ СТРАТЕГІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ Й ПОЛЬСЬКОЇ ПРОЗИ В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

Interpretative Strategies of Modern Ukrainian and Polish Prose in Terms of Literary Anthropology

ABSTRACT: Interpretative strategies are explored as a type of textual strategies alongside narrative and receptive ones. We illustrate modern, prose-bound interpretative strategies targeting various types of perception and aesthetic delight. The interpretative strategies of modern Ukrainian and Polish prose are affected by the author's choice of the convention lines implemented in the story, and the types of perception the story is targeting. These parameters help implement the story's semantic structure, which determines the way it is interpreted by the reader. The reader's own life, emotional, and receptive experience builds a criterion for the story's maturity. The reader's interpretative effort is seen in the text as a game which is divided into separate milestones and requires a shift in the interpretative vector at each of them or implies the reader's ability to perceive the virtual worlds of the rhizomatic plot that maps a modern person's mental processes. The ability to notice in one text various interpretative strategies constitutes one of the ways for the reader to take aesthetic delight as well as building within them man-world interaction skills, the ability to accept the world's uncertainty, someone else's different attitude.

KEYWORDS: literary anthropology, interpretative strategy, artistic perception, modern Ukrainian prose, modern Polish prose

Інтерпретативні стратегії художньої літератури відбивають особливості художнього мислення автора й читача як активних учасників літературного поля та ширше – образного мислення сучасної людини. За спостереженнями Олени Поліщук¹, майже кожна друга людина в найближчому майбутньому буде спиратися на потенції образного мислення у своїй життєдіяльності, а не на абстрактно-

¹ О. Поліщук, *Людина у вимірах естетичної та культурної антропології: моделювання, інологіка і ціннісний вектор образної стратегії мислення в умовах цивілізаційних зрушень сучасності*, «Вісник Житомирського державного університету. Серія: Філософські науки» 2014, вип. 3 (75), с. 3-7.

-понятійне, яке вважалося домінантним дотепер. Вивчення інтерпретативних стратегій сучасної літератури в контексті літературознавчої антропології допоможе не лише з'ясувати, як ненаукова спільнота сприймає образ себе як людини сьогодення, а й увиразнити механізми й специфіку образного мислення, що розвивається в людини завдяки задіянню до художньої творчості як автора або реципієнта та впливає на її особистісне становлення.

Інтерпретативні стратегії є різновидом текстуальних стратегій, що витворюються в комплексі з наративними й рецептивними та отримують текстове втілення. Вони корелюють із специфікою формування образів, концепцією літературного твору та визначають шлях його подальшого розуміння реципієнтом. Стратегічне мислення письменника виявляється в його двоспрямованій орієнтації на сучасну антропологічну ситуацію, що так чи так знаходить відображення в художньому творі, та на свого сучасника як потенційного споживача його продукту. Відповідно в тексті закладено рівень сприйняття твору, очікування автора щодо інтелектуальної та естетичної спроможності читача – свого сучасника, з яким він (автор) веде діалог.

Тексти сучасної постнекласичної літератури, на відміну від класичної й некласичної, здатні реалізувати в художній прозі декілька відмінних стратегій, орієнтованих на різні типи читачів, що отримало назву подвійного кодування. Крім того, перехід суспільства до інформативного способу існування та ствердження нового типу людини – Homo digitalis² – спровокували переосмислення поняття літературно-художнього тексту та ускладнення його структури. Літературні твори все більше відображають специфіку віртуального середовища, що існує завдяки цифровим технологіям, та особливостям (не)тілесного, емоційного й мисленнєвого перебування людини в ньому, що, своєю чергою, впливає на формування інтерпретативних стратегій, закладених автором у творі, та відчитування й слідування їм реципієнта.

Дослідження такої «віртуальної» специфіки сучасної прози в повному масштабі стало можливим завдяки розвитку літературознавчої антропології, чий інтереси поступово переорієнтовуються з допоміжної функції у вивченні людини культурною та соціальною антропологією (художній текст як джерело інформації та механізми наративізації результатів антропологічних досліджень) на використання здобутків антропологічних наук для верифікації й увиразнення специфіки літературної творчості автора, читача, а також для відстеження формування літературного середовища, читацьких спільнот, літературних механізмів емоційного й інтелектуального впливу на читача, стимулювання його мислення й образно-чуттєвої діяльності. Предметом аналізу літературознавчої антропології стають різні аспекти діяльності людини, так чи так пов'язані зі

² Див.: Т. Boellstorff, *Digital Anthropology*, [in:] <https://doi.org/10.1093/OBO/9780199766567-0087> (22.10.2021); V. Kremen, V. Ilin, *Transformation of the Human Image in the Paradigm of Knowledge Evolution*, „Anthropological Measurements of Philosophical Research” 2021, No. 19, p. 5-14; B. Williams, *Virtual Ethnography*, [in:] <https://doi.org/10.1093/OBO/9780199766567-0107> (22.10.2021).

створенням, формами й жанрами, функціонуванням, поширенням, рецепцією літературних текстів³.

Стисло й влучно Міхал Марковський схарактеризував потенціал антропологічного ракурсу літературознавчих досліджень з огляду на специфіку досліджуваного предмета, тобто художньої літератури: «Література належить до класу людських творінь, які розкривають сутність людства»⁴. Людмила. Тарнашинська вважає, що література здатна відчитати систему антропологічних кодів, усе те, що виходить за межі антропології, соціології, філософії разом узятих, позаяк «володіє особливою системою відображення й пізнання світу – образотворчою системою, безмежно відкритою до нових моделей і практик людського буття»⁵. До того ж, як стверджує О. Поліщук, література в антропологічній перспективі постає як матеріал, знаряддя, процес і результат цілеспрямованої діяльності людини⁶.

Загалом антропологічну сутність фікційної літератури визначає її спроектованість однією людиною (автором) на іншу (читача) та моделювання художніми засобами розмаїтих аспектів людського існування (мислення, почування, дії, побут, психічні процеси й реакції, спілкування, смисложиттєві цінності й установки тощо), реалізованих у висловлюваннях нараторів і персонажів. Розуміння літературного твору як культурного продукту та наративного конструкту робить співвідносними за значущістю позиції як автора, так і реципієнта, як наратора, так і персонажа. Авторська інтенція врівноважується підпорядкованістю смислової структури тексту ментальній (рецептивній, інтерпретативній) активності реципієнта. Магдалена Рембовська-Плущенник пропонує розглядати літературний текст як міжсуб'єктну кооперацію автора й реципієнта як реальних учасників нараційної комунікації та наратора й персонажів як суто мовних, зауважуючи, що всіх їх належить трактувати в ментальних категоріях, бо той, хто оповідає,

³ Такі висновки було зроблено внаслідок опрацювання результатів досліджень про предметну сферу літературознавчої / літературної антропології А. Бранделя (A. Brandel, *Literature and Anthropology*, [in:] <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190854584.013.85> (22.10.2021)), М.П. Марковського (M.P. Markowski, *Anthropology and Literature*, przeł. A. Warso, „Teksty Drugie” 2012, nr 2, s. 85-93)), Н. Раппорта (N. Rapport, *Literary Anthropology*, [in:] <https://doi.org/10.1093/OBO/9780199766567-0067> (22.10.2021)), Е. Вайлза (E. Wiles, *Three branches of literary anthropology: Sources, styles, subject matter*, „Ethnography” 2020, nr 21 (2), [in:] <https://doi.org/10.1177/1466138118762958> (22.10.2021)) та ін. У зазначеному ракурсі розгляду літературних явищ Д. Дорофєв убачає «філософсько-антропологічні перспективи естетичної проблематики», див.: Д.Ю. Дорофєв, *Эстетика образа Людвига Витгенштейна*, «Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки / Bulletin of Alfred Nobel University. Series: Philology» 2017, № 1 (13), с. 36-50.

⁴ М.Р. Markowski, *Anthropology and Literature...*, s. 87.

⁵ Л. Тарнашинська, *Літературна антропологія: набуття «себе-досвіду» (пролегомени до напрацювання методологічної свідомості)*, „Studia Methodologica” 2008, вип. 24, с. 123.

⁶ О. Поліщук, *Літературна антропологія як актуальна наукова пропозиція*, „Studia Philologica” 2020, nr 1, [в:] <https://studiap.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/64>. (08.12.2021).

і ті, про кого він оповідає, конструйовані однаково в процесі творення, як і в процесі читання тексту⁷.

Ришард Нич, апелюючи до деконструктивістської методики, також зауважує дискурсивну природу тексту й інтерпретативного процесу зокрема:

Текст не розглядають уже ані як точку збігу практик передавання та правил творення, ані як вихідну точку читацького досвіду та існуючих способів розуміння. Він становить радше точку перетину різнорідних дискурсів, сплетених, або, якщо хочете, розщеплених апоретичною логікою їх зв'язку⁸.

Крім того, науковець говорить про ще один антропологічний вимір сучасних літературознавчих і ширше – гуманітарних – досліджень, а саме про повернення до них категорії досвіду, яка засвідчує емпіричний вимір літературознавства та пов'язання тілесно-чуттєвого з мисленнєвим, бо привертає увагу дослідника до

перед- і поза-когнітивного знання, яке охоплює не тільки сферу ідеї, розуміння і самосвідомості, а насамперед простір емоції, не-інтелектуальних переживань та чуттєвих навиків (передусім це питання візуальності, образних уявлень), і яке завжди зосереджене довкола конкретного, особливого, одиничного⁹.

Застосуванню категорії поетики досвіду в літературознавстві, на думку вченого, сприяє потреба сприймати літературу як форму (репертуар форм, ідей, стратегій) вираження досвіду як знання про випробувані форми й способи творчої організації досвіду та уяви (на відміну від потрактування поетики як науки про можливості літератури та правила смислоплідних структур)¹⁰.

Антропологічні дослідження в літературознавстві мають небезпеку зведення аналізу художньої літератури до опису реальності, водночас, за спостереженням Анни Лебковської, дають шанс вловити її мінливі антропологічні функції (зосередження на людському мисленні, на інтерпретації світу, суб'єкта, іншості) та здатність виходити за рамки когнітивних систем певної культури, хоч вона неминуче закріплена в них¹¹.

⁷ M. Rembowska-Pluciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń, 2012, s. 15-16.

⁸ Р. Нич, *Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство*, пер. О. Галета, Львів 2007, с. 62. До схожого погляду на літературний текст як дискурсивне утворення схиляється Олена Юрчук, яка вбачає в ньому аналог суб'єктивності, що стає площиною дискурсивних змагань, матеріалом для дослідження їхніх поетик, див.: О. Юрчук, *Антропологія літератури: сучасний стан та перспективи розвитку*, «Сучасні літературознавчі студії» 2014, вип. 11, с. 600.

⁹ Р. Нич, *Антропологія літератури...*, с. 25.

¹⁰ Там само, с. 29.

¹¹ A. Łebkowska, *Między antropologią literatury i antropologią literacką*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 23.

Олена Галета пропонує підсумувати загальну дослідницьку настанову антропологічно спрямованих досліджень у літературознавстві на створення власної евристики, орієнтованої на досягнення художнього вимислу, в такий спосіб: прийнявши погляд (пост)структуралізму на світ як текст і знання про нього як наратив (тропос), поставити у центр своїх досліджень людину (антропос) і культурне оточення (топос), яке на неї впливає і яке вона формує своєю власною діяльністю¹². Дослідниця позиціонує літературу як «спільний простір» упізнаваних питань та риторичних стратегій¹³, що безпосередньо дотичне дослідженню інтерпретативних стратегій у фікційній літературі.

Підтвердженням тези Ізабелі Доманської про те, що в колі зацікавлень антропологів від літературознавства опиняються відносини між літературними нараційними формами, культурними просторовими категоріями та способом світосприйняття¹⁴, можуть слугувати дослідження Пшемислава Чаплінського, зокрема його книга *Зміщена мапа*. У ній автор вирішує з'ясувати, як польська література проектує приналежність поляків до більших цілостей. Тому він визнає за літературою право практикувати своєрідну функціональну географію, яка виробляє, а не лише відтворює мапу. Дослідник зазначає, що ставиться до літератури як до «лабораторії уявної географії – як до місця запитань і встановлення зв'язків. Адже врешті література і географія – це писання»¹⁵.

Концептуалізація й модифікації інтерпретативних стратегій у художньому тексті безпосередньо пов'язані із засадами його художньої умовності / віртуальності та ролями автора й реципієнта в художній комунікації. Ще модерністи відмовилися від міметичного, достовірного зображення в художній літературі, супроводжуваного інтерпретацією літературного твору як відчитуванням авторського задуму. Письменники й науковці того часу порушили питання механізмів творення літературних текстів і літературної комунікації. Автори почали шукати межі літературності та межі інформативності художнього твору, внаслідок чого умовність літературної комунікації стала предметом осмислення. Так виник метароман (роман у романі, коли одним із героїв твору постає письменник, який пише свій твір). Хронотопічна композиція такого твору зумовлена співіснуванням у його межах двох окремих світів-текстів. Експериментальний характер модерністської літератури виявився в численних пошуках нової художньої мови, яка не приховувала б умовності художнього твору. Як наслідок, з'явилися концептуально відмінні й розмаїті літературні течії. Одні письменники застосовували принцип автоматичного письма, щоб обмежити роль

¹² О. Галета, *Екс-центричне літературознавство: від теорії літератури до літературної антропології*, «Вісник Львівського університету. Серія філологічна» 2014, вип. 60 (2), с. 49, [в:] http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_fil_2014_60%282%29__8 (08.12.2021).

¹³ Там само, с. 55.

¹⁴ I. Domańska, *Antropologia literatury – projekt interdyscyplinarnej czy transdyscyplinarnej?*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1 (9), s. 58.

¹⁵ P. Czapliński, *Poruszona mapa*, Kraków 2016, s. 8-9.

логічного мислення й вивільнити творче начало. Інші експериментували зі словом, доводячи його до межі втрати значення й розриву комунікації. Експерименти з жанрами призвели до того, що кожен твір був несхожий на інший, міг поєднувати в собі ознаки різних літературних родів або різних видів мистецтва (поеземалярство тощо).

Усі експерименти модерністів об'єднувала спільна позиція: пошуки нового художнього слова. Творчість трактовано ними як ремесло, що потребувало від автора наполегливої праці та вмілого володіння пером. Зміна погляду на письменницьку творчість спровокувала відповідно трансформацію естетичної ролі читача. Він вимушений був «професіоналізуватися». Щоб сприйняти експериментальні модерністські твори, йому потрібно було орієнтуватися в культурній ситуації, знайомитися не лише з текстами, але й з їхніми концепціями, висловленими в маніфестах і програмних документах течій. І лише розуміння позиції автора, концепції твору давало читачу можливість отримати естетичне задоволення. Без знань механізмів творення літературного продукту читач стає зайвим у літературній комунікації. У такий спосіб модерністське мистецтво набуло елітарності. Однак саме тоді починає активно розвиватися й мистецтво, скероване на невибагливі смаки непідготовленого читача, бо письменники вважали своїм обов'язком виховувати його естетично. Спрямування не на один тип умовно освіченого читача, а на два типи (фахову й нефахову читацьку аудиторію) сприяло тому, що автори виробляли відмінні текстові стратегії, зокрема й інтерпретативні, для кожної групи читачів, урахуовуючи їхню інтелектуальну, емоційну спроможність та естетичний досвід.

Домодерністська література апріорі була орієнтована на грамотного читача, передбачалося, що читач – культурна й освічена людина. Стратегії художніх текстів літературних напрямів класичного періоду переважно визначалися вимогами поетики кожного з них. Зазвичай це була або стабільна програма авторського впливу на читача, що не передбачала можливості естетичної незгоди між автором і читачем, або змінна програма, де самим текстом завбачено провокування читача на діалог із автором, коли читач міг не погоджуватися із запропонованою йому позицією рецепції / інтерпретації змальованих у творі подій. Позиція незгоди реципієнта або визначалася романтичною непередбачуваністю широти авторського самовиявлення в творі, або її закладено в ціннісній позиції, трансльованій наратором реалістичного твору і яка могла бути неприйнятною для читача. Однак поєднання в одному тексті відмінних стратегій було неможливим так само, як залишалася непорушною умовна достовірність художнього світу твору, а інтерпретація зводилася до сумування й узгодження значень художніх образів.

Література постмодерної епохи вивела на новий рівень розпочате модерністами, змішавши обидві тенденції й поєднавши їх у межах одного твору. Крім того, сама структура тексту ускладнилася, оскільки переспрямувалася на новий тип людини – *Homo digitalis*, а тому твір став відбивати його специфіку мислення та образність, властиву віртуальній реальності. І мається на увазі не умовність

існування художнього твору як реального, а специфіка цифрової реальності як інформаційного хаосмосу з властивими їй правилами існування, відмінними від детермінізму й структурності фізичного світу. Не структура, а система, позбавлена центру; не ієрархія, а дотик. Саме тому з ускладненням наративної структури літературних текстів актуалізується питання текстових стратегій (наративних, рецептивних, інтерпретативних). Бо саме в текстовій стратегії закладено як авторські прагнення, так і шлях до естетичного й інтелектуального впливу на реципієнта, який (вплив) залишиться нереалізованим, якщо читач не зможе інтерпретувати текст.

Як уже було згадано, на модифікацію інтерпретативних стратегій вплинула віртуалізація художнього тексту, відмінна від засад художньої умовності, властива класичній художній літературі (сприйняття читачем художнього світу, позбавленого референтності, як умовно реального). Віртуалізація в сучасній прозі здійснюється за різними моделями. Наприклад, Юрій Андрухович в есеїстичному оповіданні *Чувирла і чудовисько*¹⁶ описує ситуацію планування майбутнього фільму, який ніколи не буде знятий, про події, про які достеменно не відомо, як вони відбувалися, і джерелом яких є свідчення людини, яка сама могла бути одним із головних винуватців тих подій. Твір, позиціонований як есе, за специфікою нарації тяжіє до літератури фікшн. Читач опиняється в ситуації, коли автор не зробить за нього вибір у потрактуванні дій героїв. Йому на розсуд подано майже об'єктивний опис реальної події в цілковито суб'єктивній репрезентації, де уява репрезентатора набуває значущості документу. Відтак сам текст унеможливорює однозначність його інтерпретації, перекладаючи відповідальність за систематизацію інформації на читача.

Інша модель – коли художній світ твору розпадається на окремі реальності, частина яких існує у віртуальному вимірі. Прикладом слугує роман Ігнація Карповича *Сонька*¹⁷. Сюжет поданий як система нарацій, що розгортаються паралельно в часі оповіді та у смислового взаємозв'язку. Оригінальність наративної концепції роману в тому, що ніхто з персонажів не отримує позиції основної оцінної інстанції. Через те сюжет вимальовується у свідомості читача як процес отримання інформації про розмови та уявлені ситуації. Нараторами виступають ще досить молодий франтуватий Ігор / Ігнацій Грицовський (Igor / Ignacy Grycowski) та Сонька – стара мешканка села, яке безслідно зникає. Випадкова зустріч у місці, куди не дісталася цифрова культура, розгортається в кількох реальностях: Сонька розказує гостю історію свого життя; він, як столичний успішний режисер Ігор Грицовський, вражений ледь не казковою автентичністю старої жінки, починає уявляти, як буде знімати фільм або ставити спектакль (паралельно осмислюючи обидва варіанти), персонажами яких стають почергово

¹⁶ Ю. Андрухович, *Чувирла і чудовисько*, [в:] *100 тисяч слів про любов, включаючи вигуки*, автор проєкту С. Васильєв, уклад. С. Васильєв, Харків 2008.

¹⁷ I. Karpowicz, *Sońka*, Kraków 2014.

навіть собака й кіт, з якими живе стара. Поступово Грицовський ментально роздвоюється на дві особистості: як Ігор (ім'я, обране самостійно для кар'єрного зростання), він проєктує в уяві втілення своїх творів, їх реалізацію та успіх у критиків і глядачів, а як Ігнацій (ім'я, отримане від батьків) – спілкується із Сонькою, відчуваючи спорідненість із нею у приналежності до національної меншини, якої соромився. У такий спосіб художню подію становить не так подія зустрічі, розмов, смерті Соньки, як її розповідь про себе, що впливає на розгортання віртуальних світів у свідомості її гостя. Роман актуалізує численні моральні питання, зокрема систем цінностей у кризові періоди, ставлення до інших, чужих тощо. Оповідь розгортається в такий спосіб, що увиразнено відносність усталених етичних норм (покохала німця-загарбника, який теж її покохав і людяно ставився до неї; системні зґвалтування власним батьком, який сумував за померлою дружиною; заміжжя з нелюбом, аби втекти з родини; знущання односельців над нею як особою, що належала до національної меншості; зрада односельців за примарну надію на тимчасовий спокій від каральних дій фашистів тощо). Читач отримує розмаїту інформацію, систематизує її в прийнятний для себе спосіб та відчитує ту сюжетну лінію, яку визначить важливішою для себе – чи то акцентує на оригінальності презентації самої події (жартівливо-іронічна оповідь наратора), сприйме історію як скепсис щодо сучасного світу, у якому співіснують віртуально-стереотипне (Ігор як утілення претензій на значущість у світі, що живе за тиражованими масмедіа стереотипами) та фольклорно-автентичне, теж нереальне (Сонька, що існує лише як спогад про себе), життя тощо.

Ще один варіант віртуалізації художнього світу пропонує роман Магдалени Туллі *Сни й камені*¹⁸, а саме – уявно-алегоричну, постгуманістичну реальність. Її створено з уламків, фракталів людських уявлень, залишків речей, ментальних стереотипів, міфів, матеріалів, написів, графічних знаків, газетних фотографій, символіки ліній, граматики тексту тощо. Людина як персонаж відсутня. Люди згадані як неважливе тло. Інтерпретування подій вимагає від читача знання сучасних соціальних і філософських теорій. Кожен образ – знак, значення якого реалізується як культурний код та конкретизується через дотик до інших образів як культурних знаків. Утворюється врешті-решт складне плетиво культурних, оказіональних значень і стертих символів. Читачу пропонується своєрідний зашифрований текст, підказку до якого втрачено. Єдину можливість для інтерпретації надає інтертекстуальна й культурна компетентність читача, який поєднуватиме образи й гратиметься зі смислами, що виникатимуть під час читання як процедури дешифрування. Інтерпретацію підпорядковано випадковому дотику значень, образів як кодів культурної реальності, яка вже не існує, однак має потенції до повсякчасного самовідродження, нівеляції, руйнації.

Текст М. Туллі увиразнює невисловлюване як залишок від ословленого після втрати значень у світі, позбавленому антропоцентрично спрямованої смислової

¹⁸ M. Tulli, *Sny i kamienie*, Warszawa 1999.

єдності. Але якщо залишитися в світі значень, сформованому людиною, то окремим ракурсом іноді виявляється проблематизація невимовного й непізнаного, що відрізняється від модерністської традиції. У модернізмі таким постає те, що має особливу цінність, але недоступне через свою трансцендентність. У наш час це – невловне, неназване, ті сфери життя, що не включені до сучасної системи організації дійсності, територія, недосяжна пізнанню й контролю. Художні образи створені за допомогою тих самих механізмів, що використовуються людиною в щоденній інтерпретації світу, тому створюють ілюзію матеріалізації того, що залишилося невисловленим. Зокрема, постмодерні літературні тексти «візуалізують тимчасові ментальні кордони під час картографування ментальності постмодерної людини, фіксуючи її розмаїті, відмінні психічні стани й стани свідомості»¹⁹.

Ігровий елемент віртуалізації художньої реальності іноді виходить за рівень сюжетної конструктивності твору. Приклад – *Старість аксолотля* Яцека Дукаї²⁰. Фантастичність ситуації полягає в цифровому способі існування людини в посткатастрофічному майбутньому людства. Позбавлені тілесної форми, вжили ті, хто встиг зробити цифрову копію власної свідомості. Персонажі більше не почувають себе людьми, бо не здатні відчувати емоції (лише відображають їх за принципом симуляції кадрів кінофільмів), натомість утілюються в будь-якій механічній конструкції та необмежено копіюють себе. Кожне з утілень далі живе власним життям, а смертю стає знищення інформації про себе. Особливість роману в тому, що він – цифровий продукт. Читачу пропонується переглянути окремі фрагменти як відеоряд, завантажити звуковий супровід, роздрукувати 3D версії героїв тощо. Я. Дукаї – автор тексту, однак над книгою, що існує у віртуальному форматі, працював цілий колектив.

Отже, для варіювання інтерпретативних стратегій згаданих текстів їхніми авторами використано гіперреальність як модель художніх образів і предмет осмислення, у виразнену переважно в симулякрах (Жиль Дельоз) та не-місцях (Жак Дерріда, Марк Оже) як ознаках семіотичної культурної реальності.

Віртуалізація тексту, концептуально пов'язана з його інтерпретативними потенціями, може бути похідною від ідеї інформаційно-текстового буття сучасної людини. Оскільки свідомість реалізується як текст, то це має два наслідки. По-перше, людина є те, як вона сама себе озвучує в історіях про себе. По-друге, текстом постає все, що вона вважає носієм інформації, завдяки чому межа між різножанровими текстами (жанри художньої, критичної, наукової, довідкової літератури, репортажу, документу, реклами, книг порад, блогу) виявляється порушеною, мистецький твір долає власні межі художності, а іноді й текстовості, може набувати ознак тілесності (існувати у фізичному просторі), а художній світ виходити за межі сюжету твору, зокрема автор і читач ставатимуть

¹⁹ І. Кропивко, *Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір)*, Київ 2019, с. 59.

²⁰ J. Dukaj, *Starość aksolotla*, Allegro, 2015, wydanie elektroniczne [epub3].

персонажами, а обкладинка – частиною самого художнього світу. Тепер про все це по черзі.

Роман Анатолія Дністрового *Дрозофіла над томом Канта*²¹ побудований на історії про кохання, що залишилося в минулому. Як людина, яка страждає від втрати стосунків, наратор, на якому сфокалізовано художню подію, під час нерідко випадкового спілкування з різними персонажами, а то й наодинці з собою, переоповідає те, що сталося. Розповіді витворюють ризоматичний світ, залежний від того, як наратор реагує на зовнішні подразники, чи то він жалкує про втрачене кохання, чи бажає почуватися жертвою, чи навпаки – героєм. Весь сюжет ніби демонструє тезу філософа Річарда Рорті²² про те, що істина створюється в процесі нарації, і ця істина ситуативно зумовлена одномоментним бажанням героя. Оповідь набуває іронічного забарвлення, що дещо контрастує з трагічним світовідчуттям героя – філософа за фахом та університетського викладача. Текст не перетворюється на університетський роман, хоч у ньому і наявні натяки на «сюжетні колізії» в минулому персонажа. Герой усілякими способами уникає активного життя й відповідальності. Його життя проходить між імітуванням викладання, випадковими заробітками написанням некрологів, фантазіями про професійну реалізованість, небажанням щось реально робити, любовними пригодами, втечею з власного весілля, пошуками душевної рівноваги та спробами мислити у форматі «чистої феноменології». Його ваблять філософія і життєвий приклад Іммануїла Канта (який подолав у собі людське), і водночас він уважає спостереження за навколишніми подіями чудовою нагодою уникнути напівбожевільних думок про сенс існування, а життя без любові потрактовує як повільну й невпинну атрофію. Більшість сторінок книги пересипані іменами, цитатами, ідеями філософів, що не заважає досить легкому сприйняттю роману, бо не виникає ефекту глибини смислу. Навпаки, твір наче унаочнює ідею Ж. Дельоза про кристалічний мозок. Єдине, що мозок героя відбиває не реальність, а ідеї філософів. Роман ніби запрошує різних читачів: я дам кожному, хто хоч трохи претендує на інтелектуальність, відчуття себе знавцем філософії. Зосередження на процесі мислення, переживанні героєм свого стану забезпечує циклічність сюжету, незважаючи на насиченість окремими подіями. Унаслідок цього твір повсякчас повідомляє про «тепер» героя, що не трансформується в сюжетно завершену історію, а становить маятник у його самоусвідомленні й самовідчутті, і твір залишається відкритим, а отже, самоінтерпретація героя та інтерпретація роману читачем не отримують завершення та демонструють принципову тривалість цього процесу як ознаку життя.

Зв'язок художнього тексту з науковим можливий не лише в інтертекстуальній площині увиразнення життєвої самореалізації персонажа, як це було іронічно представлено в попередньому тексті. Гарні приклади дають твори польських

²¹ А. Дністровий, *Дрозофіла над томом Канта*, Львів 2010.

²² R. Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge 1989.

письменників Станіслава Лема²³ *Абсолютний вакуум*²⁴ та Марека Беньчика *Фрагменти післямови закоханого*²⁵. С. Лем використовує прийом написання рецензій на неіснуючі книги, як свої, так і вигаданих авторів. Його тексти потребують від читача вміння розмежувати інтерпретаційний процес на два фокуси. Один фокус зосереджений на пародіюванні позахудожньої реальності (закиди критиків письменникам і письменників критикам, стилізація письма літературознавців, іронія над їхнім способом думання й висловлювання, зарозумілістю й пихатістю тощо), а інший – на інтерпретації того, що створюється в процесі читання тексту. С. Лем в *Абсолютному вакуумі* (однойменне зі збіркою оповідання) заплутує читача кількістю власних нарративних відображень (Лем як критик-наратор, Лем як автор критикованого тексту, Лем як автор тексту, написаного Лемом-критиком і в якому оприявлена прогнозована останнім та позиціонована як єдина нереальна відповідь критикованого Лема-автора). Витворюється своєрідний симулякрівий детермінізм: написаний текст постає симулякром, оскільки об'єкта, до якого він апелює, не існує, а однойменні суб'єкти, що можуть претендувати на стосунок до авторства, іронічно помножуються у власних відмінностях.

Якщо інтертекстуальна гра С. Лема спрямована на самопрезентацію авторської іронічної манери, увиразнення особи письменника через його слово, то М. Беньчик у *Фрагментах післямови закоханого* не пародіює, а входить у текст іншого автора – Ролана Барта. Межі між своїм і чужим текстами, художнім і філософським дискурсами, позиціями автора, наратора, читача стають взаємно прониклими. До речі, як і межі між текстами, якими створено дискурс. До них зараховано як уже наявні тексти, так і ті, що будуть або не будуть написані закоханим суб'єктом. Кожен реципієнт потенційно є цим закоханим суб'єктом. Назва оповідання обіграє *Фрагменти мови закоханого* французького мислителя. Щоб не виникало непорозумінь, наратор починає з цитування цієї книги, викладу історії її появи та водночас увиразнює власну позицію, розкриваючи нарративну стратегію тексту. Він (наратор) позиціонує себе як Бартового перекладача, який пише післямову до перекладеного тексту, але робить це в оригінальний спосіб – інтертекстуальний, продовжуючи його в такій самій графічній формі і в схожому стилі, як своєрідне доповнення фігурою *БАРТ* до інших фігур книги. Початок і завершення тексту містять згадку про образ перстня, який кружляє по колу, що з'являється в Барта і символізує зосередження уваги всіх присутніх на одному предметі. Наратор-перекладач і він же автор післямови ніби приймає від Барта

²³ У творчості С. Лема досить рано увиразнилися постмодерністські тенденції, властиві літературі межі ХХ-ХХІ і початку ХХІ сторіччя. Зважаючи на впливовість творів цього автора, ми вирішили згадати один із них. Зв'язок художнього тексту з науковим можемо продемонструвати сучаснішими творами, зокрема збіркою В. Діброви *Переказки* (Київ 2013), у текстах якої складно чітко розмежувати науковий і художній дискурси.

²⁴ S. Lem, *Doskonała próznia*, Lublin 1971.

²⁵ M. Bieńczyk, *Fragmety posłowania miłosnego*, Warszawa 2011.

передачу, а потім пересилає далі – читачу, щоб той доповнював цей текст власним. Слід зауважити, що інтертекстуальний полілог здійснюється кількома конвенційними лініями, створюючи дискурс навколо Бартового тексту. Кожну з ліній автор веде пунктирно, ніби перемежуючи їх одна з одною. Наостанок закоханий суб'єкт як позиція в тексті, на цей момент зайнята перекладачем, передає свій перстень читачу, залучаючи його в текстовий вимір існування. Позаяк дискурс складається з окремих висловлювань, кожне з яких не набуває домінантного статусу, то однозначна інтерпретація знівельована як можливість. Усередині тексту передбачена лише тимчасова позиція того, кому належить слово, а далі він утрачає свою суб'єктність у відмінній позиції наступного закоханого.

Оригінальний підхід до формування відмінних інтерпретативних стратегій в одному тексті пропонує Юрій Андрухович у романі *Таємниця*²⁶. Найпростіший спосіб – трактувати цей текст як художню автобіографію: письменник стилізує виклад під самостійне художнє опрацювання записів інтерв'ю, які давав покійному вже журналісту. За такого прочитання реципієнт безпосередньо слідує вказівкам автора. Текст ним сприймається як документальний матеріал, що отримав незначну літературну обробку, із присмаком драматизму життєвої непередбачуваності. Натомість читач, якому відома ігрова авторська манера Ю. Андруховича, почне шукати, що тут не так. Ймовірно, він здогадається, що дивне ім'я Егон Альт щось нагадує, наприклад альтер его, і зрозуміє, що образ журналіста-інтерв'юера – художня вигадка. У такому випадку текст набуває ознак роману-автобіографії. Також роман містить окреме послання палким шанувальникам чи дослідникам життя й творчості Ю. Андруховича. Саме вони здатні відстежити, що окремі факти отримують у романі інтерпретацію, відмінну від попередніх висловлювань письменника. У такий спосіб роман перетворюється на своєрідний інтерпретативний палімпсест з кількома стратегіями, спрямованими на потрактування двох ключових персон (письменник і журналіст), кожна з яких є своєрідною формою авторської присутності.

Досить популярною виявилася інтерпретативна стратегія, що полягає в спонуканні читача до переосмислення тексту з набуттям нових відомостей про сюжетні події. Зазвичай у такому тексті художній світ створено за принципами мімітичного зображення, а виклад подій співвідносний із розвитком детективного сюжету, коли віднайдена інформація змушує витворювати нову версію того, що сталося. Зокрема, таким є роман нобелівської лауреатки Ольги Токарчук *Веди свій плуг понад кістками мертвих*²⁷. У віддаленій від активного життя місцевості, що вже навіть зникає з карт, відбувається серія вбивств. Жертви – особи, наділені владою, їхнє хобі – мисливство. Ставлення до тварин і філософію вбивства розкрито в іронічно-детективно-кримінальному сюжеті, де ключова версія, запропонована пенсіонеркою, – помста тварин. Письменниця подає

²⁶ Ю. Андрухович, *Таємниця*, Харків 2007.

²⁷ О. Tokarczuk, *Prowadź swój plug przez kości umarłych*, Kraków 2009.

читачу кілька версій. Усі вони розкриті з позиції головної героїні, яка записує те, що з нею відбулося. Але нарація здійснена в такий спосіб, що спонукає читача досить швидко забути про це та сприймати текст як внутрішньо сфокалізований на героїні. Її образ потроху розкритий із кількох перспектив – її самоусвідомлення, її позиціонування себе щодо друзів, посадовців, сусідів, а також їхнє ставлення до неї. Важливо те, що кожен оприявнює лише частину власної позиції, через що виникає мережа недомовленостей, яка занурює читача в ситуацію непевності. Неоднозначність, завдяки якій найбільш вірогідне пояснення розвитку подій у певний момент виявляється помилковим, примушує читача почуватися напружено та врешті-решт переконатися, що світ, змальований у тексті і в якому вгадується наша реальність, залежить від тієї системи ціннісних координат, яку ми вважаємо вартісною, і що все далеко не таке, як нам видається. За легкою іронічною нарацією приховано багато драматичних моментів життя, охоплено значні суспільні проблеми, і водночас текст сприймається позитивно, вітаїстично.

Софія Андрухович у романі *Амадока*²⁸ теж звертається до інтерпретативної стратегії зміни смислів, однак реалізує її в інший спосіб. Події її роману належать нашому сьогоденню. Сюжетною зав'язкою для романних подій слугують реалії війни на сході України. Працівниці історичного архіву потрапляють до рук три скрині особистих світлин, листів та інших документів приватного характеру від родини, що не належить до числа видатних осіб. Героїня використовує ці документи та деякі інші, поцуплені з архіву, для відновлення пам'яті пораненого бійця з амнезією. Із самого початку в читача формується неоднозначне ставлення до стоїчної жертвовності героїні. Читач їй співчуває (неперспективна праця, самотність), однак про неї саму та про те, що спонукало її діяти саме так, нічого не знає. Він отримує детальну інформацію про історію життя родини за кілька поколінь, чий архів потрапив їй до рук і членом якої вона прагнула зробити травмованого бійця. Члени цієї родини існують переважно в переказах та на світлинах, а як персонажі – з'являються епізодично. Натомість центральною подією стає відновлення пам'яті бійця, якого героїня, за її свідченням, упізнала за губами, та внаслідок махінацій і корупції оформила опікунство над ним, а для його лікування скористалася майном господаря родинного архіву. Як і в попередньому творі, нарацію сфокалізовано на внутрішньому світі героїні, яка приховує від усіх правду, а сама намагається не озвучувати її у власних думках. Тому читач не володіє всією інформацією, лише за окремими деталями, які не вкладаються в систему, здатний зрозуміти, що насправді щось не так. Подив у читача може викликати чималий розділ, стилізований під невміло написану літературознавчу розвідку біографічного характеру про видатного письменника. Лише під кінець роману авторка зводить до купи всі розбіжності, коли читачу відкривається, чому всі потуги повернути пам'ять бійця були марними, а листи письменника та його біографія виконали це завдання. Адже розділ потрібен був

²⁸ С. Андрухович, *Амадока*, Львів 2020.

як текст, який героїня читала своєму «чоловікові». Урешті-решт читач дізнається, що хлопець не звитяжець, а представник протилежного боку, однак його важко назвати негативним. Усе стає неоднозначним, перевертається навспак, і правда не є істиною. Героїня залишається ні з чим, адже її коханий тепер забув її, як до того своє попереднє життя. Їй більше нікому розказати власну історію, яку вона так нікому й не розповіла. Реципієнт наче читає сучасну казку, яка вчить його ставити питання й шукати відповіді, зокрема морального гатунку. Серія злочинів, здійснених героїнею, і її жертвність на одних вагах роблять сумнівним щастя за будь-яку ціну.

Слід згадати ще про інтерпретативні стратегії, прийнятні для творів із нестандартними сюжетними чи концептуальними прийомами. Ідеться про те, що письменники можуть вводити себе персонажами власних текстів, руйнуючи межу їхньої умовності, уводячи реальність художнього твору у віртуальний світ власної біографії, як це робив С. Лем у згаданому *Абсолютному вакуумі* чи Ю. Андрухович у *Таємниці*. Зазвичай персонажем, однойменним з титульним автором, виступає головний герой та / або наратор. Значно рідше зустрічаються випадки, коли автор оприявнює себе в другорядному персонажеві, засвідчуючи цим «достовірність», ледь не документальність розказаної історії, як, наприклад, в оповіданні *Фіолетовий кролик*²⁹ А. Дністрового або в романі *Польсько-російська війна під біло-червоним прапором*³⁰ Дороти Масловської.

Художній текст виходить за власні межі не лише в інформаційну реальність сучасної культури. Трансгресивність простежується й у зворотньому напрямку – у фізичному вимірі його існування. Усе частіше палітурка входить у текстовий простір, із неї починається вплив на реципієнта. Цьому сприяє як написане на обкладинці, так і її оформлення, що спонукає до врахування тілесного дотику як джерела інформації. У такий спосіб набуває значущості не лише надруковане чи графічно виділене слово, але й сам матеріал, із якого зроблено палітурку. Іноді автори йдуть далі. Так виникло явище лібератури – твору, для існування й інтерпретації якого однаково важливі вербальний текст і матеріальна форма.

Отже, тексти сучасної української й польської прози демонструють варіативні стратегії організації інтерпретативної діяльності читача, придатні для комбінування в межах одного тексту та розраховані на різні типи сприйняття. Найбільш поширена стратегія, що полягає в неоднозначності потрактування художньої інформації (закладена в тексті апріорна неможливість однозначної його інтерпретації читачем), пов'язана з принциповою неререферентністю зображуваного. Основним прийомом виступає віртуалізація художньої реальності. Українські й польські письменники використовують як схожі прийоми: множення художніх відображень, базованих не на фактах, а оповідах про них, та реалізованих як увялюваний майбутній фільм, спектакль (Ю. Андрухович *Чувирла і чудовисько*,

²⁹ А. Дністровий, *Фіолетовий кролик*, [в:] А. Дністровий, *Сніданок на снігу*, Харків 2014, с. 220-232.

³⁰ D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2002.

Ігнацій Карпович *Сонька*), – так і відмінні. Зокрема, польські автори апелюють до посткомунікативної, постгуманістичної реальності, виповненої фракталами екзистенції в ментальному, знаковому й предметному вимірах (М. Туллі *Сни й камені*), та застосовують ігровий елемент віртуалізації художньої реальності, трансформуючи літературний твір у цифровий продукт, що розширює для реципієнта спектр художніх взаємодій (інтерпретувати не лише слово, а й звуковий і відеоряд, матеріалізувати персонажа в 3D копії тощо) (Я. Дукай *Старість аксолотля*). Український автор Анатолій Дністровий (*Дрозоділа над томом Канта*) звертається до іншого способу віртуалізації художньої реальності – власне текстового, де текст складають ризоматичні, ситуативно зумовлені оповіді героя про себе, які фіксують його повсякчасне «тепер» і не витворюють сюжетно завершеної історії. Інтерпретація твору виявляється залежною, крім того, від самопотракування персонажа (трагічний модус) та авторської його презентації (іронічний модус).

Наявність в одному тексті кількох інтерпретативних стратегій засвідчена творами, нарративна стратегія яких полягає в поєднанні художнього дискурсу з нехудожнім. Письменники обох країн активно послуговуються прийомом розмивання межі між літературним і науковим дискурсами, найчастіше філософським (М. Беньчик *Фрагменти післямови закоханого*) або літературознавчим (С. Лем *Абсолютний вакуум*), чи навкололітературним (Ю. Андрухович *Тасмунія*). Відмінність проаналізованих текстів польських авторів полягає в тому, що їхні інтерпретативні стратегії пов'язані з позиціонуванням суб'єктів літературної комунікації. В оповіданні С. Лема ризоматично помножені нарративні відображення титульного автора, чим досягається ефект двовекторного спрямування інтерпретативної діяльності реципієнта: на пародіювання позахудожньої реальності комунікування критиків і письменників та на спробу зрозуміти симулякрівий детермінізм наратованого. М. Беньчик гру в автора-читача виводить на інший рівень. Він як титульний автор (позиціонований перекладачем) і наратор не множується, а входить у текст разом із читачем як майбутнім наратором, а відповідно й кількість інтерпретацій стає потенційно безмежною, як сам дискурс. Натомість роман українського письменника Ю. Андруховича *Тасмунія* передбачає три інтерпретативні стратегії відповідно до ступеня поінформованості / налаштованості реципієнта на літературну гру. Залежно від того, наскільки читач обізнаний із творчістю, біографією письменника, він (читач) сприйме твір або як (а) художню біографію (непоінформований про біографію титульного автора читач), або як (б) роман-автобіографію (якщо читач зуміє дешифрувати образ журналіста-інтерв'юера як альтер его автора), або як (в) автобіографічний роман з елементами трансформації подій життя (якщо читач добре обізнаний з біографічними відомостями про Ю. Андруховича).

Окремо виділено групу текстів, чия інтерпретативна стратегія полягає в постійній зміні смислів, що залежить від порційного надання інформації читачу та яка спрямована на підтримування сюжетної інтриги. Роман польської письменниці Ольги Токарчук *Веди свій плуг понад кістками мертвих* базований

на прийомі недостовірної нарації, коли читач повсякчас змушений запитувати себе, чи варто вірити нараторці, яка висуває версії чергових злочинів, та до останнього не вірить у її причетність. Українська авторка Софія Андрухович (*Амадока*) теж тримає свого читача в непевності, але завдяки контрасту між недостатньою інформацією про минуле персонажів і детальним описом їхніх теперішніх почуттів, емоцій, намірів, що сприяє виникненню в читача відчуття невідповідності отриманої інформації та змушує до її неодноразового переосмислення.

Також слід зазначити, що інтерпретативні стратегії розглядаються в перспективі художнього мислення автора й реципієнта, їхнього відображення в структурі мистецького твору. Їхнє вивчення в контексті літературознавчої антропології сприяє перемиканню уваги науковця з потрактування як результату художньо-творчого мисленнєвого акту на мисленнєвий акт як процес. На специфіку стратегії впливає вибір автором системи конвенційних ліній у тексті та типів сприйняття, на які його (текст) розраховано. Роль автора – задіяти читача до активної діяльності, завдяки чому інтерпретація набуває форм гри. Прочитання тексту реципієнтом реалізується як своєрідний художній дискурс із залученням додискурсивних знань і постдискурсивного осмислення. У статті розкрито лише частину інтерпретативних стратегій, найбільш репрезентативну в творах сучасної прози, тому ця тема потребує подальшої розробки.

References

- Andrukhovych S., *Amadoka*, L'viv 2020.
- Andrukhovych Yu., *Chuvyrla i chudovys'ko*, [v:] *100 tysyach sliv pro lyubov, vklyuchayuchy vyhuky*, Kharkiv 2008.
- Andrukhovych Yu., *Tayemnytsya*, Kharkiv 2007.
- Bieńczyk M., *Fragmenty posłowania miłosnego*, Warszawa 2011.
- Boellstorff T., *Digital Anthropology*, [in:] <https://doi.org/10.1093/OBO/9780199766567-0087>.
- Brandel A., *Literature and Anthropology*, [in:] <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190854584.013.85>.
- Czapliński P., *Poruszona mapa*, Kraków 2016.
- Dibrova V., *Perekazky*, Kyiv 2013.
- Dnistrovyy A., *Drozofila nad tomom Kanta*, L'viv 2010.
- Dnistrovyy A., *Fioletovyy krolyk*, [v:] A. Dnistrovyy, *Snidanok na snihu*, Kharkiv 2014.
- Domańska I., *Antropologia literatury – projekt interdyscyplinarny czy transdyscyplinarny?*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1 (9).
- Dorofeev D.Yu., *Estetika obraza Lyudviga Vitgenshtejna*, «Visnik Universytetu imeni Alfreda Nobelya. Seriya: Filolohichni nauky / Bulletin of Alfred Nobel University. Series: Philology» 2017, № 1 (13).
- Dukaj J., *Starość aksolotla*, Allegro, 2015, wydanie elektroniczne [epub3].
- Haleta O., *Eks-tsentrychne literaturoznawstvo: vid teorii literatury do literaturnoyi antropolohiyi*, «Visnyk L'vivs'koho universytetu. Seriya filolohichna» 2014, vyp. 60 (2), [v:] [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_fil_2014_60\(2\)_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_fil_2014_60(2)_8).

- Karpowicz I., *Sońka*, Kraków 2014.
- Kremen V., Ilin V., *Transformation of the Human Image in the Paradigm of Knowledge Evolution*, „Anthropological Measurements of Philosophical Research” 2021, No. 19.
- Kropyvko I., *Ukrayins'ka i pol'ska postmoderna proza: karnaval, frahmentatsiya, frontyr*, Kyiv 2019.
- Łebkowska A., *Między antropologią literatury i antropologią literacką*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6.
- Lem S., *Doskonała próżnia*, Lublin 1971.
- Markowski M.P., *Anthropology and Literature*, przeł. A. Warso, „Teksty Drugie” 2012, nr 2.
- Masłowska D., *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2002.
- Nycz R., *Antropolohiya literatury. Kul'turna teoriya literatury. Poetyka dosvidu*, per. O. Haleta, L'viv 2007.
- Nycz R., *Svit tekstu: poststrukturalizm i literaturoznavstvo*, per. O. Haleta, L'viv 2007.
- Rapport N., *Literary Anthropology*, [in:] <https://doi.org/10.1093/OBO/9780199766567-0067>.
- Rembowska-Płuciennik M., *Poetyka intersubiektywności: Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń, 2012.
- Rorty R., *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge 1989.
- Tarnashyn'ska L., *Literaturna antropolohiya: nabuttya «sebe-dosvidu» (prolehomeny do napratsyuvannya metodolohichnoyi svidomosti)*, „Studia methodologica” 2008, vyp. 24.
- Tokarczuk O., *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Kraków 2009.
- Tulli M., *Sny i kamienie*, Warszawa 1999.
- Wiles E., *Three branches of literary anthropology: Sources, styles, subject matter*, „Ethnography” 2020, nr 21 (2), [in:] <https://doi.org/10.1177/1466138118762958>.
- Williams B., *Virtual Ethnography*, [in:] <https://doi.org/10.1093/OBO/9780199766567-0107>.
- Polishchuk O., *Literaturna antropolohiya yak aktual'na naukova propozyziya*, „Studia Philologica” 2020, nr 1, [v:] <https://studiap.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/64>.
- Yurchuk O., *Antropolohiya literatury: suchasnyy stan ta perspektyvy rozvytku*, «Suchasni literaturoznavechi studiyi» 2014, vyp. 11.

ПРО АВТОРКУ

Ірина Кропивко – доцент, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури (Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара). **Вибрані публікації:** *Мультифренічний дискурс у повісті «Острів Крк» Юрія Іздрика та романі «Сонька» Ігнація Карповича*, «Дивослово» 2020, № 11 (764), с. 45-51; *Постмодерністська іронія і сміх: специфіка і наукова реценція*, «Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки», Дніпро 2020, № 2 (20), с. 20-34; *Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір)*, Київ 2019; *Трансгресія і фронтір в культурі й літературі постмодерну*, „Studia Wschodniostowiańskie”, Białystok 2018, t. 18, s. 15-37; *Карнавальне колесо постмодерністської деконструкції в текстах-подорожах М. Кідрука «Мексиканські хроніки» та Я. Рудницького «Тричі так!»*, «Слово і Час» 2018, № 9, с. 10-17.

ORCID: 0000-0002-9648-8340

Email: kropyvko@fuifm.dnu.edu.ua