

УДК 82.09:7.038.6]82.07

О. М. Солецький

ORCID: 0000-0002-6709-0253

ІКОНІЧНО-КОНВЕНЦІЙНІ КООРДИНАТИ ПОСТМОДЕРНУ: ЮРІЙ ІЗДРИК «ВОЦЕК»

У статті досліджуються іконічно-конвенційні взаємодії наукового та художнього констатування естетики та філософії постмодерну. На основі культурологічних та літературознавчих студій, присвячених постмодерну, автор відстежує найбільш частовживані поняттєві номінування, категорії, що визначають увиразнення інтерпретацій його естетики та філософії як нової споглядальної та метафізичної зосередженості, що має децентрований, плинний когнітивний фокус та презентує смислову дискретну системність. Провідними категоріями, які використовуються для окреслення світоглядних та стильових параметрів постмодерну та виказують особливу форму іконічно-конвенційних стягнень для їх вираження, є «ризом», «складка», «фрактал», «лабіринт», «фігури подібностей», «симулякр», «післячорнобильська бібліотека». Вони трактуються як лінгвофілософські концепти нового типу, які дозволяють візуалізувати «хаос» культурних артефактів і феноменів.

Автор статті зосереджується на увиразненні художніх відображень цих явищ у «Воцєку» Ю. Іздрика. У Іздриковій інтерпретації свідомісної акційності Воцєка проглядається намір фокусування на репрезентативному «конфлікті», що переростає в крайню і остаточну репрезентативну симуляцію. Вона нагадує візуально-вербальні схрещення, що констатують специфічну мисленнєву емблематику, химерну акційну образно-словесну сполучуваність, яка відображає постмодерну розкутість та хаотичну сенсотворчість.

Ключові слова: постмодерн, іконічне, конвенційне, Ю. Іздрик, ризом, фрактал, лабіринт, симулякр, сенс.

DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-149-157

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Постмодернізм у культурологічних та літературознавчих студіях інтерпретується як новий тип споглядальної та метафізичної зосередженості, що має децентрований, плинний когнітивний фокус та презентує смислову дискретну системність. Ці ознаки насамперед визначаються в особливій іконічно-конвенційній репрезентативності, що нівелює традиційні відношення між споглядальним і усвідомленим, конкретним образом і його значенням, пропускаючи та зумисне видаляючи (перетасовуючи, підмінюючи) окремі ланки, що присутні у звичних смислових структурах. Значною мірою це пов'язано зі спробами переглянути та модифікувати «межі мови», продемонструвати недосконалість, обмеженість та поверховість будь-яких намагань створення увиразнених та замкнутих сенсів. Ці явища вкотре підкреслюють перманентну актуальність смислової «емблематичності» (більш детально про явища смислової «емблематичності» див.: Солецький О. Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну (Солецький, 2018)), яка синкретично відображає загадковість, певну непрозорість, вільну асоціативність, потребу і доречність констатування будь-яких значеннєвих виражень у закодованій, часом хаотичній співдії оптичних і вербальних ретинів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Провідні категорії, які використовуються дослідниками для окреслення світоглядних та стильових параметрів постмодерну, виказують особливу форму іконічно-конвенційних стягнень для їх вираження. «Ризом»,

«складка», «фрактал» вважаються лінгвофілософськими концептами нового типу, які дозволяють візуалізувати «хаос» культурних артефактів і феноменів. Олена Ніколаєва використовує математичні та гуманітарні конотації поняття «фрактал» як дескрипцію культури цифрової епохи, що об'єднує в собі якості ризоми та складки й спирається саме на додаткову наочну візуальну семантизацію. «Фрактал являє собою наочну і операційну візуалізацію ідеї «хаотичної» складності, безкінечного становлення незавершеності, процесуальності й іманентно «запрограмованої» динаміки багатьох соціокультурних феноменів» (Ніколаєва, 2014, с. 114).

За схожим «емблематичним» принципом структурують поняття «ризом» Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі, деталізуючи його наочну контурну множинність (кореневище, зграя щурів, цибулина, мурашник, гетерогенні оса і орхідея) та асоціативно-предметні втілення. Зміст поняття утворюється через особливу іконічну-вербальну доповнювальність, де саме візуальний елемент дозволяє ефективно констатувати особливості постмодерної естетики, які позначають її нелінійність, хаотичність, антиєрархічність, множинність, «шизоїдність» тощо. «Форми ризоми доволі різноманітні, від зовнішньої, поверхової гіллястості до конкретних цибулин і бульби, чи зграї щурів» (Делез і Гваттарі, 2008, с. 298). Ризома дозволяє авторам продемонструвати у емблематичній формі відмінності між постмодерною і класичною культурою – «культурою кореневища» і «культурою дерева». Остання, що є символом класичного мистецтва, спирається на теорію мімесису, калькує та наслідує природу. Дерево, його стовбур, корінь і крона відображають лінійну модель світу. «Уся логіка дерева – це логіка кальки і відтворення [...] Вона полягає в калькуванні чогось уже завершеного, виходячи з закодованої структури чи несучої осі. Дерево сортує, ієрархізує кальки, кальки схожі на листя дерев» (Делез і Гваттарі, 2008, с. 304). Ризома ж творить карти, а не кальки, вона сперечається з дійсністю, експериментує, має безліч варіативних «входів» і нагадує лабіринт (Барма, 2013, с. 16-22.).

Концепція «лабіринту» у трактуваннях дослідників постмодерну теж спирається на емблематичну структуру. Зосібна, Олег Барма зазначає: «У своїх роботах У. Еко характеризує ризому як своєрідний прообраз лабіринту, що, на наш погляд, дозволяє представити цей концепт емблематичною фігурою постмодернізму» (Барма, 2013, с. 19). Лабіринт конкретизує безкінечність простору, топосну множинність, відсутність єдиного вектору руху, багатство входів, відсутність центру і периферії, хаотичну потребу постійної динаміки та смислових «мандрів». Рух у координатах ризоморфного лабіринту «ілюструє» (унаочноє) домінанту постмодерної метафізики, що виражає складне балансування поміж «центром і розірваною окружністю; між точкою, яка зникає, і тією ж нескінченною сферою існування, центр якої всюди, а межі ніде» (Стародубцева, 2000, с. 242).

Так чи інакше, дослідники постмодерної естетики активно спираються на понятійну «іконологію» для вираження особливих засад нової культури та філософії. Їхня емблематична репрезентативність очевидна. Опис домінантних ознак нової естетичної моделі, як бачимо, спирається на давні структурно-семіотичні механізми, у які вносяться нові образні констеляції. Усе це спонукає до осмислення ролі «візійності», споглядальності, оптичної сфокусованості та сформованої на їх основі смислової асоціативності у контексті постмодерної сприйнятливості, що визначає **актуальність та мету дослідження**.

Виклад основного матеріалу. Оглядаючи історію сенсостановлення у координатах західної культури, Мішель Фуко виокремлює чотири типи («фігури») функціональних проявлень категорії схожості (подібності): припасованість (*convenientia*), суперництво (*aemulatio*), аналогія і симпатія (Фуко, 1994, с. 54-62) – та відзначає їх конструктивний вплив на інтерпретацію та тлумачення, організацію символічних переходів, загалом, підкреслює провідну роль у створенні можливостей пізнання речей. Визначення подібностей починається з особливої метафізичної візуальної сфокусованості, оптичного зосередження, що створює умови для розгортання зближень між «словом і річчю».

Припасованість (*convenientia*) позначає сусідство місць, зближення, що відображає

дотичність граней, перехід однієї речі в іншу. Це подібність, яка пов'язана з просторовими відношеннями між суміжними речами, вказує на сенсову контактну взаємоперехідність: «Світ – це загальна “припасованість” речей» (Фуко, 1994, с. 56). Суперництво – другий вид подібностей, що проявляються на відстані. «У суперництві, – стверджує М. Фуко, – є щось від відображення у дзеркалі» (Фуко, 1994, с. 56). Завдяки цій якості речі, які розсіяні у світі, можуть вступати між собою «у перегуки». Рот – це Венера, наголошує Фуко, адже ним передають поцілунки і слова кохання. Такі відношення дозволяють уподібнювати речі, що перебувають у різних кінцях Всесвіту і можуть ототожнюватись без просторових зближень чи зщеплень. «Шляхом свого подвоєння у дзеркалі світ долає притаманний йому феномен відстані; цим він торжествує над місцем, яке визначене для кожного об'єкта» (Фуко, 1994, с. 56–57). Суперництво нагадує подвоєння речі, «воно народжується згинанням предмета, обидва краї якого одразу опозиціонують один одному» (Фуко, 1994, с. 57). Ця категорія у трактуванні М. Фуко близька до поняття «складка» Жюльє Дельоза насамперед у спорідненому окресленні візуально-виражальних та, водночас, гносеологічних перцептивних згинів та подвоєнь, що формують смислову еквівалентність. Загалом, вона є ще одним терміном, який використовують Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі, для характеристики явища «ризому», що теж спирається на іконічно-конвенційний синкретизм.

Третя форма – аналогія – об'єднує в собі два попередні типи. «Як і суперництво, аналогія забезпечує дивовижне зіткнення подібностей у просторі; проте вона наголошує, як і припасованість, на взаємній прилаштованості речей, їх зв'язках і з'єднаннях» (Фуко, 1994, с. 58). Загалом, тут на перший план виходить особлива сенсотворча метафізична емблематичність, яка дозволяє створювати смислові узагальнення через алегоричні уподібнення. Вона демонструє залежність сенсів від опосередкованих візуальних комбінувань та трансформацій. «Схожі відношення виявляються в аналогії людського тіла до землі, на якій вона живе: шкіра людини – це земля, його кістки – це скали, вени – великі потоки; міхур – це море, а сім головних частин тіла відповідають семи металам, що заховані в земляних жилах» (Фуко, 1994, с. 59).

Червятий тип – симпатія – для М. Фуко є виявом вільної, хаотичної, природної властивості уподібнень та асиміляції, що пов'язана з субстанційною перехідністю, натуралістичною («фізичною») трансформативністю, спостереження за якою творять основу для зародження метафізики. Симпатія – це початок руху. Вона пов'язує речі через зовнішню «видиму» динаміку, яка латентно формує внутрішні обміни. «Вогонь, який є гарячим і легким, підіймається в повітря, до якого невтомно тягнуться пагони полум'я; проте він втрачає свою особисту сухість (яка споріднює його з землею), одержує вологість (яка пов'язує його з водою і повітрям) і зникає легкою парою, у синьому димі, у хмарі, перетворюючись на повітря» (Фуко, 1994, с. 60). За таким принципом організована «симпатія» як форма подібності, візуально зримі якості та субстанційні перевтілення тотожні прихованим трансформаціям смислових узагальнень, іконічна модифікативність пропорційна смислового руху. «Симпатія – це настільки потужна і владна Тотожність, що вона не задовольняється тим, аби просто бути однією з форм подібності; симпатія володіє небезпечною властивістю уподібнювати, ототожнювати речі, змішувати їх, руйнувати їхню індивідуальність, роблячи їх, у такий спосіб, чужими до тих речей, якими вони були» (Фуко, 1994, с. 60–61).

Мішель Фуко наголошує на вагомості емблематичних сенсостановлень через відношення поміж «видимим і невидимим», які визначають «обличчя» світу, що «вкрите геральдичними гербами, їх характерними рисами, знаками і таємними словами – “ієрогліфами”» (Фуко, 1994, с. 63). Простір подібностей нагадує велику відкриту книгу, яка наповнена малюнками, що закликають до тлумачень і трактувань. Це велике дзеркало взаємовідображень «шелестить словами. Німі відображення подвоєні словами, що вказують на них» (Фуко, 1994, с. 64).

Зосереджуючись на природі утворення знаків, виявляючи форми їх структурно-семантичної динаміки, звертаючись до осмислення феномену мови, Мішель Фуко акцентує

на особливій пропорційності візуальних аналогій та їх вербальних маркувань, що були однаково важливі «і для магії, і для ерудиції» (Фуко, 1994, с. 68). Візуальні подібності динамізують смислові увиразнення, вони утворюють підставу для логічного обґрунтування певних узагальнень, що висновуються з оптичних аналогій. Зокрема, певні схожості можна відзначити між «горіхом і головою: товста зелена кора, що огортає кістку – раковину – плоду, лікує рани окістя черепа, а внутрішні болі голови запобігаються саме ядром горіха» (Фуко, 1994, с. 64). Встановлення таких значеннєвих еквіваленцій ще для Торквато Тассо було формою «долання усепроникаючого хаосу буття, приборкуванням дурної безконечності» (Чекалов, 2001, с. 503), що, на його думку, сповна втілено у «філософії» емблеми.

Емблематичні механізми виявляють свою конструктивну актуальність в увиразненні багатозначних окреслень постмодерного поняття симулякр, його функціональної вагомості для констатування нових модифікацій іконічно-конвенційної виразовості, ролі різних смисловиразових подібностей у гіперреальній метафізичності. Симулятивність постмодерну пов'язана з новими візуальними актуалізаціями, з новою оптичною аксіологією, яка видозмінює окулографічний простір рецепції, встановлюючи нові координати розуміння та «прочитання» світу, що впливає на нові темпоритми та екзистенційні пріоритети. Така переорієнтованість цілком слушно увиразнила вагомість «штучності», «копійності», «віртуальності» як онтологічних властивостей та якостей нової доби, що по-різному увиразнюють нові комбінації смислових подібностей за старими схемами.

Власне у такому руслі розгортаються постмодерні дискурсивні практики. Окреслюючи результат своїх спостережень за сучасним літературним процесом, Тамара Гундорова пропонує нове термінологічне стягнення «післячорнобильська бібліотека», яке спирається на «символічно-цивілізаційне» уявлення Чорнобиля, що «асоціюється вже не лише з соціо-техно-екологічною катастрофою, але й стає символічною культурною подією, а також апокаліптичним текстом про відкладення кінця цивілізації, культури й людини в післяатомну добу» (Гундорова, 2005, с. 8). Постчорнобильська бібліотека, таким чином, «є метафоричним образом водночас zagrożеної та збереженої культури, що як *ковчег, музей, бібліотека, храм, саркофаг, список* існує на межі вигаданого й реального життя, між минулим і майбутнім, між своїм і чужим, між грою і апокаліпсисом, на межі між високою та масовою культурою» (Гундорова, 2005, с. 8). Акцентуючи на подібностях, що спираються на аналогії між постмодерним «художнім мисленням» і «Чорнобилем», між літературним життям і глобальним атомним віком, дослідниця розглядає культурологічні та мистецькі явища кінця ХХ століття в контексті техногенних явищ, а цивілізаційний рух трактує як хитку «сталість» багатоголосого переформулювання. Візія роздертого вибухом атомного реактора латентно проектує смислові узагальнення про післяапокаліптичну текстуальність, що репрезентується як перервана (розірвана), різноспрямована, фрагментарна, хаотична, гібридна, без чітких, замкнутих граней «зовнішнього» і «внутрішнього».

Постмодерн пропагує нові окреслення гібридної візуальності, що стає симуляційним тлом для текстуального коментування та розгортання смислових конструкцій. Конфігурація таких увиразнень і тут спирається на давні емблематичні репрезентації, вкотре демонструючи потребу наочного репрезентування, оптичного фокусування для прокламації абстрактних узагальнень, їхню актуальність й у іронічно-карнавальному дискурсі, що описував нові типи світоглядної «лімінальності», переходи між реальним та ірреальним, персоналізацією та деперсоналізацією, нормою та відхиленням.

Тамара Гундорова слушно відзначає такі тенденції у «Воццеку» Ю. Іздрика: «Іздрик удається до своєрідної візуалізації рефлексії «я» в процесі сприйняття реальності. Автор розщеплює суб'єкта на Я, Ти і Той (він). Я – субстанція, що мислить, Ти – поверхня тіла, проекція свідомості, межа живого-неживого, Той – кого бачу (інший). Це і є Воцтек. Отож авторові важливо не лише замкнути свого протагоніста у власних думках, але показати сам

процес матеріалізації сприйняття, вихід свідомості поза межі тіла й тілесності» (Гундорова, 2005, с. 105–106). Узагальнено, письменник для реалізації свого задуму потребує гібридного візуально-вербального комплексу, своєрідно відібраних матеріалізованих оптичних констант, що дозволяють за допомогою вербальних абстракцій розгортати художні узагальнення.

Класифікуючи різновиди болю, Ю. Іздрик фокусується на наочній констатації больових подразнень та рецепцій: «Справжньої нерухомості вимагалось лише в одному (третьому) випадку, коли мозок усередині зсихався, зіщулювався до розмірів горішаного ядра, і цей сплетений з оголених нервових закінчень горіх, тримаючись, мов серце в дзвоні, на одній якійсь сумнівній спиноталамній мотузці, як серце ж у дзвоні, калатав, бився до розжарених стінок черепа, до стін, вштриканих розпеченими вістрями найчистішого іспанського заліза та шпичаками найавтентичнішого месопотамського терну, вимоченими в найросійськішій царській горілці та найіндіанськішому кураре» (Іздрик, 1997, с. 9). Унаочнення больових нервових подразнень, їхня візуальна репрезентація у межах замкнутого колового окреслення цілком відповідає композиційній структурі малюнквого зображення у класичній емблемі і є лише частиною більш розлогого смислового комбінування, що перетинає візуальні та вербальні інфлексії, наголошуючи на потребі ілюстрованих, предметних конкретизацій для абстрактних узагальнень.

Проте ці явища є проявами більш глибокої тенденції, що пов'язана зі специфікою свідомісної акційності та когнітивним метаболізмом, тож і їхнє проявлення має більш широкі резонанси. Тамара Гундорова зауважує такі ознаки у різних типах творчого орієнтування: «Іздрик – багатолітній редактор оригінального концептуального журналу «Четвер», у якому своєрідні візуальні колажі та кліпи доповнюють літературні публікації. Вся його власна проза так само мозаїчна, візуальна й фрагментарна. Іздрик відтворює відеограми внутрішніх монологів, зображуючи свого персонажа на грані божевілля, хвороби й галюцинаторної свідомості, відтворюючи його безкінечні експерименти, фантазії, роздвоєння та уявні голоси. Автор милується вербальними й топографічними метаморфозами, жахами, перетіканням образів і картин, впроваджуючи галюциногенну техніку в буденну свідомість. Це власне польоти фантазії, озвучені у хворобливому андеграунді – пам'яті» (Гундорова, 2005, с. 108-109).

Постмодерна свідомість, на відміну від первісного натуралістичного емблематизму, візуальні маркери використовує для демонстрації смислової розхристаності, індивідуальної розгубленості, деперсоналізації сучасної людини, що розвивається хаотичним інформаційним наваллям, онтологічною дезорієнтованістю, емоційним фальшуванням та імітацією раціональності. Гібридна візуальність, як і гібридна семантика, є виявами амбівалентної емоційності, одночасної суперечливості оцінок і вражень, внутрішньої роздвоєності та пізнавальної розосередженості, що демонструють загальну недовіру та скепсис, втрату віри у пафосні смисли та логічні обґрунтування. Тексти розкривають різні рівні візуально-вербальної хаотичної гри.

Цілком слушно, що такі тенденції актуалізують осмислення уявлень про кордон і межу, їхню розмитість та перехідність, полюсне зливання. У Іздрика вони теж спираються на конкретний візуальний досвід, його смислову потенційність, що стає основою автоінтерпретаційної комбінаторики, мисленнєвого емблематизму Воццека. Вони розгортаються у руслі міркувань М. Фуко про категорію «подібності», їхню конструктивну роль у становленні знань, звичайно ж, з притаманною авторському стилю іронічністю та пародійністю. Іздрик начебто ілюструє роздуми М. Фуко про категорію «припасованості (*convenientia*)», що вказує на дотичність та перехід граней, просторову суміжність та предметну контактність, що є джерелом утворення сенсів. «Ти змирився навіть з тим неглибоким софізмом, згідно із яким «поверхня тіла» – поняття теж цілком умовне. Адже перехід від тебе, безумовно живого, до найближчого доквілля, безумовно неживого – на диво нечіткий, розмазаний, примарний: ці змертвілі кінчики нігтів, це вимираюче волосся, цей зашкарублий панцир ороговілої шкіри... Де знаходиться шов? де межа? де кордон,

котрий би відділяв і захищав тебе від не-тебе? Невже і тут відсутня дискретність, і твоє перетворення, твій поступовий перехід в рухливе повітря, котре ото ти щойно вдихнув, чи в незворушний камінь, куди впираються твої коліна, є таким же плавним і непомітним, як перетікання води у воду?» (Іздрик, 1997, с. 12).

Розмитість меж зумовлена розмитістю чи надмірною насиченістю сприймання реальності, споглядальним та інтерпретаційним взаємонакладанням, що провокує розгортання сенсів через симуляційні «візуальні» поєднання. Редукуючи власне «я» до «певної пульсуючої субстанції» автор концентрується на описах мінливості та модифікаційності у химерних асоціативних унаочненнях: «Пульсації цієї уявної кульки, цього нового і суверенного твого «я», ніяк не залежали від твоєї ж таки волі і не підлягали жодним закономірностям. Така непередбачуваність страшенно вимотувала і втомлювала. Бо щойно “ти” розміром був не більше яблука (і яблуко це з певною недбалістю викотилося краєм за межі черепа) – як за мить роздувався, розпухав настільки, що легко вміщував у собі добру третину земної кулі. Ціла гама марнот, скорбот і мук налетіла на тебе, бо ж ти раптом починав і знати, і відчувати:

як десь в твоєму власному внутрі відбуваються тектонічні розломи і океани киплячої лави булькають, немов якась щойно спожита зупа;

як гігантські отари безрадісних хмар закручуються в тобі циклонами й антициклонами, проливаючи по дорозі дощі, гублячи мимохідь блискавки і громи» (Іздрик, 1997, с. 12). «Подібності», які встановлює автор, утворюють перехідну контактність між «межовими» станами свідомості протагоніста і натуралістичними образами та явищами, природними стихіями, що предметно унаочнюють, матеріалізують їхню абстрактну чуттєвість. Узагальнено вони виражають когнітивні спрямування в межах досяжного семіотичного інструментарію, приховану внутрішню потребу власної ідентифікації, констатування «себе-я» в межах конструкцій Абсолюту через перелічення його різногранних сполучень, що стає порятунком, звільненням і сенсом циклічної роботи «очікування, боротьби, терпіння і знемоги» (Іздрик, 1997, с. 14).

Тамара Гундорова зауважує, що «у “Воццеку” Іздрик удається до своєрідної візуалізації рефлексії “я” в процесі сприйняття реальності» (Гундорова, 2005, с. 105). Саме особлива форма «візійності», своєрідне оптичне фокусування, що часто не має кордонів розрізнення зовнішнього і внутрішнього, з заломленням на відтворення рецептивної межовості, полюсних коливань мисленнєвих зосереджень, суттєво впливає і на смислове жонглювання, аж до повного абсурду: «Термометр показує температуру мого тіла. Отже, між цим стовпчиком рідкого металу, запаяним у шкляний капіляр, і мною є певний зв'язок. Атоми мого тіла, рухаючись активно, штовхають атоми скла, а ті натомість – атоми ртуті, що спричиняє до збільшення її, ртуті, об'єму – чи не бздури? Влітай, відлітай» (Іздрик, 1997, с. 33).

Схожі описи демонструють втрату сенсів звичної візійності, зумисне порушення балансу між спогляданням та осмисленням, спотворення відповідностей між традиційним уявним відтворенням і смисловим стабілізуванням, що пов'язані з відходом від шаблонних типів міжсоціальної автоідентифікації. Ця хаотична, онірична гра у значеннєві перегинання та відхилення спонукає канонізувати «страх» як найбільш адекватну екзистенційну та емоційну релевантність, до якої має прагнути герой такого світочуттєвого перегину. «Проси страху. Прошу тебе, проси страху. Не проси радості і не проси щастя, бо радість і щастя скороминуші, і єдино страх швидкоплинності пом'якшить для тебе несподіванку біди та розпачу, котрі прийдуть неодмінно» (Іздрик, 1997, с. 32).

У Іздриковій інтерпретації свідомісної акційності Воцєка проглядається намір фокусування на репрезентативному «конфлікті», що переростає в крайню і остаточну репрезентативну симуляцію. Вона нагадує візуально-вербальні схрещення, що констатують специфічну мисленнєву емблематику, химерну акційну образно-словесну сполучуваність, яка відображає постмодерну розкутість та хаотичну сенсотворчість.

Текст системно пропагує смислову, виражальну, суб'єктну амбівалентність, а з

позиції автора-героя «імперсональну персональність». «І от він, сам-собі-той, сам-собі-автор, сам-собі-персонаж надумав сконструювати такий текст (чи тільки розповісти про нього), який би був настільки герметичним і замкнутим, наскільки ж симетричним і самовбивчим. Власне кажучи, йшлося би про два тексти, чи дві частини одного, які заперечували б одна одну. Кожна з них могла б щось твердити, означати, розповідати, та оте «щось» неодмінно б руйнувалось, знищувалось іншою» (Іздрик, 1997, с. 94). Ця загальна тенденція постмодерну розривати усталені відповідності між образом і його назвою, розхитувати традиційну іконічно-конвенційну впорядкованість, перейменовувати, переакцентувати, утворює латентний код нової світоглядної емблематичності. Володимир Єшкілев, розкодовуючи «внутрішню енциклопедію» роману Іздрика, констатує феноменологію, за якою «опорні знаки “внутрішніх енциклопедій” (фрейми) – це, швидше, не таємні коди постмодерністської інтертекстуальності, але стереотипні образи поточної дійсності, вштамповані у підсвідомість автора-деміурга його побутом, настроями, ностальгіями за близьким ретро» (Єшкілев, 2002, с. 152).

Висновки та перспективи подальших розвідок. Потяг до модифікацій і трансформацій образів, мови, почуттів, зміщення оптичного фокусу пов'язані з особливою потребою пропагування «несталості» і змінності, замаскованості та хаотичності сенсів, остаточності і смислової замкнутості. Така текстуальна стратегія є яскравим втіленням властивостей «ризому», «фракталу», «складки». У Ю. Іздрика вона має свої іконічно-вербальні вираження і у різних частинах тексту зринає, як аксіологічне нагадування про перманентний постмодерний гносеологічний алгоритм. «Тоеві хотілося уникнути набридливої лінеарності чи навіть прямолінійності тексту, необхідності читати від початку до кінця, чи принаймні знати про початок і кінець – над подібним завданням безуспішно бився згаданий раніше Кортасар. Жодному з дзеркал, повернутих одне до одного, не вільно бути першим. Неможливо відрізнити саме дзеркало від його відображення в іншому. Можна тільки вдивлятися в цю порожнечу, вгадуючи за нею ще одну, а за тією ще і ще» (Іздрик, 1997, с. 95). Поряд з цим автор розташовує ще одну «емблематичну» композицію, що спирається на візуальні репрезентації постмодерного поняття «лабіринт». «І ще: кожен, хто входить у цей світ, у цю книгу, вже ніколи не знайде виходу назовні, блукаючи поміж неіснуючим, поміж міриадами власних “я”, котрі згорають у вогні невпинної анігіляції» (Іздрик, 1997, с. 95).

Тексти Ю. Іздрика структурально та семіотично досить виразно відображають постмодерну ідеологію й аксіологію. Самодостатньо та послідовно, з притаманним автору зосередженням на відтворення химерного плетива болю, галюцинацій, марень та сновидінь, фантазій та уявлень, з «пародійним жонглюванням» (Ю. Андрухович) цитатами, образами, хронотопом, плинною наративною фокалізацією, вони демонструють особливу вагомість візійного фокусу, оптичного (хай миттєвого та змінного) локалізування для розгортання художніх інтерпретацій лімінальності та крайності буттєвих сенсів. Обґрунтовані теоретиками постмодерної естетики поняття «фракталу», «симулякру», «ризому», «складки» мають своє художнє репрезентування у текстах письменника і вказують на їхню світоглядну близькість до інтелектуальних рухів ХХ століття.

Постмодерн пропонує нову оптичну сприймальність, що характеризується поглибленим та «ризомним» фокусуванням, взаємонакладанням та трансформуванням різних спектрів візійності, нерегулярною структуральною взаємоподібністю, що трансформує різнооб'ємні однотипності. Олена Ніколаєва трактує її як «точку зору в оптичному сенсі – водночас як теоретичну рефлексію і як концептуальний інструмент, що відрізняється від того способу візуалізації і концептуалізації, який виключно можливий у прямолінійному картезіанському просторі» (Ніколаєва, 2014, с. 117). «Фрактальна» оптична зосередженість у структуруванні постмодерних сенсів конкретизує нову якість емблематичних механізмів у процесах текстотворення і світосприймання.

Бібліографічний список

- Барма, О., 2013. Концепція ризоморфного лабіринту в культурі постмодерну. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 9, с. 16–22.
- Гундорова, Т., 2005. *Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн*. Київ: Критика.
- Делез, Ж. и Гваттари, Ф., 2008. Ризома. *Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия*. Москва: Прогресс-Традиция, с. 296–306.
- Єшкілев, В., 2002. Воццекургія бет: коментарі до «внутрішньої енциклопедії» роману Іздрика «Воцек». *Воцек & воццекургія*. Львів: Кальварія, с. 145–184.
- Іздрік, Ю., 1997. *Воцек*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.
- Николаева, Е., 2014. От ризомы и складки к фракталу. *Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*, 2, с. 114–120.
- Солецький, О., 2018. *Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.
- Стародубцева, Л., 2000. Метафізика лабіринта. *Альтернативные миры знания*. Санкт-Петербург: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, с. 238–296.
- Фуко, М., 1994. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. Санкт-Петербург: А-сэд.
- Чекалов, К., 2001. Маньєризм. В: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва: Интелвак, с.501–503.

References

- Barma, O., 2013. Kontseptsiiia ryzomorfnoho labiryntu v kulturi postmodernu [The rhizomorph labyrinth conception in postmodern culture]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 9, pp. 16–22. (in Ukraine).
- Hundorova, T., 2005. *Pisliachornobylska biblioteka: Ukrainskyi literaturnyi postmodern* [Post-Chornobyl library Ukrainian literary postmodernism.]. Kyiv: Krytyka. (in Ukraine).
- Delyoz, Zh. and Gvattari, F., 2008. Rizoma [Rhizome]. *Estetika i teoriya iskusstva XX veka: Khrestomatiya*. Moskva: Progress-Traditsiya. pp.296–306. (in Russian).
- Yeshkiliev, V., 2002. Votstsekuriia bet: komentari do «vnutrishnoi entsyklopedii» romanu Izdryka «Votstsek» [Wozzekurgia bet: comments on the "internal encyclopedia" of Izdrik's novel "Wozzeck"]. *Votstsek & votstsekuriia*. Lviv: Kalvariia, pp. 145–184 (in Ukraine).
- Izdryk, Yu., 1997. *Votstsek* [Wozzeck]. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV (in Ukraine).
- Nikolaeva, Ye., 2014. Ot rizomi i skladki k fraktalu [From rhizome and fold to fractal]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federalnogo universiteta. Seriya: Gumanitarnie i sotsialnie nauki*, 2, pp. 114–120. (in Russian).
- Soletskyi, O., 2018. *Emblematychni formy dyskursu: vid mifu do postmodernu* [Emblematical Forms of Discourse: From Myth to Postmodernity]. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV. (in Ukraine).
- Starodubtseva, L., 2000. Metafizika labirinta [Metaphysics of the labyrinth]. *Alternativnie miri znaniya*. Sankt-Peterburg: Izd-vo Russkogo Khristianskogo gumanitarnogo instituta, pp. 238–296. (in Russian).
- Fuko, M., 1994. *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnikh nauk* [Words and things. Archeology of the Humanities]. Sankt-Peterburg: A-cad. (in Russian).
- Chekalov, K., 2001. Manerizm [Mannerism.]. In: *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatii*. Moskva: Intelvak, pp.501–503 (in Russian).

Стаття надійшла до редакції 29.12.2022.

O. Soletsky

ICONIC-CONVENTIONAL COORDINATES OF THE POSTMODERN: YURI IZDRYK «WOZZECK»

The article explores the iconic-conventional interactions of scientific and artistic ascertainment of postmodern aesthetics and philosophy. Based on cultural and literary studies devoted to postmodernism, the author tracks the most frequently used conceptual nominations. These categories determine the expression of interpretations of his aesthetics and philosophy as a new contemplative and metaphysical focus, which has a decentralized, fluid cognitive focus and presents a meaningful discrete systematicity. The leading categories that are used to delineate the worldview and stylistic parameters of postmodernism and show a special form of iconic-conventional constraints for their expression are “rhizome”, “fold”, “fractal”, “labyrinth”, “figures of similitude”, “simulacrum”, “post-Chornobyl library”. They are interpreted as a new type of linguistic-philosophical concepts that allow us to visualize the “chaos” of cultural artifacts and phenomena.

Postmodernism promotes new outlines of hybrid visibility, which becomes a simulated background for textual commenting and deployment of semantic constructions. The configuration of such expressions demonstrates the need for visual representation, optical focusing for the proclamation of abstract generalizations, and their relevance for descriptions of cognitive “liminality”.

The article notes such trends in Y. Izdryk's “Wozzeck”, the interpretation of Wozzeck's conscious agency. One can see the intention of focusing on the representative “conflict”, which turns into an extreme and final representative simulation. It is reminiscent of visual-verbal crossings, which state-specific thinking emblematic, whimsical action figurative-verbal connectivity, which reflects postmodern looseness and chaotic meaning-making. The text systematically promotes semantic, expressive, subjective ambivalence, and from the position of the author-hero, “impersonal personality”.

Postmodernism offers a new optical perceptibility, characterized by deepened and “rhizome” focusing, overlapping, and transforming various spectra of visibility and irregular structural similarity that transforms multi-dimensional homogeneity.

Keywords: *postmodern, iconic, conventional, Y. Izdryk, rhizome, fractal, labyrinth, simulacrum, meaning.*