

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. Москва: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. 464 с.
2. Белехова Л. И. Словесный поэтический образ в историко-типологичній перспективі: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської поезії): Монографія. Херсон: Айлант, 2002. 368 с.
3. Бовсунівська Тетяна. Когнітивна жанрологія і поетика. Київ: КНУ, 2010. 187 с.
4. Лозинская Е. В. Литература как мышление: Когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXI веков. Аналитический обзор. Москва: ИНИОН РАН, 2007. 160 с.
5. Вовк О. І. Когнітивне мапування в навчанні іноземних мов // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: електрон. версія збірн. 2013. Вип. 34. С. 230-234. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sitimm\\_2013\\_34\\_51](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sitimm_2013_34_51) (дата звернення 26. 07. 2017).
6. Кирило Турівський «Слово в неделю по Пасцѣ» // Калайдович К. Ф. «Памятники российской словесности XII века», Москва, 1821. електрон. версія тексту. URL: <http://litopys.org.ua/biletso/bilo03.htm> (дата звернення 20.07.2017).
7. Режабек Е. Я., Филатова А. А. Когнитивная культурология. СПб.: Алетейя, 2010. 316 с.

**Tetyana Syvets. Cognitive strategies of the research of preaching literature in Kyiv Russ (On the material «The Word in a Week on the Easter» by Kiril Turovsky).**

*The article reveals the latest approach of cognitive poetics in interpreting the features of the genre of sermon in Kyiv Rus. The main cognitive processes are connected with the study of the conceptual space of the text, in which the sublimation of the author's subjective perception of reality and the objective representation of reality occurs. Conceptual analysis is considered innovative in the study of classical literature, and especially the ancient texts. The complexity is the specification of the outlook and the creation of the features of the conceptual picture of the world.*

*Conceptual analysis of texts is done by mapping the analog that is studying cognitive operation concepts in Christian medieval texts.*

*The metaphorical space text is analyzed according to the types of analog mapping, namely relational to reveal the relationship of cause and effect nature of situational to highlight artistic situations and conditions that the author shows through artistic consciousness and attributive, which aims to design features and properties of realm of source to the realm of purpose. An attempt was made to isolate the components of subjective, contrastive, textual and constructive mapping. Formation of concepts is considered in three main approaches to the development of the allegorical and symbolic style of the text: anthropomorphic, anthropocentric, and theocentric. Given the functioning of Christian concepts in the literature of the Middle Ages, the study focuses on the search for typical basic contraries of consciousness, which, on the one hand, help in the descriptions of the mental space, and on the other, indicate the author's intention to reflect the things. The main attention is paid to the study of the solemn preaching of Kiril Turovsky.*

*Key words: cognitive poetics, concept, conceptual analysis, mapping, linguo-cognitive operation, conceptual metaphor, anthropomorphic approach, anthropocentric approach, theocentric approach.*

УДК 82.09

**Фелікс Штейнбук**

## КОНВЕРГЕНЦІЯ ТОПОСУ ІДЕНТИЧНОСТІ У СУЧАСНІЙ СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

*У статті в оперті на поєднання засад тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів і топологічної рефлексії запропоновано на прикладі розгляду текстів, які певним чином репрезентують сучасну світову літературу, один з можливих варіантів екзегези кореляту ідентичності у контексті так званого антропологічного повороту.*

*Ключові слова: конвергенція, топос, ідентичність, сучасна світова література, монструозність, реципрокність, аберантність, параксія.*

Вже трюїзмом стало твердження, за яким розвиток сучасної літератури потребує нових підходів та застосування нетрадиційних літературознавчих стратегій. У зв'язку з цим **мета** актуальної статті полягає у тому, аби, ґрунтуючись на тілесно-міметичному методі аналізу художніх творів [див. про це: 22; 23] і поєднавши засади цього методу із топологічною рефлексією [див. про це, наприклад: 16], запропонувати на прикладі розгляду текстів, які певним чином репрезентують сучасну світову літературу, один з можливих варіантів екзегези кореляту ідентичності у контексті так званого антропологічного повороту [див. про це, наприклад: 14].

**Патологія ідентичності.** Зокрема, М. Павич, як і кожний непересічний письменник, мав свої улюблені теми, одна з яких стосувалася так званої «смерті Автора». Причому

зацікавленість митця вказаною проблематикою давалася взнаки у різних контекстах, себто і у творчості, і у вимірі його суспільної постави.

Разом з тим проблематика, наприклад, роману М. Павича «Друге тіло», вочевидь, безпосередньо озвучена у його назві, дозволяє ствердити, що і у цій книзі також йдеться передусім про пошуки, за А. Татаренко, «відповіді на питання [щодо] існування «другого тіла» і можливості його здобуття» [18, с. 379], тобто про дещо схиблені чи, либонь, постмодерністські, а навіть постпостмодерністські пошуки ідентичності. Принаймні, українська літературознавець вважає, що «Хозарський словник» М. Павича був «задуманий як постмодерністський роман про Сотворіння, а «Друге тіло» – як post-постмодерністський роман про Воскресіння» [18, с. 381].

**Іронія ідентичності.** Проте в іншому місці ця ж авторка зазначає, що у романі «Друге тіло» митець «знову звертається до топосу “смерті автора”», репрезентуючи означену проблему «в трьох планах: як релігійно-теологічн[у] (друге тіло Ісуса після воскресіння), містичн[у] (можливість перевтілення і потойбічного життя) і літературн[у] (книжк[а] як друге тіло письменника)» [19]. Утім таку серйозну проблематику, на думку А. Татаренко, вагомо заперечує «незмінн[а] <...> іронізація дискурсу автора як творця логічно побудованого романного світу і відсутність однозначної відповіді на великі метафізичні питання» [18, с. 381].

З останньою тезою важко не погодитися, бо іронія, якою «Друге тіло» просякнута вщерт, майже не залишає жодних шансів на те, аби сприймати поважно навіть релігійну спрямованість цього тексту. Більш того, надавати історії про друге пришествя Христа, про що найчастіше згадується у творі, сакральний чи хоча б містичний штиб – означало б уподібнитися до Анни, яка «...подвесила весы на готовый к бою мужской орган [Захарії] и положила на одну чашечку камешек», пояснюючи свої дії тим, що «это древний обычай взвешивания счастья...», відповідно до змісту якого, «чем больше камешков, тем больше счастья!» [10, с. 102-103].

Дотичними до цього контексту є також епізоди роману, в яких йдеться про статову інверсію, а, точніше, про реципрокність дару. Наприклад, перед тим, як вдатися до маніпуляцій з терезами і чоловічим органом Орфелина, Анна і Забетта «...надели на Захарию женскую маску, стащили одежду <...> и с громким хохотом толкнули в море. Потом и сами нарядились в мужские маски, разделись догола, бросились в воду и поплыли за ним» [10, с. 102]. Оминаючи очевидні сексуальні конотації наведеного уривку і також той факт, за яким це карнавальне дійство має пов'язання з водою, наділеною, як відомо, амбівалентним значенням, тобто значенням і народження, і смерті [див. про це 24, с. 14], можна разом з тим стверджувати, що символічна зміна статей персонажами відбувається в обопільний, а, отже, в реципрокний спосіб.

Та за будь-яких обставин всуціль іронічний кшталт цього, а також багатьох інших епізодів не викликає жодних сумнівів. І саме тому численні згадки про Біблію, Христа, а також наявність у тексті аж ніяк не поодиноких містичних алюзій неможливо сприймати серйозно. Як, зрештою, неможливо поважно ставитися і до третього плану – літературного, хоча б тому, що, попри стосунку М. Павича до літератури як до способу життя, він устами одного з персонажів роману – Теодора Іліча Чешляра, ствердив, що «ничего не стоит и вся литература в целом» [10, с. 325].

**Фальшива ідентичність.** Здається, що ця думка виникла не випадково, бо, наприклад, за І. Зоріним, «герої Павича не претендують на реальність: їм не співчуваєш, їм не віриш. До них неможливо застосувати поняття «фальші» і «художньої достовірності», їхні ролі розігруються поза межами життєвої сцени – на підмостках, сколочених якщо не жартома, то майже не серйозно» [3], тобто іронічно.

У запропонованому контексті стає також очевидним, що наявність у тексті роману М. Павича біблійної проблематики і постаті Христа зумовлені не релігійними мотивами, а навпаки – блюзнірською детермінацією. Так, буцімто теологічні мудрування щодо «другого тіла» Сина Божого розгортаються на сумнівному тлі сексуальних пригод і Захарії Орфелина,

і Гавриїла Степановича-Венцловича, і письменника-наратора. Більш того, у книзі відверто висміюються і ці мудрування, й інші історії з містичним присмаком, зокрема, в епізоді, коли Лідія, подруга Лізи, знайомить останню з листом «работницы китайской столовой», яку не залишила байдужою розмова двох подруг і яка висловилася у тому сенсі, що, мовляв, «смешно думать, [нібито] души переселяются из одного тела в другое здесь и сейчас, как учат Будда, орфики, пифагорейцы или Платон». Натомість обізнана у цьому питанні адресантка була переконаною, що «наше другое тело никогда не остаётся на одном временном уровне с первым, с нашим земным телом. Оно всегда переселяется в какое-то другое “сейчас”» [10, с. 174].

Навряд чи набагато краще складається ситуація і з літературою, бо у певний момент наратор зрозумів, що його книги теж не надто надаються на статус його «другого тіла», адже «они возвращались», і «это могло означать только одно – скоро их никто больше не будет читать. Так что и то, другое [його] тело умрёт...» [10, с. 183].

Якщо ж зважити на той факт, за яким письменник-наратор вмирає ще на початку роману, внаслідок чого більша частина оповіді ведеться небіжчиком, то необхідність у подальшому обґрунтуванні іронічного характеру цього твору є, вочевидь, надлишковою. Втім це не скасовує нагальності іншої мотивації, за якою автор намагається зрозуміти, ким він був за життя, навіщо писав книжки і як йому зберегти свою бодай якусь ідентичність?

**Експліцитна ідентичність.** За такої перспективи насувається і ще одне питання, а саме: якщо у романі йдеться про спроби пережити власну смерть, то навіщо замість того, аби вдатися до якогось певного релігійного культу чи доктрини, письменник нагромаджує сповнену іронією карколомно-блюзнірську образність під назвою «Друге тіло»?

Отже, можна припустити, що творення відповідного дискурсу становить не лише сливе єдино прийнятний варіант для того, хто приречений на письменство, а й забезпечує у такий спосіб утвердження особистої ідентичності, яка постає не стільки через традиційний механізм самоототожнення, скільки, за М. Ямпольським, що посилається на Б. Спінозу, через «вплив на людину певного образу, якого не існує у реальності» [25].

Проте йому до снаги створити ілюзію, за якою досягти нездійсненну мету все ж таки можливо, бо майже на останній сторінці роману дружина наратора «...почувствовала на шее какое-то лёгкое жжение» [10, с. 331], себто поцілунок вже померлого письменника, позаяк власне на останній сторінці у «POST SCRIPTUM» він знову вдається до, либонь, глузливої іронії і стверджує, що «эту книгу после [його] смерти написала на своём родном английском языке [його] жена <...> Елизавета Амава Арзуага Эулохия Ихар-Свифт. По прозвищу Имола» [10, с. 333].

**Автентика ідентичності.** Реципрокний зміст цього жесту є очевидним так само, як і те, що відбувається на кількох рівнях у романі О. Памука «Музей невинності». Перший з них стосується взаємин між Кемалем Басмаджи та Фюсун, початковий етап кохання яких визначався переважно через тілесно-сексуальний різновид обдарування один одного, а кінцевий етап, коли вони отримали змогу знову бути разом, – через різновид тілесно-духовний. У цьому контексті показовим є епізод, у якому герої дивляться телевізор у готелі під час передвесільної мандрівки, але, попри те, що вони «...не зводи[ли] очей з экрана...», Кемаль дуже гостро відчував, як його рука «...притислася до дівочої руки...», а його «...душа немов увійшла в душу Фюсун».

Неважко здогадатися, що подібні відчуття переживала і героїня, бо ж і її рука «...міцно притулилася до...» [11, с. 595] його руки. Втім важливішим є те, що реципрокний характер описаної взаємодії дозволяє закоханим не тільки обмінятися відповідними переживаннями, а й забезпечити простір для надзвичайно глибокої, власне, для буттєвої самоідентифікації. Адже хоч «зрідка вони [й] перетиналися очима, однак [їхні] погляди ніби були звернені всередину [них] самих» [11, с. 595]. Щось подібне відбувається і в іншій, дуже схожій ситуації, коли під час «...спільних прогулянок Стамбулом...» Кемаль і Фюсун, «...відкриваючи для себе місто, немов заново знайомилися одне з одним...» [11, с. 542].

Натомість на іншому рівні «Музею невинності» реалізується ще один варіант, сказати б, реципрокної стратегії, так само спрямованої на опосередковану ідентифікацію і пов'язаною з тим, що Кемаль Басмаджи поступився своїм авторським правом і після недовготривалих зволікань все ж таки запропонував написати роман про історію свого кохання Орхану Памуку. Внаслідок цього письменник Памук отримав змогу створити неабиякий текст, а протагоніст Басмаджи – дистанціюватися від самого себе та своєї «пісні над піснями» і у такий спосіб забезпечити непорівняльно глибшу автентичну власної ідентичності – як образної, так і особистісної.

**Ідентичність монстра.** Якщо конвергенція окресленої стратегії характерна для романів М. Павича і О. Памука, то у романі С. Поваляєвої «Замість крові» топос ідентичності корелює з «Другим тілом» М. Павича дещо інакше. Передусім українська мисткиня обирає для свого твору промовистий епіграф, щоправда, з «Атласу вітрів» сербського метра, який пише про те, що, його герой «...танцював, вагітний сам собою, й ранив ноги об власну тінь...», позаяк «...іноді йому вдавалося перестрибнути власну тінь» [13, с. 3]. Та найголовніше, що у романі С. Поваляєвої головний герой доходить висновку, за яким за його свідомістю «...не встигло тіло, спізнилося з народженням років на двадцять...» [13, с. 253], а у тексті сербського патріарха постмодернізму йдеться про марення за безсмертям, бо за його тілом не встигала свідомість.

Прикметно, що обидва випадки, будучи, вочевидь, прямо протилежними за формальними ознаками, мають спільну мету – дискурсивну гру зі смертю, у процесі якої (гри) відбувається становлення та закарбовування певної ідентичності. Більш того, цей процес зумовлено схожим механізмом, що його можна позначити як аберантну парапраксію. Зміст останньої полягає у тому, що відхилення від норми, себто аберантність, яка дається взнаки у М. Павича через текст, що буцімто був написаний після смерті автора, а у С. Поваляєвої – через текст, авторство якого належить нібито тому, хто добровільно вбивав себе наркотиками протягом кількох років своєї молодості, призводить (аберантість) до химеричних, чи то пак збочених, в засаді, наслідків, тобто до парапраксії, бо герої цих книг не вмирають, а залишаються у створених ними книгах – живими і неповторними.

**Множинна ідентичність.** За окресленої перспективи розгортання топосу ідентичності у літературних творах забезпечується наративним поставанням монструозно зумовлених образів, які замість того, аби померти чи й зовсім не народжуватися, утверджуються через ідентифікацію художнім словом. Інакше кажучи, їхню ідентичність утворюють тексти, складені з «...уламків потрошених сутностей» [4, с. 267], – чи тому, що, як у Ю. Іздрика, множинність його alter ego «...ставала на заваді будь-якій тожсамості <...> будь-якій ідентифікації, навіть податковій» [4, с. 249]. Чи тому, що, як у В. Кучока, його герой-розповідач переконаний, що «...жоден час не був [його], навіть коли [він] його мав» [6, с. 74]. Чи, нарешті, тому, що, як у Ф. Бегбеде, вже його alter ego Оскар Дюфрен «...не зна[є], хто [він] є, але зна[є], ким хоч[є] бути: письменником, який не знає, хто він такий» [1, с. 174].

Суголосними з наведеною образністю є і метафоричні варіанти ідентичності, які репрезентовано в інших аналізованих текстах. Так, у романі В. Пелевіна «Т» автор вдається до своїх улюблених поетичних екзерсисів, що розгортаються навколо локусу пустоти. Але цей локус, будучи важливим сам по собі, а також у контексті топосу відсутності, має ще й інший значеннєвий вимір, у рамках якого міститься потужний потенціал, спрямований на пошуки і становлення певної, зокрема монструозної, ідентичності.

Звісно, за Аріелем Едмундовичем Брахманом, «это не головой постигается, а только неравнодушным сердцем. Или на худой конец опытной жопой, простите за безобразный каламбур» [12, с. 144], та оскільки «граф Т.» не може вдатися до послуг «Старухи Изергиль», тобто «одной старой путаны, которая научилась делать выводы о человеке по минуте – типа как цыганка по ладони» [12, с. 144], то йому, а разом і читачам, залишається покладатися винятково на самого «графа Т.», ідентичність якого за таких умов формується як ідентичність цілком дискурсивно-монструозна.

Йдеться, інакше кажучи, про те, що текст В. Пелевіна заперечує нібито фундаментальну істину, якою з «графом Т.» поділився ніхто інший, як ще один персонаж на ім'я Чапаєв, і яку останній вичитав з якогось древнього фоліанту, а «звучала она примерно так – “то, что есть, никогда не исчезнет. То чего нет, никогда не начнёт быть”» [12, с. 314].

Отже, з одного боку, персонаж на прізвисько «граф Т.», сказати б, почав бути, попри те, що його не було, а, попри те, що він є, він повсякчас прямує до зникнення – і у просторі усього тексту, і тоді, коли текст закінчується. З іншого ж боку, ця істина не розповсюджується, власне, на монстрів, оскільки вони виникають тоді, коли чогось подібного нема і бути не може, бо монстри – це, за етимологічним замовчуванням, «диво», себто щось неререференціальне і позбавлене безпосереднього зв'язку з дійсністю або щось таке одне, яке «...прикинулось многим и смотрит само на себя...» [12, с. 270].

**Ідентичність параксії.** В останньому випадку є очевидним і безпосередня кореляція з наведеним вище образом з роману Ю. Іздрика «Таке», і опосередкована кореляція, наприклад, з романом М. Павича «Друге тіло» хоча б тому, що автор у цьому тексті розпадається на три транспарентні іпостасі – власне письменника-наратора, Захарію Орфелина і Гавриїла Степановича-Венцловича. Не варто забувати і про те, що письменник-наратор подвоюється через образ Лізи, якій буцімто і належить авторство щодо тексту роману. Та за будь-яких умов авторство, «складене» з цих різнорідних і, в засаді, непоєднаних персонажів, можна цілком обґрунтовано трактувати й у категоріях монструозності, і у категоріях параксії.

Зокрема, у романі М. Павича, а також у текстах С. Рушді і М. Уельбека наративна структура цих творів організована у позірно звичний спосіб, спрямований на розповідь певної історії. Проте якщо спробувати у підсумку ідентифікувати образ головного героя, то зробити це буде вкрай важко, а, точніше, й неможливо. Натомість на ідентифікацію у запропонованому контексті надається лише, сказати б, певна ідея, як-от, наприклад, у романі С. Рушді «Флорентійська чарівниця», текст якого розпочинається і закінчується надзвичайно простою, але в той же час графічно підкресленою: «*Без води ми – ніщо* (курсив авт. – С. Р.)» [15, с. 10, 281], – максимою, обґрунтованою тим, що, на думку Кара Кьоз, «ми – вода, ми можемо перетворитися на пару і зникнути, як дим...» [15, с. 237].

Дещо подібне, утім, звісно, у своєрідний спосіб реалізується й у романі М. Уельбека «Можливість острова», у вступі до тексту якого неолюдина Даніель<sup>24</sup> попереджає про те, що, мовляв, «когда я говорю “я”, я лгу». Більш того, він зізнається, що наратив розгортається «...за пределами [його] я...», бо, на загал, «я – это синтез наших неудач...» [21, с. 10].

**Кафкіанська ідентичність.** Звісно, важко не погодитися з твердженням Х. Мураками, яке висловив буцімто Усікава, один з персонажів роману «1Q84», і відповідно до якого (твердження) «...людина залишається невід'ємною частиною становлення цього світу» [9, с. 232]. Але не можна не звернути уваги й на те, що у цьому творі образ людини дуже часто осмислюється через образ комахи. Причому це стосується не тільки поодиноких епізодів, коли, наприклад, автор зазначає, що «...Аоаме скидалася на комаху, здатну до мімікрії» [7, с. 20], або коли «стара пані» у зв'язку з передчасною смертю Тамакі, подруги Аоаме, згадує про самогубство власної доньки, яка, «...як мурашка, що потрапила в пашу личинки “мурашиного лева”, не зуміла з [неї] вибратися» [7, с. 357], або коли, за просторікуваннями ще одного персонажу на ім'я Комацу, «письменник росте лише завдяки тому, що не перестає писати. Так само, як гусениця не перестає їсти листя» [9, с. 266-267]. Утім більш вагомим видається той факт, за яким одна з колізій, що суттєво вплинула на творення сюжету роману, стосується Фукаері, авторки оповідання з вимовною назвою – «Повітряна личинка», і відповідним змістом – авторки, яка й сама була схожою на комаху [7, с. 79].

Після Ф. Кафки введення образу комахи у художні тексти важко не пов'язувати з метафориною монструозності, але тоді треба визнати, що творення образів людей за посередництвом образів комах – як, зрештою, і навпаки – цілком надається на визначення як поетикальна параксія. А для того, аби остаточно подолати можливі негативні конотації, які можуть об'єктивно виникати у такому контексті, варто згадати твердження ще одного

персонажу з роману Х. Мураками – Тамару, на глибоке переконання якого для того, аби «...людина жила, їй потрібна картина, що має зміст, який не можна пояснити словами» [8, с. 330].

Власне, поетикальний зміст переважної більшості з обраних для аналізу романів і становлять саме такі картини, які неможливо ідентифікувати «зграбно» та несуперечливо або які й справді важко «пояснити словами».

**«Фігур[и] неспроможності» (В. Беньямін).** Разом з тим деякі з них, зокрема тексти Я. Вишневського, В. Кучока та Н. Сняданко, все ж таки надаються на певне «пояснення», оскільки топос ідентичності у цих творах розгортається за традиційною схемою, за якою у «Коханці» фемінне протиставляється маскулінному началу, і – навпаки; в «Гівнюку» дитяче – дорослому, а у «Колекції пристрастей...» дівочо-дитяче – чоловічо-дорослому.

Інакше кажучи, якщо Х. Мураками вдається до банальності, аби проголосити, що «людина – незбагнена істота» [7, с. 40], то навіть за такого контексту щойно згадані стандартні протиставлення навряд чи виглядають доцільними та переконливими. А тому й не випадково, що той же автор ідентифікує людину як «...лише переносника генів, дорог[у], якою вони мандрують» [7, с. 353], а людей, на загал, – як «... клітини шкіри на поверхні землі» [8, с. 309]. Наведеній метафориці вторують відповідні образні концептуалізації і В. Пелевіна, який наголошує на тому, що «человек – это временное искривление пустоты» [12, с. 299], і Ю. Іздрика, який вважає, що «ми всі – біологічна зброя» [4, с. 156], і М. Уельбека, який переконаний у тому, що людина – це «...всього лише временная комбинация молекул» [21, с. 224].

Не залишився осторонь від розширення цієї парадигми і, зосібна, М. Павич не тільки у тому сенсі, що письменник «прагнув створити андрогіна, який би втілював цілісність людської натури» [5], а й тому, що теж запропонував свою ідентифікацію людей як «істот квантових» [10, с. 190].

Отже, назвати це ідентичністю, якщо розуміти шукану категорію як таку, яка використовується для опису індивідів і/чи їхніх груп у якості відносно сталих і самототожних цілісностей, вочевидь, доволі важко. Проте необхідно зазначити, що ідентичність – це не властивість, а ставлення, і тому цілком доречним буде зважити на рацію С. Руської, за якою «*прокляття людської раси не в тому, що ми всі різні, а що ми всі схожі* (курсив авт. – С. Р.)» [15, с. 50], як здається, передусім у ставленні до самих себе, а вже потім – до інших, до Іншого й, зокрема, до «іншого тіла». Бо й справді «людина перемогла мавпу, яка перемогла динозавра. [То] хто [ж тоді] переможе людину, як не вона сама?» [1, с. 156].

Таким чином, якщо, за О. Тхостовим, «момент народження свідомості можна з очевидними застереженнями співвіднести з моментом народження людини, яка переходить з гомогенного пренатального середовища до гетерогенного і зіштовхується зі спрагою, голодом, теплом, холодом та освоює перше комунікативне знаряддя – крик – для оволодіння світом, персоніфікованим матір'ю» [20, с. 78], то момент народження дискурсивної ідентичності можна співвіднести з моментом смерті – чи то автора, чи то тіла – після якої залишається тільки намагатися позбирати і затримати хоч на якийсь час враження, спогади, відчуття тощо.

На перший погляд, ці спроби є марними, а ілюзорність їхніх результатів не викликає жодних сумнівів. Але парадокс і полягає у тому, що саме завдяки окресленим особливостям топосу ідентичності та його нібито оманливому змісту можна повсякчас повертатися до нього і кожен раз по-новому або ж й по-старому ідентифікувати те, що на ідентифікацію, а тим більше посмертну, буцімто не надається.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бегбеде Ф. Романтичний егоїст. Харків: Фоліо, 2007. 283 с.
2. Вишневський Я. Коханка. Харків: Фоліо, 2009. 186 с.
3. Зорин І. Павич // Органон критика. Дата оновлення: 04.12.2009. URL: <http://www.organon.cih.ru/kritika/zorinm.htm> (дата звернення: 23.09. 2017).
4. Іздрик. Таке. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2010. 272 с.

5. Курбатов С. Ясміна Михайлович : «Як душоприказник і спадкоємиця авторських прав Мілорада Павича я просто зобов'язана здійснити його бажання і приїхати в Україну!» // Дзеркало тижня. 2 березня 2012. № 8. URL: [http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/yasmina\\_mihaylovich\\_yak\\_dushoprikaznik\\_i\\_spadkoemitsya\\_avtorskih\\_prav\\_milorada\\_pavicha\\_ya\\_prosto\\_zob.html](http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/yasmina_mihaylovich_yak_dushoprikaznik_i_spadkoemitsya_avtorskih_prav_milorada_pavicha_ya_prosto_zob.html) (дата звернення: 23.09. 2017).
6. Кучок В. Гівнюк (Антибіографія). Львів: Кальварія, 2007. 144 с.
7. Мураками Х. 1Q84. Харків: Фоліо, 2009–2011. Кн. 1. 2009. 505 с.
8. Мураками Х. 1Q84. Харків: Фоліо, 2009–2011. Кн. 2. 2010. 447 с.
9. Мураками Х. 1Q84. Харків: Фоліо, 2009–2011. Кн. 3. 2011. 543 с.
10. Павич М. Другое тело. Санкт-Петербург.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. 336 с.
11. Памук О. Музей невинності. Харків: Фоліо, 2009. 671 с.
12. Пелевин В. О. Т. Москва. Эксмо, 2009. 384 с.
13. Поваляева С. В. Замість крові. Харків: Фоліо, 2007. 255 с.
14. Поселягин Н. Антропологический поворот в российских гуманитарных науках // Новое литературное обозрение. 2012. № 113. С. 27–36.
15. Рушді С. Флорентійська чарівниця. Київ: Вид-во Жупанського, 2010. 288 с.
16. Савчук В. В. Топологическая рефлексия. Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 416 с.
17. Сняданко Н. Колекція пристрастей, або Пригоди молоді українки. Харків: Фоліо, 2008. 287 с.
18. Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) : монографія. Львів: ПАІС, 2010. 544 с.
19. Татаренко А. У пошуках другого тіла роману (Про новий твір Мілорада Павича) // ЛітАкцент. Дата оновлення: 15.07.2009. URL: <http://litakcent.com/2009/07/15/u-poshukah-druho-ho-tila-romanu/> (дата звернення: 23.09. 2017).
20. Тхостов А. Ш. Психология телесности. Москва: Смысл, 2002. 287 с.
21. Уэльбек М. Возможность острова. Санкт-Петербург: Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. 384 с.
22. Штейнбук Ф. М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Київ: Педагогічна преса, 2007. 292 с.
23. Штейнбук Ф. М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів): монографія. Київ: Знання України, 2009. 215 с.
24. Ямпольский М. Демон и Лабиринт // Новое литературное обозрение: научное приложение. Москва, 1996. Вып. VII. 336 с.
25. Ямпольский М. Сообщество одиночек: Арндт, Беньямин, Шолем, Кафка // Новое литературное обозрение. 2004. № 67. Дата оновлення: 25.08.2004. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/iam4.html> (дата звернення: 23.09. 2017).

***Shteinbuk Felix. The topos of identity convergence in the works of modern world literature.***

*The article focuses on the possibility to analyze different cultural literary phenomena using the following fiction texts for illustration, such as : «The Enchantress of Florence» S. Rushdie, «Muck» W. Kuczok, «1Q84» H. Murakami, «Т» V. Pelevin, «The Museum of Innocence» O. Pamuk, «Lover» J. Władysławski, «Such» Y. Izdryk, «The Romantic Egoist» F. Beigbeder, «The Possibility of an Island» M. Houellebecq, «Collection of Passion, or Adventures of the Young Ukrainian Girl» N. Sniadanko, «Instead of Blood» S. Povalyaeva and «Second Body» M. Paviж.*

*The research goal is analytical surveys which concern content and forms of identity topos correlation represented in the selected literary works to analyze.*

*In the issue of the set goal the research methodology is determined by the author's original corporal-mimetic method of textual analysis and topological reflexion's interaction within the framework of the so called anthropological turn.*

*Due to this, it has been proved that despite obvious content-poetical and cultural literary difference between Turkish and Polish, Ukrainian and English, Japanese and Russian or even two French authors their search for authentic identity by artistic means has much in common.*

*Thus, some authors base themselves or constructively use such anthropological phenomenon as reciprocity, in particular gift; the other part of artists see the basis of heroes' identity in such merely anthropological phenomenon as monstrosity whereas few writers find it in aberrant parapragia.*

*So, the suggested methodology and the obtained results of the research, firstly, prove their efficiency and, secondly, let us come to the conclusion that in the epoch of «lost simplicity» (U. Eco) writers have to use unexpected and paradoxical fictional means in order to renovate and identify even in an aberrant way what seems as if it could not be identified in any way and, thirdly, provide good reasons for fruitful prospect for further analytical analysis of convergence of different corporal-mimetic toposes in the works of modern world literature.*

*Key words: convergence, topos, identity, modern world literature, monstrosity, reciprocity, aberrance, parapragia.*

УДК 821.161.2.09 (М. Матієв-Мельник)

**Катерина Янчицька**

**ЕКСПРЕСІОНІЗМ ЯК СТИЛЬОВА ДОМІНАНТА  
У МАЛІЙ ПРОЗІ М. МАТІЄВА-МЕЛЬНИКА**

*У статті досліджено специфіку використання рис експресіонізму у малій прозі Миколи Матієва-Мельника. Експресіонізм визначено як стильову домінанту його творчості на основі таких рис: наявність драматичного начала, що*