

РОЗДІЛ ІІІ.

КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ

3.1. ІТАЛІЙСЬКА МОДЕЛЬ ПОСТ+ПОСТМОДЕРНІЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ДЖОРДЖІО ФАЛЕТТІ)

Спроба представити власне бачення творчості італійця Джорджіо Фалетті (1950–2014) – завдання досить непросте. Наразі, мова йде про письменника, актора, композитора, виконавця власних пісень, котрий, не дивлячись на юридичну освіту, розпочав творче життя з кар’єри актора, який виступав у кабаре та вів передачі на телебаченні. Італійські критики вважають, що найбільш успішним Фалетті був у амплуа коміка. Водночас, він виявився талановитим музикантом, атрибутуючи себе і в якості композитора – автора пісень, які включали до свого репертуару зірки європейської естради, – і як виконавець власних пісень. Саме за композиторсько-виконавську діяльність Джорджіо Фалетті отримав «Premio della critica» та друге місце на фестивалі «Сан-Ремо» (1994).

Самостійного аналізу вимагає досвід його роботи у кінематографі, де паралельно з італійськими фільмами, зокрема, «Ніч перед іспитами» (2006) та його ремейком, Фалетті брав участь у російсько-італійському проєкті 2009 року, відомому під назвою «Десять зим». На нашу думку, особливої уваги заслуговує факт його співтворчості з Джузуппе Торнаторе – одним із визнаних режисерів сучасного італійського кіно [332].

У контексті нашого розділу монографії цього аспекту спадщини Дж. Фалетті необхідно торкнутися, оскільки значна частина фільмів Торнаторе знята на підґрунті постмодерністської естетики. Як зазначає Т.Кохан, італійський кінорежисер, котрий народився у 1956 році, і є ровесником Дж. Фалетті, від фільму до фільму він створює власний «кінопростір», досягаючи загальноєвропейського визнання. Продовжуючи традиції «неореалізму», Торнаторе – водночас – сміливо експериментує з феноменами «самоциткування», «колажності» та «поліжанровості». Дж. Фалетті знявся у відомому

торнаторівському фільмі «Баарія» (2009), який «...на 66-му венеціанському кінофестивалі вчергове підтвердив статус Торнаторе як одного з провідних режисерів сучасного європейського кінематографу» [141, с. 85]. Принагідно зауважимо, що у 2009 році склалася вкрай неординарна ситуація: письменник-постмодерніст знявся у фільмі режисера-постмодерніста.

Доцільно констатувати, що інтерес до літератури проявився у митця досить пізно, і перший його твір «Я вбиваю» (2002) з'явився, коли Дж. Фалетті виповнилося 52 роки. Відтак, уся літературна спадщина Фалетті-письменника була створена протягом 12 років. Сьогодні його романи перекладені на 25 мов. Детективи Фалетті, які «вибудовані» на міцному морально-психологічному підґрунті, користуються популярністю як у країнах Європи, так і в Китаї, Україні, США та Південній Америці. Окрім цього, він був володарем «Премії Вікторіо де Сіка» за літературу, а у європейському кінематографічному середовищі мала розголос екранізація роману «Я вбиваю», здійснена іспанським режисером Алехандро Аменабаром.

Актуальність даної проблематики визначається постаттю Дж. Фалетті, оскільки вона, з одного боку, цікава сама по собі, посідаючи помітне місце в європейській культурі кінця ХХ –початку ХХІ століття, а з другого, – його творчою діяльністю, аналіз якої дозволяє більш повно представити культуротворчі процеси, що мають місце на італійських теренах. У контексті окресленої актуальності мета наша полягає в розгляді, передусім, літературної спадщини Дж. Фалетті, яка органічно «вписується» у тенденції розвитку європейського «постмодернізму» в якості самостійної італійської моделі.

На наш погляд, задля об'єктивного аналізу творчої спадщини Джорджіо Фалетті з наголосом на її літературній складовій, необхідно зробити кілька дослідницьких процедур, а саме: 1. Визначити наріжні засади естетико-мистецтвознавчої модифікації постмодернізму. 2. Відтворити італійський мистецький досвід, який був накопичений протягом ХХ століття і – тим чи іншим чином – вплинув на формування художніх смаків та творчої орієнтації Фалетті. 3. Продемонструвати, яким чином традиції італійської літературної творчості та вимоги постмодерністської естетики перетнулися як у світоставленні письменника, так і в його професійних прийомах.

Сьогодні загальновідомо, що у логіку розвитку європейської гуманістики, починаючи від середини 70-х років минулого століття, ук-

линилося широке коло питань, пов'язаних як із філософським осмисленням постмодернізму, так і з окресленням його впливу на принципові зміни, що відбувалися у практиці розвитку – по суті – усіх видів мистецтва. Стосовно ж філософського аналізу та оцінки постмодернізму, то на українських теренах він був представлений і у, власне, філософському дискурсі, і у естетико-мистецтвознавчому. Підтвердженням цієї тези виступають дослідження С. Балакірової, Т. Гундорової, Т. Гуменюк, Є. Дніпровської, Д. Затонського, Л. Левчук, Ю. Легенького, В. Личковаха, С. Павличко, М. Поповича, І. Сайтарли, О. Соболя, К. Станіславської, Н. Хамітова, Г. Чміль, А. Шевченка, котрі протягом кількох десятиліть «нашаровували» нові уявлення щодо специфіки постмодерністського відтворення дійсності в різних сферах гуманітарного знання.

Віддаючи належне всім науковцям, позиція котрих мала як роз'яснювально-інтерпретаційний, так і дослідницький характер, сфокусуємо основну увагу на точці зору Л. Левчук. У підручнику «Естетика» (2010), написаному групою провідних українських фахівців, саме Л. Левчук представила естетичний вимір постмодернізму з наголосом на, так би мовити, хронології подій. Згідно з позицією Л. Левчук, яку ми поділяємо, задля розуміння динаміки руху постмодернізму необхідно акцентувати на 1974 році, коли «...на сторінках американського журналу «Commentary» розгорнулася дискусія на тему: «Культура і поточний момент», під час якої точилися гострі суперечки щодо розуміння стану культури, яка мала вияви «масової», «антагоністичної», «елітарної» та «авангардної» [166, с. 429].

Деталізуючи означену тезу, Л. Левчук виокремлює постаті Л. Тріллінга, котрий відстоював засади «антагоністичної культури» як складової модернізму, та Г. Маркузе – прихильника концепції «естетичного виміру культури»: саме позиція цих теоретиків «підготувала постмодернізм». Пройшло п'ять років після проведення означеної конференції, і об'єктом прискіпливої уваги науковців стає монографія «Постмодерний стан», автором якої був відомий французький філософ і літературознавець Жан-Франсуа Ліотар (1924–1998).

На переконання Л. Левчук, монографія «Постмодерний стан» «...стала чи не першою спробою застосування поняття «постмодернізм» до філософських проблем, тобто трансформування соціокультурного феномену у світоглядний» [166, с. 429]. На межі 70–80-х

років минулого століття «постмодернізм», наріжні ідеї якого були обґрунтовані переважно на теренах французької гуманістики, посів переконливі позиції в європейському культурному просторі.

Слід констатувати, що французькі постмодерністи протягом наступних двох десятиліть досить вдало апробували власні позиції на естетико-мистецтвознавчій сфері, пропонуючи – подекуди – яскраві моделі аналізу та оцінки «за» і «проти» історико-культурного руху конкретного виду мистецтва. Нашу думку переконливо підтверджує як двотомне дослідження «Кіно» (1985), здійснене Жілем Дельозом (1925–1995), так і активне використання засадничих принципів постмодерністської естетики такими – широко визнаними сьогодні – письменниками як серб Мілорад Павич, японець Харукі Муракамі, француз Мішель Уельбек, що засвідчує факт досить швидкого подолання постмодернізмом французьких кордонів і вихід творчих експериментів у широкий європейський простір. Наразі, протягом 70–90-х років ХХ століття у цьому «просторі» вже досить упевнено себе почував італійський літературний постмодернізм, у контексті якого – це виявиться згодом – формувалися та активно опрацьовувалися засади кінематографічного постмодернізму, яскравим виразником якого виявиться Дж. Торнаторе.

Повертаючись до постаті Дж. Фалетті, важливо підкреслити, що перший його роман вийшов друком тоді, коли вже були створені «Хазарський словник» (1984), «Внутрішній бік вітру» (1991), «Елементарні частки» (1998), «Шухляда для письмового приладдя» (1999) та низка інших. Окремо наголосимо, що «Я вбиваю» з'явився в один рік – 2002 – із славетним романом «Кафка на пляжі», завдяки якому Муракамі був «зарахований» до класиків постмодернізму.

Відтак, Дж. Фалетті не робив свої перші кроки на літературній ниві, так би мовити, з чистого листа, а мав змогу опертися на достатньо потужні напрацювання своїх колег. Він, власне, і не оминув увагою попередній досвід на теренах створення постмодерністських романів, які – це важко не помітити – мають «зони перетину», оскільки використовують спільне естетико-художнє підґрунтя. Окрім цього, письменники-постмодерністи – і це одна з прикрих вад постмодерністської літератури – повторюють самі себе від роману до роману, тиражуючи як ремісничі прийоми, так і окремі світоглядні зрізи. Ми змушені констатувати, що в полоні означених тенденцій опинився і Дж. Фалетті, а це примушує дослі-

дників його творчості фокусувати увагу саме на «Я вбиваю» – першому романі письменника, де «чистота» його професійного світобачення ще не зтиражована.

Водночас, творчі пошуки Дж. Фалетті, його блискучий дебют у якості письменника не можна відокремлювати від історії національної культури минулого століття, коли і література, і живопис, і кінематографія були позначені, з одного боку, сміливими творчо-пошуковими проривами, а з іншого – визначалися настільки непересічними митцями, що їхні художні здобутки легко долали італійські межі, підсилюючи та збагачуючи європейський культурний простір.

На нашу думку, саме література на межі ХІХ–ХХ століття обумовила той надзвичайно високий інтелектуально-художній рівень, відштовхуючись від якого італійці розпочали ХХ століття. Як нормативи розділу, так і її дослідницька спрямованість, не дозволяють провести ґрунтовний огляд тих процесів, якими позначені перші десятиліття минулого століття в історії національної літератури, однак ми не помилимося, якщо серед низки відомих імен виокремимо ім'я Джузеппе Верґи (1840–1922) – письменника, котрий стояв біля витоків «веризму» – від лат. *verismo / vero* – істинний, правдивий.

«Веризм» – досить специфічний напрям у тогочасній італійській літературі, оскільки він мав ознаки як реалізму, так і натуралізму, набуваючи – водночас – загальних тенденцій позитивістської філософії. Серед «веристських» творів Дж. Верґи виокремимо роман «Карабінери в горах» (1862), присвячений національно-визвольній боротьбі Джузеппе Гарібальді (1807–1882), прихильником соціально-політичних ідей котрого письменник був.

Після перших реалістичних творів Дж. Верґа все більше й більше схилився на бік «натуралізму», а знайомство з його засновником – Емілем Золя (1840–1902) – остаточно закріплює світобачення італійського письменника на засадах зацікавленого ставлення до питань спадковості, психо-фізичних захворювань людини, сексуальних потягів. У зазначеному аспекті позицію Дж. Верґи підсилювала і популярність ідей італійця Чезаро Ломброзо (1835–1909) – психолога, психіатра та криміналіста, – котрого, як відомо, цікавили «позасуспільні елементи», а саме: божевільні, злочинці, повії, збоченці різного ґатунку. Означені фактори спричинили появу таких суперечливих творів Дж. Верґи як «Ерос» та «Малярія», які виходили за межі веристської методології. Так, на сторінках оповідання «Малярія» зі скрупульозною, натуралістичною «документа-

льністю» діагностується малярія. Подібне ставлення до відтворення хвороби було б доречним, скоріше, у творі натуралістичного спрямування, ніж веристського.

Наразі, у творчій біографії Дж. Вергі є і невідомий письменнику факт, а саме: його роман «Родина Маловолья», який літературознавці вважають безперечним надбанням письменника, екранізував Лукіно Вісконті (1906–1976) під назвою «Земля тремтить» (1948). Цей фільм буде одним з перших, створених Л. Вісконті, прізвище котрого обов'язково присутнє в переліку засновників «неореалізму», потужної течії італійського кінематографу, яка почала формуватися в останні роки другої світової війни і – згодом – виявилася найбільш виразним досягненням не лише італійського, а й європейського кіномистецтва загалом.

По суті, сучасником Дж. Вергі, але молодшим за віком, був ще один письменник, прізвище котрого доцільно назвати в контексті аналізу творчості Дж. Фалетті. Ми маємо на увазі Діно Буццаті (1906–1972), чия творчість, із одного боку, дещо «посунула» «веристів», а з іншого – з примусила говорити про достатньо складні процеси, що їх можна було спостерігати напередодні розповсюдження в італійському літературному просторі засад постмодерністської естетики.

Д. Буццаті, котрий відомий в Італії не лише як прозаїк, а й як драматург, журналіст та живописець, який мав персональні виставки, був послідовним прихильником екзистенціалізму. Більшість його творів розглядається сучасними літературознавцями у досить широкому просторі: від творчих шукань Франца Кафки до світоставлення таких письменників як Альбер Камю та Жан-Поль Сартр. На нашу думку, таку оцінку не можна сприйняти однозначно передусім тому, що Д. Буццаті був, так би мовити, самодостатнім автором, що підтверджує низка драматургічних творів, написаних протягом десятиліття між 1958 та 1968 роками, зокрема, п'єса «Клінічний випадок» [44].

Окреслена літературознавцями площина, в контексті якої, на їхній погляд, доцільно розглядати творчість Д. Буццаті, заслуговує на іншу інтерпретацію, а саме: екзистенціалізм, ідеї якого сповідував письменник, настільки широка світоглядна концепція, яка не виключає в процесі мистецької практики вільного використання естетико-художніх засобів експресіонізму, в контексті яких «побудована» творчість Ф. Кафки.

Інші особливості веризму ми детально розглянули у своїй статті [279], тут лише зазначимо, що «веризм кінця XIX ст. мав яскраво виражений гуманістичний характер. Спираючись на засади позитивізму, веристи звертаються до життєвої правди та об'єктивного висвітлення дійсності. Веризм сформував плеяду видатних митців (Дж. Верга, К. Доссі, Л. Капуана та ін.), які відтворили правдивий образ сучасної їм Італії, а традиції веризму збагатили італійську поезію, прозу і драму, живопис і музику, відбивши новий зміст італійської дійсності, місце особистості в ній та нові гуманістичні пошуки».

Народившись у середині XX століття, Дж. Фалетті, як особистість і – пізніше – як письменник формувався саме в таких інтелектуально-світоглядних умовах, що згодом – цілком логічно – трансформувалося в його роман «Я вбиваю», який настільки ж веристсько-натуралістичний, наскільки екзистенційно-експресіоністичний.

Навіть стисла характеристика творчої спадщини Д. Буццаті потрібна нам – у логіці розкриття мети цього розділу – задля того, щоб підкреслити не однолінійний характер італійської літератури XX століття, творчі пошуки якої не обмежилися художньою платформою «веризм – натуралізм», а експериментували на більш широкому просторі. При цьому, письменники не відмовлялись ані від потужної реалістичної традиції, ані від тих шукань, які обумовлювалися новітніми філософськими ідеями, що впливали на модернізацію чи – навіть – революцізацію літературно-мистецького руху.

На нашу думку, не слід залишати поза увагою і вкрай важливий факт із останнього десятиліття життєво-творчого шляху Дж. Верги: у 1909 році його співвітчизник Філіппо Томмазо Марінетті (1876–1944) оприлюднив основні ідеї футуризму – від лат. *futurum* – майбутнє. Утвердження концептуальних засад цього мистецького напрямку на теренах італійської культури значно модернізувало й модифікувало її розвиток, впливаючи на творчі пошуки митців протягом усього XX століття. Справа в тому, що футуризм не просто заперечував, а й свідомо руйнував як реалізм у його класичному вигляді, так і веризм, методологія якого не заперечувала реалістичного відтворення дійсності, хоча – ми це вже зазначали – позитивно ставилася і до натуралізму. Футуризм же практично змінював мистецьку парадигму, напрацьовану європейцями протягом другої половини XIX століття.

Ставши, по суті, на чолі авангардизму, адже футуризм був третім – після фовізму та кубізму – напрямом цього руху, футуристи

почали сміливо експериментувати з такими мистецькими феноменами як динамізм, ритм, композиція. Значні зусилля поетів та живописців були спрямовані на пошуки адекватних шляхів щодо деформації чинників художньої форми, а саме: кольору, слова, лінії, перспективи.

Це, вочевидь, робилося з двох причин:

1. Експеримент заради експерименту, де кінцевою метою було виявлення потенціалу художньо-виразних засобів конкретних видів мистецтва.

2. Експеримент задля реалізації програмних положень футуризму щодо ідеї урбанізації та абсолютизації ролі науково-технічного прогресу в умовах ХХ століття.

Л. Левчук у статті «Футуризм: історія, теорія, мистецька практика», присвяченій 100-літній історії футуризму, – ювілей відзначався у 2009 році – зазначає: «Схиляючись перед рівнем технічних досягнень ХХ ст., вони водночас намагалися довести, що технічний прогрес спричиняє духовне зубожіння, що техніка з часом знищить свого творця – людину. Варто відзначити, що футуристи, хоч, можливо і на інтуїтивному, емоційному рівні, все ж відчували суперечності між технічним прогресом як процесом творення нового і його наслідками, що можуть мати руйнівну силу для людини й людства» [167, с. 4].

На нашу думку, слід підкреслити, що точка зору Л. Левчук, яку ми сприймаємо і поділяємо, торкається усієї історії італійського футуризму, яка не була статичною і – дійсно – демонструвала різні підходи до «побудови» стосунків між науково-технічним прогресом і пересічною людиною. Якщо ж зосередитися на періоді від 1909 року, коли були оприлюднені теоретико-практичні орієнтації футуризму, і 1944 – роком смерті Марінетті, то цей проміжок часу не позначений ані світоглядними коливаннями, ані прикладами теоретичних узагальнень, які виявляли хоча б натяки на гуманістичне підґрунтя у ставленні до людини. Поділяючи засади фашистської ідеології, засновник футуризму демонстрував агресивність, підтримував війну як засіб «очищення» та «гігієни» світу, а власну позицію співвідносив із наріжними ідеями філософії Фрідріха Ніцше (1844–1900).

Оскільки Ф.-Т. Марінетті атрибутував себе і як поет, оприлюднивши дві поетичні збірки «Підкорення зірок» (1902) та «Руйнування» (1904), і як прозаїк, роман котрого «Футурист Мафарка» (1909) отримав певний розголос серед європейської критики, починання футуристів на теренах італійської літератури не могли прой-

ти повз увагу їхніх колег. Подобалися комусь чи ні експерименти засновника футуризму, це аж ніяк не цікавило Ф.-Т. Марінетті і не зупиняло його бажання створити «загальноєвропейський футуристичний простір». Саме реалізацією цієї ідеї і можна пояснити подорожі Ф.-Т. Марінетті до багатьох країн Європи. Здійсненню амбіційних планів «батька» футуризму завадили дві світові війни, проте заперечити, що у творчості сучасних постмодерністів, подекуди, досить виразно «проростають» футуристично-сюрреалістичні починання, також було б помилкою.

Наразі, аналіз динаміки «руху» італійського культуротворення – в умовах першої половини ХХ століття – дає право констатувати, що паралельно з «веризмом», який був провідною системою поглядів, існували інші тенденції, здатні – тою чи іншою мірою – розхитати національні традиції, насаджуючи за допомогою мистецтва, моделі нового світоставлення й світобачення. В означеному контексті не можна обмежитися лише фіксацією руйнівною – стосовно засад класичного мистецтва – практики футуризму, оскільки на італійських теренах вкрай впливовим був і «метафізичний живопис», обґрунтований Джорджо де Кіріко (1888–1978).

Як зазначає Т. Кохан, Джорджо де Кіріко, котрий – згодом – буде атрибутуватися мистецтвознавцями як класик італійського живопису ХХ століття, досяг визначних успіхів у відтворенні стану таємничості, загадковості та невизначеності, поєднуючи в своїх картинах абсолютно випадкові предмети. Сьогодні вважається, що саме Джорджо де Кіріко, пройшовши шлях від «метафізичного живопису» до «сюрреалізму», закріпив естетико-художні засади останнього у практиці національного живопису [142, с. 217–219].

Принагідно підкреслимо, що в означений період – значною мірою під впливом Ф.-Т. Марінетті – італійський живопис вражає сучасників як сміливістю експериментів, так і очевидним бажанням оновити естетико-художні засади не лише образотворчого, а й загалом мистецтва, як специфічного засобу «осягання» дійсності.

Зазначимо, що італійський футуризм як мистецький напрям проіснував понад тридцять років. Його провідники віддавали багато сил «виробленню програмних маніфестів, проведенню виставок, музичних і літературних вечорів. Однак у тих випадках, коли пошук нових поетичних форм і ритмів був вільний від різних ідеологічних декларацій, італійський футуризм зіграв і певну позитивну

роль у звільненні від штампів, у створенні оригінальної виразності образів і мовних засобів» [277, с. 181].

Слід підкреслити, що у контекст періоду, який відтворено на сторінках даного дослідження, могли б органічно «вписатися» і Карло Карра (1881–1966), і Умберто Баччоні (1882–1916), і Джіно Северіні (1883–1966), і Альберто Савініо (1891–1952). Їхні життєві шляхи – окрім У. Баччоні, котрий загинув унаслідок трагічної випадковості – «перетнули» межу середини ХХ століття в якості впливових представників італійської культури. Спираючись на реконструйований нами матеріал, можна стверджувати, що постмодернізм цілком закономірно почав – спочатку обережно, а потім все впевненіше – утверджуватися в італійському культурному просторі.

Наразі, це зобов'язує в майбутньому цілісно представити літературну творчість Дж. Фалетті. Також остаточно не вичерпаний і аналіз естетико-мистецтвознавчих чинників, які утверджують його саме як письменника-постмодерніста.

Як своєрідну предтечу постмодернізму в італійській літературі слід розглядати творчість Італо Кальвіно (1923–1985), котрий пережив складні трансформації в процесі вироблення власної естетико-художньої позиції. Творчий шлях І. Кальвіно розпочався відразу ж після закінчення другої світової війни, під впливом якої і були написані перші романи: «Шляхи павутинних гнізд» (1947), на сторінках якого відтворена навколишня реальність очима маленького Піно, котрий, власне, і є героєм роману, та «Останнім прилітає гайворон» (1949).

Наразі, поступово манера творчості письменника докорінно змінюється: реальність «розчиняється» у фантастичних вигадках І. Кальвіно, герої творів котрого починають «подорожувати» з Марко Поло, «будувати» чи то власну долю, чи то «оживлювати» дивовижні події минулого за допомогою карт Таро. Читачу пропонують відвідати міста, які ніколи не існували, проте І. Кальвіно досить виразно «описує» їхню архітектуру, «призначення» і специфічну функцію, «міста-загадки», назви яких автор «Незримих міст» пише через «дефіс», а є інші: «міста і бажання», «міста і пам'ять», «міста і небо», «міста і погляд» та ін. Не приховуючи авторської симпатії до неіснуючих жителів Євдоксії, І. Кальвіно «захоплюється» килимом, який є священною цінністю цього міста, оскільки його малюнок (килима – авт.) відбиває «зоряне небо» [115, с. 124]. Якись міста живі, якись – мертві, проте читач повинен

сприйняти пропозицію письменника і сприймати його світ, незалежно від того, чи він «живий», чи це світ – сон, уява чи галюцинація.

Слід наголосити, що І. Кальвіно досить високо поціновує читача, вважаючи, що у нього вистачить і інтелекту, і бажання, і терпіння «розкодовувати» загадки письменника. Якщо врахувати, що роман «Незримі міста» вийшов друком у 1972 році, коли науковці ще остаточно не окреслили феномен «постмодернізму», то впевнене оперування І. Кальвіно такими прийомами як гра, умовність, фантазування, «подвоєння рівнів читання», коли читачу пропонують «увійти в сюжет», було не лише новаторським, а й таким, що відкривало нові шляхи на теренах літературної творчості.

Ми аж ніяк не намагаємося проводити паралелі між І. Кальвіно і Дж. Фалетті, хоча назва останнього розділу роману «Замок схрещених доль» (1973) – «Три повісті про божевілля і руйнування» – могла би бути епіграфом до «Я вбиваю» [115, с. 367].

Наразі, Дж. Фалетті для свого роману, в якому з вражаючою переконливістю представлені і божевілля, і руйнування, обирає інший епіграф, «запозичений» у видатного іспанського поета Федеріко Гарсії Лорки, розстріляного фалангістами у 1936 році:

«Дорогой, обрамлѐнной плачем,
шагает смерть
в венке увядшем.
Она шагает
с песней старой,
она поѐт, поѐт,
как белая гитара» [331, с. 5].

Слід визнати, що Дж. Фалетті неформально підійшов до вибору епіграфу свого роману, не зробивши його лише даниною існуючій традиції, а представивши, по суті, символічну модель: героєм поетичного фрагменту є смерть, а його автором є розстріляний поет. Дж. Фалетті, починаючи з епіграфа, запрошує читача у той «культурний простір», «господарями» якого будуть смерть, божевілля, руйнування, страждання.

Реконструкція становлення постмодернізму і його представлення в контексті розвитку італійської літератури, на наше глибоке переконання, неможлива без урахування творчої спадщини Умберто Еко (1932–2016) – письменника, літературного критика, філософа, семіо-

тика, історика-медієвіста. Оскільки життєво-творчий шлях У. Еко був об'єктом теоретичного аналізу в нашій монографії «Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей» (2012) [282], ми – на сторінках цього розділу – прокоментуємо лише окремі аспекти його спадщини. При цьому наголосимо, що «постмодерністські» експерименти І. Кальвіно – старшого за віком – були відомі У. Еко, аналізуючи творчий шлях котрого доцільно враховувати, що свій інтерес до літератури і представлення себе в якості письменника він розпочав на межі 50–60-х років минулого століття, написавши «Справу Бонда» (1965). Ця робота засвідчила інтерес У. Еко не лише до «масової» літератури, прикладом якої виступала «Бондіана» Яна Флемінга (1908–1964) – відомого англійського письменника і журналіста, – а й до підтримки ним творів «модерністського» зразка.

Наступні – після 60-х років – два десятиліття пов'язані, переважно, з науковою діяльністю У. Еко і його «закріпленням» на європейських теренах у якості естетика і провідного теоретика з широкого кола проблем семіотики, біля витоків якої він, власне, і стояв. Протягом 80-х років друком виходять два еківських романи – «Ім'я Рози» (1980) та «Маятник Фуко» (1988), – що утвердили його в якості видатного італійського письменника, котрий сповідує засади «постмодерністської» естетики, з одного боку, продовжуючи користуватися моделями, вже – тою чи іншою мірою – апробованими попередніми прибічниками літератури такого типу, а з другого, – пропонуючи власні підходи.

Одна з ключових ідей постмодерністської естетики, згідно з Еко, це інтертекстуальність, яка виявляє себе в новому творі у формі діалогічного цитування, пародіювання, інтерпретації відомих літературних сюжетів. Ще одна програмна теза постмодерністської концепції Еко: твір повинен поєднувати у собі проблемність і розважальність, спиратися на традиції літературної класики і водночас не ігнорувати запити і смаки «масової культури». Саме ігнорування «традицій класики, їхнє заперечення і одночасно акцент на підкресленій елітарності і значною мірою зарозумілості завели у глухий кут і сприяли культурній “вичерпаності” естетики модернізму, і зокрема авангардизму» [282, с. 47].

За словами Еко, в процесі руйнації культури минулого авангардизм дійшов свого логічного кінця, вихолостився до абстракції, до чистого полотна; в архітектурі – до будинку-коробки, в літературі – до остаточного зруйнування логічності; в музиці – до цілковитої какофо-

нії і невиразного шуму і, зрештою, до абсолютної тиші. Інакше кажучи, авангардизм дійшов межі мистецтва, вилучивши з нього усе, що перетворювало його на мистецтво. Постмодернізм, за висновками Еко, це відповідь модернізмові, покликана повернути мистецтву втрачені ним естетичні позиції і реабілітувати інтерес до нього масового читача чи глядача. Детальному аналізу постмодерністського світовічуття У.Еко ми свого часу присвятили окрему розвідку [281], тому в цьому розділі зупинимось лише на окремих аспектах.

Найбільш завершеним, щодо втілення естетико-художніх засад постмодернізму, на нашу думку, слід визнати роман «Острів напередодні» (1994).

Події третього роману Умберто Еко – «Острів напередодні» розгортаються в епоху Тридцятирічної війни. Молодий італійський дворянин Роберто делла Грива після участі в бойових діях прибуває у Францію й осідає в Парижі. Тут він стає завсідником модних салонів, і в нього з'являється кохана. Цілком несподівано йому інкримінують – без будь-яких на те підстав – участь у підготовці антидержавної змови і кидають до Бастилії. Проте у Роберто є шанс уникнути покарання (за нездійснений злочин) – Кардинал Мазаріні пропонує йому виконати одну секретну місію: відправитися в плавання на борту голландського корабля з метою зібрати відомості про досліди, які один англієць буде ставити впродовж усієї подорожі. Суть цих дослідів полягає в розгадці «таємниці довготи». А навчившись визначати довготу, можна буде відшукати в Тихому океані уславлені своїми багатствами Соломонові острови, розташовані – як тоді вважалося – на «антимеридіані».

Роберто відправляється в дорогу. Поблизу «антимеридіану» корабель терпить аварію. Роберто – єдиний, кому вдасться врятуватися. Через якийсь час його, прив'язаного до міцної дошки, прибиває до борту невідомого судна, що стоїть на якорі. Як з'ясовується, цей корабель – «Дафна» – йшов до тієї ж цілі, що і загинув судно Роберто. Проте «Дафна» виявилася більш щасливою – вона досягла Соломонових островів, які можна було чітко бачити з палуби. (Правда, Еко зазначає, що острови, біля яких стояла «Дафна», насправді були зовсім не сьгоднішніми Соломоновими островами, а територіями, розташованими західніше Нових Гебридів [385, с. 259]). Команда «Дафни», висаджуючись на берег, загинула в сутичці з аборигенами, і на кораблі залишилася єдина людина – езуїт отець Каспар. Саме він розповідає Роберто про дві речі, що до гли-

бини душі зворушують нашого героя і визначають все його подальше життя. По-перше, говорить Каспар, «Антимеридіан» проходить саме між «Дафною» і найближчим островом, причому, судно розташовується на захід від цієї лінії, а земля – на схід. Отже, коли на кораблі вже починається новий день, на острові усе ще продовжується, вірніше, закінчується, день учорашній, і Роберто, стоячи на палубі, може власними очима бачити цей острів попереднього дня. По-друге, на острові живе надзвичайної краси птах – Помаранчевий голуб...

Під керівництвом Каспара Роберто вчиться плавати, щоб потрапити на острів і повернутися назад на човні, що залишився від загиблої команди «Дафни». Проте єзуїт, згоряючи від нетерпіння, сам намагається дістатися до берега в пристосованій власній конструкції, що нагадує не то батискаф, не то водолазний костюм. Під час цього заходу Каспар потопає, і Роберто залишається один. Зовсім один на борту «Дафни», поблизу «антимеридіана»...

І ось наш герой починає марити про цей острів попереднього дня, символом якого стає для нього Помаранчевий голуб. Казковий птах обертається в його уяві коханою, яка в дійсності знаходиться зараз на іншій стороні земної кулі, у якомусь «незримому компендіумі усіх пристрастей його люблячої душі» [385, с. 345]. Розлука з коханою – вкупі з повною самотністю і відчуттям абсолютної безвиході власного положення – народжує у серці Роберто почуття ревності. І цей стан не можна назвати зовсім немотивованим. Ще з дитячих років Роберто був переконаний, що в нього є брат – Ферранте. Цей брат нібито незаслужено забутий батьками, котрі віддають усю любов лише Роберто, якого вони вважають своїм єдиним сином. Ніякого брата в Роберто насправді не було, і він це знав. Але ідея Ферранте настільки міцно закоренилася в свідомості нашого героя, що багато бід і негараздів власного життя він звик розглядати як витівки брата, що мститься за свою долю покинутого. Роберто починає «розуміти», що у всій цій історії з обвинуваченням, Бастилією і, отже, секретною місією за дорученням Мазаїні незримо присутній Ферранте. І тепер, коли Роберто занадто далеко і вже не повернеться ніколи, Ферранте, видаючи себе за нього, займає місце нашого героя в серці його коханої, яка, звісно, ні про що не здогадується і нічого не підозрює.

У цій ситуації Роберто приходить до оригінального рішення: він починає складати історію, що розгортається у своєрідному па-

ралельному світі – «Землі Романів». Будучи Автором історії і, отже, творцем даного паралельного світу, він, як йому здається, зможе спрямовувати розвиток вигадуваних подій за участю Ферранте в бажане русло. Роберто вірить, що, зробивши стосунки Ферранте зі своєю коханою предметом свого опису, він позбудеться мук ревнощів, що не дають йому спокою в цьому, земному світі. Така своєрідна терапія приносить результати: зрештою на «Землі Романів» його кохана сприймає Ферранте саме як Роберто, тому – геть ревнощі; більше того, наш герой згодом починає відчувати, що і сам він тепер живе і відчуває себе через Ферранте.

Кульмінація обох романів (Еко і Роберто) – видіння нашому герою, у якому перед ним постає Ферранте, що зненацька з'явився на «Дафні». Незваний брат розповідає Роберто моторошну історію: виявляється, він, мандруючи на кораблі, наражається посеред океану на самотню скелю, до якої прикутий Іуда, приречений на вічні часи переживати Страсну П'ятницю. Ферранте звільняє Іуду, і той говорить, що тут поблизу проходить «антимеридіан», а за ним – учорашній день. Якщо Іуда перетне його, то опиниться у Великому Четвергу і зможе вберегти Господа від назначеної Йому долі. Правда, тоді не відбудеться Спокути, і світ, як і раніше, буде залишатися в первородному гріху. Почувши подібні міркування, Ферранте вбиває Іуду, перетинає «антимеридіан» і, потрапивши у Великий Четвер, викрадає звідти Спасителя. З тих пір, за словами Ферранте, ось уже декілька сотень років Христос – в образі Помаранчевого Голуба – бранець того самого острова вчорашнього дня. Ферранте відкрито заявляє про свій намір убити Роберто і коронуватися на роль нового Люцифера. Між братами зав'язується бійка, переможцем із якої виходить Роберто. Він потрапляє на острів і звільняє Помаранчевого Голуба...

Проте з'ясовується, що це тільки видіння. До того ж події, що відбуваються в «Землі Романів», як встановлено самим же Автором, жодним чином не повинні перетинатися з реальним життям. Тому Роберто продовжує добудовувати свою історію. Але після видіння творчість ніяк «не клеїться». Він вже не автор, а, радше, читач власного твору. Знову – цього разу в «Землі Романів» – гине Ферранте, а кохана Роберто, яка супроводжувала його брата в морських подорожах, опиняється на острові по той бік «антимеридіана». Чи міг Роберто сподіватися на те, що вона з далекого Парижа коли-небудь потрапить сюди і буде тут, поруч, у межах видимості,

у вчорашньому дні, на острові за «антимеридіаном»? Збагнувши це, він підпалює «Дафну», кидається у воду і пливе до острова. І раптом бачить Помаранчевого Голуба...

Коли Козабон із «Маятника Фуко» прочитує записки Бельбо, і йому остаточно стає зрозумілим вчинок друга, він робить висновок: «...необхідно, щоб автор помер, для того, аби читач відкрив для себе істину» [384, с. 719]. При усій схожості з бартівською «смертю автора», слова Казобона – своєрідна відповідь Еко мислителю, котрий одержує «задоволення від тексту». Істина, яку належить усвідомити читачеві, полягає в тому, що у визначений квітневий день сорок п'ятого року «Якопо Бельбо дивився в очі Істині» [384, с. 719]. Саме так – Істині з великої літери. А Істина з великої літери може бути тільки одна-єдина. За право читача знайти цю Істину Автор і повинен розплачуватися власним життям. Читач же має виправдати таке жертвопринесення. Іншими словами, взаємостосунки Автора і Читача виводяться на якісно новий рівень, де найбільший за своєю суттю акт жертвопринесення заради Змісту породжує зустрічну аскетичну готовність служіння і відданості цьому самому Змістові.

Саме так і чинить Роберто – одночасно Автор і Читач власного твору. Роберто-Автор вбиває самого себе в особі Ферранте, щоб Роберто-Читач, до кінця виконавши свій обов'язок перед коханою й відрізавши усі шляхи до відступу, зміг би перед загибеллю побачити Істину – Помаранчевого Голуба. У цьому новому типі взаємовідносин між Автором і Читачем і полягає особливість запропонованого проектом Еко світовідчування.

Сьогодні весь Захід разом із Бодрійяром тужить за втраченим Іншим. Але що означає зникнення Іншого? Ферранте (Інший) пропав тоді, коли Роберто став жити через нього, переставши бути самим собою. Якщо ми більше не відчуваємо присутності в нашому житті Іншого, то, можливо, ми вже перетворилися в цього Іншого? Роберто зміг знову знайти власну суб'єктивність лише після буквально есхатологічного двобою з Іншим. А що для цього буде потрібно нам? Отже, ще одна характерна риса нового світосприйняття – знаходження Іншого через віднайдення себе оновленого.

Розщепити, образно кажучи, болонського професора на письменника і вченого не можна. Міркуючи про свою письменницьку техніку і несподіваний успіх своїх романів, Еко постійно посиляється не на прийоми книжкового маркетингу, а на аристотелівську

«Поетику», згідно з якою «цікавість» (художній вимисел) і «інформативність» (нове знання про світ) у художньому творі повинні завжди бути поряд.

На питання, що таке постмодерністський роман, пересічні читачі відповідають, що це роман на сучасну тему зі стилістичними або сюжетними «викрутасами» та «закидонами».

Постмодерністський роман – «гра в бісер», текст, побудований на текстах, багатошаровий культурний код, що потребує неабияких зусиль для прочитання, елітарний ігровий ритуал. Постмодернізм не випадково виник саме у другій половині ХХ ст. у середовищі художньої еліти відкритих товариств західних країн із дуже високим рівнем академічної свободи дослідження гуманітарних проблем. Його найбільші адепти – Хуліо Кортасар, Хорхе Луїс Борхес, Джон Фаулз, Джон Барт, Томас Пінчон, Умберто Еко, Лоуренс Норфолк – інтелектуали-гуманітарії європейського вишколу. Постмодерністський творець – письменник і вчений в одній особі. Його кредо – припинити насичуватися і почати переварювати. Середовище перебування постмодернізму – універсум культури, каталоги фактів і моря текстів. Його надмета – естетичне осмислення досвіду культури.

Герої «Імені троянди» займаються пошуками таємничого рукопису убивств. Герої «Маятника Фуко» розшифровують таємничий рукопис, відчуваючи, по мірі заглиблення, як підноситься над ними рука вбивці. Герой роману «Острів напередодні» сам створює роман, стаючи водночас Автором і Читачем, він убиває самого себе, щоб перед загибеллю побачити Істину. Всі романи немов би доповнюють один одного: проєкції минулого на сьогодення змінюються картинами теперішнього, перекинутими в минуле. «Різні люди різних часів живуть по-різному і різними мовами з допомогою різних засобів думають і говорять про одне і те ж саме – з цього, мабуть, і складається, незважаючи на несхожість цивілізацій і укладів, всесвітньо-історична єдність людства: намагання, вийшовши з загальної колиски, якомога довше не піти в загальну могилу» [282, с. 76]. Як семіотик, Еко змушує своїх героїв зосереджуватись на прочитанні життя, а прочитання є відшукування змісту. Незасвоєння змісту є нерозуміння. Нерозуміння є страх, а страх незмінно супроводжує людину впродовж усієї історії. Міфологічне уявлення античності про всеосяжний Космос в епоху Середньовіччя замінилося уявленням про Божественну єдність Боготвореного світу,

всілякі поділи якого виходять від Диявола. Середньовічне мислення засноване на символах-текстах, котрі треба прочитувати і запам'ятовувати, але ні в якому разі не інтерпретувати і не створювати наново. Інтерпретатор і автор, який аналізує і досліджує, – слуга Сатани... Чи не правда, ця середньовічна установка дуже сучасна? Саме вона лежить в основі теперішніх «всесильних, тому що безпомилкових» вчень, не спроможних впроваджувати себе інакше як терором, а при виявленні власної вичерпаності готових потягти з собою в могилу увесь світ.

Слід відзначити й деяку сюжетну своєрідність розглядуваних творів. Крізь перші розділи всіх трьох романів Еко треба продиратися, як крізь колючу огорожу. Надмірність інформації давить, особливо при читанні «Маятника Фуко». Насиченість тексту малознаними історичними відомостями, вдало підігріта ефектом чекання. Коли ж з'ясовується, що прочитання життя не припускає ніяких прихованих змістів, що сенс життя в ньому самому, що великі таємниці тамплієрів, розенкрейцерів, масонів і сіонських мудреців – це все надумане, а ті, що борються зі «світовою змовою», ніякої перемоги не хочуть – живучи у постійному страху, вони бажають такого ж страху і для всіх інших, а тому самі придумують ворогів, побоюються не логічного спростування, а емоційного заперечення своїх «цінностей» – осміяння, бо те, над чим сміються, більше не лякає. Умберто Еко не ставить сміхової крапки у фіналі своїх романів, тому що сміятися ще рано.

Додамо, що проза У. Еко – це «сполучення складної семіотичної гри, що ґрунтується на багатозначності та історичній мінливості ключових понять людського досвіду, на актуальній етичній проблематиці, зокрема, це дослідження витоків фанатизму, нігілізму, підозрілості, насильства, компромісу тощо» [331, с. 77]. Для У. Еко взаємовідносини Автора й Читача виводяться на якісно новий рівень, де найбільший за своєю суттю акт жертвопринесення заради Змісту породжує зустрічну аскетичну готовність служіння і відданості цьому Змістові; у цьому і полягає принципова особливість запропонованого проектом Еко світовідчування.

Накреслені нами постмодерністські шукання низки відомих італійських письменників – межі розділу визначають строкатий характер іншого представлення – роблять доцільним використання порівняльного аналізу задля їхнього співставлення з більш широкими теоретичними тенденціями, які, на нашу думку, цілком слушно сис-

тематизовані Т. Гуменюк: «Естетика авангарду й постмодерну, як естетика всіх можливих світів та «анти-світів», використовує міфологічні, містичні, парапсихологічні, езотеричні вчення й доктрини. Світ не реальний, а уявний, не суцільний, а умовний, не дійсний, абстрагований стає тереном її (естетики – авт.) пошуків і переживань» [74, с. 29]. Означені тези – тою чи іншою мірою – дотичні до переважної більшості «постмодерністської» літератури кінця минулого століття, незалежно від того, якій країні належать її автори.

Ситуація ж із творчістю Дж. Фалетті, котрий – окрім «Я вбиваю» написав такі романи як «Намальована смерть» (2004), «Убивча тінь» (2006), «Я – Господь Бог» (2009) – дещо інша. Так, «анатомуючи» твори Фалетті, зовсім не важко переплетення сюжетних ліній його романів – прямо чи опосередковано – зв'язати з культом «Танатоса» чи – ширше – з танатологічним зрізом фрейдівського психоаналізу. Їх можна розглядати в контексті «художньої модифікації категорії «трагічного», здійсненою Мікеланджело. Скульптор оперує власним терміном – *terribilita* – (жахливість), що має бути інтерпретований як найвищий вияв стану трагічного» [331, с. 74]. Зрештою, спираючись на концепцію «відкритої інтерпретації» У. Еко, дослідниця уява запропонує і інші варіанти, кожний з яких, вочевидь, матиме право на існування.

Пропонуючи – в процесі нашого розгляду творчості Фалетті – тезу про деяку відмінність його позиції порівняно з іншими письменниками-постмодерністами, ми вважаємо доречним зробити наголос на гуманістичній суті італійського світобачення, в надрах якого національна культура існує від часів Відродження. Роман Фалетті «Я вбиваю» – як і інші його твори – написані, як ми вже підкреслювали, у жанрі традиційного детектива з усіма вимогами, що висувуються до творів такого плану. Наразі, послідовна гуманістична спрямованість художнього мислення письменника, чітко, а подекуди, навіть дещо категорично «розводить» добро і зло, трансформуючи ці сили у простір морального вибору як «доброї», так і «злої» людини. На нашу думку, морально-етична позиція самого Фалетті найбільш виразно виявляється у процесі «вибудови» стосунків між вбивцею та П'єро – психічно неповноцінним хлопчиком: ця сюжетна лінія роману заслуговує на високу оцінку як у моральному, так і в творчому аспекті. Вбивця рятує П'єро, і коректність, із якою відтворена ця мелодраматична ситуація, підтверджує професіоналізм письменника: «У цій втомленій посмішці чи-

талося усе його життя: безупинні кидання від світу до мороку, від вогню до холоду, від свідомості до божевілля і вічний вибір – ким бути. Вибір між *хтось* та *ніхто*» [331, с. 588].

Оскільки дія роману Фалетті «Я вбиваю» відбувається поза межами Італії, що передбачає як «перенесення італійського духу» на європейські терени, так і фіксацію певних загальнолюдських мотивів у процесі розкриття страшних вбивств, героями Фалетті є не лише поліція Монте-Карло – де власне, «Я» і «вбиває», а й цілий американський осередок, французи, швейцарці, росіяни, японці і – це вкрай важливо задля сюжету твору – італійська музика. Враховуючи запропоновану автором «географію» і місця подій, і національну приналежність героїв, можна з упевненістю констатувати, що роман відповідає вимогам «транскультурності» – одній з наріжних ознак «постмодернізму».

Слід підкреслити, що ті з науковців, хто зосереджується на аналізі естетико-мистецтвознавчого аспекту постмодернізму, одностайні стосовно художніх прийомів, завдяки яким досягаються специфічні «ефекти» художньої продукції кінця ХХ – початку ХХІ століття, автори якої сповідують той шлях розвитку мистецтва, який ми аналізуємо, а саме: карнавальність, гра, цитування, полістилізм, колажність.

Сприймаючи цю позицію науковців як таку, що об'єктивно окреслює «простір експериментів» для представників різних видів мистецтва, визначимо ще один специфічний «ефект», який вважаємо, певною мірою, початковим у процесі виявлення оригінальності постмодерністських творів. Мається на увазі принцип «розшарування», який – незалежно один від одного – блискуче опробований як Дж. Фалетті, так і відомим шведським письменником, журналістом, громадським діячем Стігом Ларссоном (1954–2004) у трилогії «Мілленіум»: «Дівчина з татуюванням дракона» (2005), «Дівчина, котра грала з вогнем» (2006), «Дівчина, котра підривала повітряні замки» (2007).

«Я вбиваю» вийшов друком у 2002 році, випереджаючи шведську публікацію першої частини трилогії С. Ларссона, яка побачила світ вже після смерті письменника. Наразі сьогодні, порівнюючи ці непересічні твори, стає зрозумілим, що у ремісничо-професійному зрізі їхні експериментальні пошуки співпадають. Так, Дж. Фалетті «суто» детективний сюжет періодично «розшаровує» внесенням матеріалу, який відбиває події як на «планеті Земля», загалом, так і

всередині її маленької складової – князівства Монте-Карло з його ласкавим морем, п'ятизірковими готелями, казино, «класними» дорогами, чистотою та привітністю громадян. Що ж стосується «планети Земля», то в поле зору письменника потрапляють і проблеми тероризму, і психічно травмовані американці – учасники як в'єтнамської війни, так і конфліктів на Сході, і суперечливі долі низки музикантів різних країн, і специфіка діяльності ФБР, і опромінений Чорнобилем відомий російський танцюрист, котрого вбивця – герой роману – пострілом «врятовує» від повної сліпоти, і аморальність інцесту. Принцип «розшарування», на наше глибоке переконання, є позитивною «знахідкою» постмодернізму.

Якщо принцип «розшарування» є, так би мовити, загальним надбанням «постмодерністської» естетико-мистецтвознавчої теорії творчості, то беззастережним надбанням самого Дж. Фалетті є його вкрай обережне ставлення до «постіронії», за якою нерідко «ховаються» постмодерністи. На нашу думку, небезпека «постіронії» полягає у «розчиненості» саме морально-етичних орієнтирів, які так багато важили для Фалетті.

Прихильники постмодерністської естетики в своїй творчості досить активно використовують «карнавальність», наслідуючи давню народну традицію – *carnevale* або *carnevale di Venezia* – костюмоване святкування якихось важливих подій, яке в історії італійської народної культури було започатковане від 1094 року, і – з нетривалими перервами – збереглося до сьогодні, додаючи до сталих форм традиційного карнавалу як нового змісту, так і нових функцій. Саме таку – оновлену – традицію, що складалася століттями, і запропонував Дж. Фалетті, використавши «карнавал» в якості «структури» свого роману: «Я вбиваю» складається з 11 карнавалів. Як італієць, Дж. Фалетті не може не знати, у чому полягає значення карнавальної традиції у національній культурі, адже «святковість» – це обов'язковий її зріз. Від 1979 року, коли Венеційські карнавали почали проводити щорічно, увагу їхніх учасників сфокусували на популяризації італійської історії та звичаїв, що були притаманні життю представників різних соціальних верств. Дж. Фалетті, використовуючи «карнавал – карнавальність», тобто трансформуючи «карнавал» у «карнавальність» – тривалий часовий процес, – поєднав «карнавал» із «вбивством», із мученицькою смертю непересічних особистостей, повністю деформувавши сутність історико-культурного свята. Внаслідок означеної «процеду-

ри» постмодернізм збагатився ще одним експериментом. Добре це, чи погано, покаже час, а поки що ми лише констатуємо специфіку творчого процесу талановитого письменника.

«Останній карнавал» – своєрідний «епілог» твору – кілька сторінок, де вбивця, котрий став пацієнтом психіатричної лікарні, не шкодує ані за жертвами, ані за власним життям. Окрім того, він і в палаті здатний пережити хвилюючі моменти, які йому дарують санітари, адже «він відчуває, що ці сильні чоловіки в зеленому одязі бояться його і всіляко уникають його погляду. Він майже сприймає запах їх страху» [331, с. 631]. Можливо, карнавал продовжиться?

Прийоми, які використовує Дж. Фалетті в процесі написання роману, дозволяють говорити про його позитивне ставлення до принципу «цитування». Це фіксується нами, наприклад, у факті знищення вбивцею облич своїх жертв, який поліцейські порівнюють з «оббілюванням тварин», а це, вочевидь, ображає і принижує загиблих, котрі належать до, так би мовити, обраних.

Цей аспект роману «Я вбиваю» є, на нашу думку, переформатованою «цитатою», запозиченою в Сальвадора Далі (1904–1989), котрий протягом 20–30-х років минулого століття, – цей період співпадає з процесом утвердження сюрреалізму – писав людей та людиноподібних істот без облич: «Палаюча жирафа» (1925). У контекст «цитування» «вписується» і використання музики в якості «подразника» сюжету роману «Я вбиваю», оскільки цей вид мистецтва неодноразово використовувався як в європейському, так і радянському кінематографі не лише в якості музичного супроводу, а й як чинник, що фіксує особливий морально-психологічний стан героя фільму.

Завершуючи аналіз роману «Я вбиваю» в контексті реконструкції процесу становлення італійської моделі постмодернізму, слід підкреслити, що ми розглядаємо цей розділ у якості постановки проблеми, яка потребує подальшої розробки і деталізації.

На нашу думку, роман «Я вбиваю» для сучасної італійської літератури виконав низку важливих завдань, а саме: формально він написаний в добу «постмодернізму», проте окремі засоби естетико-художньої виразності дають підстави розглядати його на межі «пост+постмодернізму» та «мета модернізму». Оскільки одним із проявів останнього етапу розвитку «постмодернізму» є «метапроза», роман «Я вбиваю» «рухався», вочевидь, у цьому напрямку.

Ми цілком свідомо зосередили увагу на одному романі Дж. Фалетті, який, на наше глибоке переконання, є першою – і найбільш виразною – ілюстрацією його розуміння «пост+постмодернізму». Наразі, це не знімає необхідності в майбутньому цілісно представити його літературну творчість. Остаточного не вичерпаний і аналіз як тих естетико-мистецтвознавчих чинників, які утверджують його саме як письменника-постмодерніста, так і тих, що передували йому в процесі розвитку італійського культуротворення.

3.2. ДОЗВІЛЛЯ ЯК ФЕНОМЕН ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ (ДОБА АНТИЧНОСТІ)

Античному дозвіллю, як і окремим його формам, присвячена численна наукова і науково-популярна література. Автори деяких із цих філософських, історичних, літературних, педагогічних, культурологічних досліджень самі вже стали класиками і незаперечними авторитетами у цій царині: С. Аверінцев, Я. Буркхард, В. Дмитренко, О. Лосєв, Ф. Коуел, К. Куле, А. Мазаєв, Т. Моммзен, А. Обертинська, В. Рябков, Х. Хефлінг, І. Шифман, R.C. Beacham, L. Gorgerat, A. McCullough, D. McLean, J. Nelis-Clement, T. Wiedemann, G. Woolf та ін. Утім дослідники, зосереджуючись на античному дозвіллі як, передусім, вільному часі, кількість і якість якого позначає міру суспільного багатства греків, трансформаційних змінах у римській дозвіллевій культурі, визначаючи античне дозвілля як «схоле» (грець. – *σχολα*), інтелектуальний і видовищний *otium*, часто недостатньо звертають увагу на той момент, що виступи спортсменів, як і поетів, рапсодів і акторів, гладіаторів були публічними, то ж складала елемент тогочасних видовищ – прообразів сучасних культурно-дозвіллевих, а останнім часом – завдячуючи телебаченню – і розважальних шоу в індустрії дозвілля.

Все частіше в різних галузях гуманітарного знання людство звертається до розуміння динамічності і діалектичності історичного руху і реалізації культурних цінностей, які розглядаються не лише як об'єктивні характеристики культури, що дозволяє осмислити поняття цінності як цілісності культурних традицій, як багатство їхнього прояву на різних рівнях суспільної активності, але і як сукупність вироблених цивілізацією механізмів, норм і правил со-