

# Олена Галета

---

## Що породжує сон української літератури: антологія снів українських письменників СНОВИДИ

---

Studia Ukrainica Posnaniensia 2, 253-262

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**ЩО ПОРОДЖУЄ СОН УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ:  
АНТОЛОГІЯ СНІВ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ *СНОВИДИ***

**ОЛЕНА ГАЛЕТА**

Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів – Україна

**CO WYWOŁUJE SEN LITERATURY UKRAIŃSKIEJ:  
ANTOLOGIA SNÓW UKRAIŃSKICH PISARZY *SNOWYDY***

**OLENA HAŁETA**

Narodowy Uniwersytet imienia Iwana Franki we Lwowie, Lwów – Ukraina

STRESZCZENIE. W artykule przeanalizowano rolę antologii jako literackiego oraz wydawniczego fenomenu we współczesnej kulturze ukraińskiej. W oparciu o konkretne przykłady autorka udowadnia zasadność traktowania antologii jako odrębnego gatunku literackiego.

**WHAT CAUSES THE SLEEP OF UKRAINIAN LITERATURE:  
THE ANTHOLOGY OF DREAMS OF UKRAINIAN WRITERS *SNOVYDY***

**OLENA HAŁETA**

Ivan Franko Lviv National University, Lviv – Ukraine

ABSTRACT. This article analyzes an interest of contemporary Ukrainian literature in the process of writing instead of the literature as a system of literary works. As a result, the anthology is treated as a new and specific literary genre.

Що ж усе це означає?..

І чим повинен бути сон, якщо, як нам тепер відомо, можна снити у процесі письма?

А якщо сцена сну завжди являється сценою письма?

Жак Дерріда, *Про граматику*

**А**нтологія як видавничий і літературний жанр супроводить нову українську літературу від останньої чверті XIX ст. – з часу формування літературного канону й наступних найважливіших його змін. Роль антологій у процесі розвитку національної культури зазначив американський дослідник Г. Джусданіс, наголосивши на передаванні історії й переживанні єдності – підставових речей, які дають змогу читачам відчувати свою причетність до єдиної спільноти. Саме антології, на думку дослідника, „визначають [...] що є центральним, а що – маргінальним, що повинно відтворюватися друком, а що – ні”<sup>1</sup>. Зацікавлення так званими *жанрами другого ступеня* (за Ж. Женет-

<sup>1</sup> G. J u s d a n i s, *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature*, Minneapolis 1991, p. 66.

том) зросло також завдяки концептуалізації поняття *колекції*, що його одним із перших почав осмислювати Й.В. Гете. Його романтичні ідеї розвинув у дусі модерного світовідчуження В. Бенямін. Згодом на культуротворчу роль колекцій вказували Ж. Бодріяр, М. Ямпольський, Дж. Кліффорд. К. Пом'ян запропонував нове прочитання європейської культурної історії крізь призму колекціонування<sup>2</sup>; сучасні польські дослідниці Б. Фридричак<sup>3</sup> і Р. Таньчук<sup>4</sup> досліджували колекціонування як окрему культурну практику сьогодення. Від початку ХХІ ст. почали з'являтися праці, присвячені *антологіям* як літературним колекціям, які, за словами В. Джермано, покликані „подавати найкраще з того, що було подумано і сказано – і вже надруковано”<sup>5</sup>. Про те, що „основною ідеєю антології” є „*колекціонування творів*”<sup>6</sup>, свідчив Дж.Р. Ді Лео. Інші дослідники відзначали такі жанрові ознаки, як *вибірковість* та *подвійну метонімічність* – здатність вибраних текстів відсилати як до первісного контексту (творчості відповідного автора), так і до новоствореного контексту антології. При цьому жодна колекція не залишається „невинною”: вона завжди передбачає певну політику опрацювання початкового матеріалу, що провадить, за словами А. Олссона<sup>7</sup>, до створення нових *культурних цінностей*, важливих для самоідентифікації культурних спільнот. Це дає змогу розглядати антологію як різновид *історичного наративу*, що, за Ф.Р. Анкерсмітом, „є таким лише тому, що його метафоричне значення в цілому перевищує буквальне значення суми індивідуальних тверджень”<sup>8</sup>. Як і інші наративи, він має свого автора і вибудовує певний стосунок до дійсності, а саме – до дійсності літератури.

В такий спосіб антологія утверджується у літературі як окремий *репрезентативний жанр*, що має власні структурні ознаки, динаміку розвитку, а також уможливорює появу нових естетичних цінностей та літературних ідентифікацій (читацьких спільнот). У свою чергу, такий підхід вимагає поновного перегляду теорії жанрів, базованої на ідеї мовленнєвого акту<sup>9</sup>, – з урахуванням ролі упорядника як автора-бриколера, котрий має до справи найперше з *актом письма*.

<sup>2</sup> К. Р о м і а н, *Zbiornice i osobliwości*, Warszawa 1996, 400 s.

<sup>3</sup> В. Ф р y д р y с з а к, *Świat jako kolekcja: próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002, 255 s.

<sup>4</sup> Р. Т а н ь ч у к, *Ars colligendi: kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wrocław 2011, 310 s.

<sup>5</sup> W. G e r m a n o, *Getting It Published: A Guide for Scholars and Anyone Else Serious about Serious Books*, Chicago 2008, p. 121.

<sup>6</sup> J. D i L e o, *Analyzing Anthologies*, [in:] J. D i L e o (ed.), *On Anthologies: Politics and Pedagogy*, Lincoln 2004, p. 3.

<sup>7</sup> А. О л с с о н, *Managing Diversity: The Anthologization of “American Literature”*, Uppsala 2000, p. 15.

<sup>8</sup> F. R. A n k e r s m i t, *History and Topology: The Rise and Fall of Metaphor*, Berkeley 2004, p. 41.

<sup>9</sup> Див.: Т. Т о д о р о в, *Genres in Discourse*, Cambridge–New York 1990, 136 p.

Протягом останніх 20-ти років процес антологізації української літератури набував усе ширшого розмаху: якщо за понад століття від 1881 до 1991 року з'явилося близько 60 антологій, то за останні двадцять років – утричі більше. Ця тенденція простежується і далі: якщо протягом 90-х за рік з'являлося до 5 антологій, у 2000-х – від 5-ти до 10-ти, то за останні три роки – не менше 10-ти видань річно, засвідчуючи запотребованість самого жанру, а також його здатність пристосовуватися до змін літературної ситуації.

### Сно(ви)дійна література

Антологія *Сновиди*<sup>10</sup> з'явилася у київському видавництві “А-ба-ба-га-ла-ма-га” 2010 року, вирізняючись на тлі десятків подібних видань завдяки щонайменше двом рисам. По-перше, антологія запропонувала читачам неабияку вибірку авторів – аж 80 осіб, не проголошуючи ні вікових, ні стилістичних, ані територіальних чи інших обмежень, за винятком хіба обмеження мовного як засадничої ознаки національної літератури, що залишалася незмінною від кінця ХІХ століття, тобто з часу появи перших антологій нової української літератури. Разом з тим, як зазначає упорядник у невеликій за обсягом післямові, видання пропонує твори *сучасних* українських письменників, а отже, експліцитно чи імпліцитно містить критерій, що дає змогу вирізнити сучасну літературу від решти, яка під це визначення не підпадає.

По-друге, видання з'явилося з підзаголовком *Сни українських письменників*, заявивши в такий спосіб про спробу перетнути звичну межу літератури – у бік часто порівнюваної і навіть зрівнюваної з нею діяльності (стану) людської психіки, що, однак, не зводиться до простору дії літературної (художньої) конвенції.

В антології представлені усі покоління, які зіткнулися на початку 1990-х з новими викликами й перспективами (пост)тоталітаризму, (пост)колоніалізму й (пост)модернізму, і представники яких до сьогодні присутні в українській літературі. Найстарші з них народжені у 1920-х, наймолодші – у 1990-х. Однак антологія не репрезентує ані літературні покоління, ані (хронологічно впорядковані) літературні угруповання, як свого часу проект *Повернення деміургів* авторства В. Єшкілева та Ю. Андруховича<sup>11</sup> чи антологія *Українські літературні школи та групи 60-90-х років ХХ століття* В. Габора<sup>12</sup>, які так чи інакше намагалися дати відповідь на схоже питання: що можемо назвати *сучасною літературою* (Єшкілев і Андрухович воліли називати її *актуальною*)? В основі обох згаданих проектів лежить хронологічно-стилістичний принцип, з наголосом на хронології у Габора і з наголосом на стилістиці у Єшкілева-Андруховича.

<sup>10</sup> Т. Малкович (упоряд.), *Сновиди: сні українських письменників*, Київ 2010, 416 с.

<sup>11</sup> В. Єшкілев, Ю. Андрухович (упоряд.), *Повернення деміургів*, [в:] Плерома 3 '98. *Мала українська енциклопедія актуальної літератури*, Івано-Франківськ 1998, 228 с.

<sup>12</sup> В. Г а б о р (упоряд.), *Українські літературні школи та групи 60–90-х рр. ХХ ст.: антологія вибраної поезії та есеїстики*. Львів 2009, 620 с.

До антології снів увійшли твори далеко не всіх представників останніх українських літературних генерацій. Так, з-поміж шістдесятників немає В. Стуса, хоча мотиви сну трапляються в його поезії неодноразово (*Сон (нона), Який бездонний цей горішній сон...* тощо). Визначальним критерієм відбору слугує принцип, який на перший погляд можна назвати біографічним: життя Стуса урвалося 1985 року, задовго до появи і втілення задуму сновидійної антології. Натомість тут представлені сні іншого автора-шістдесятника – І. Калинця, поетична творчість якого була підсумована символічного для сучасної української літератури 1991 року. Саме тоді з'явився компендіум його лірики: варшавська *Пробуджена муза* і торонтська *Невольнича муза*, а також київське видання *Тринадцяти алогій*. Однак (усвідомлювана) завершеність поетичної біографії Калинця не стала на перешкоді для упорядника антології: важить не те, що написано, а те, що може бути написано. *Сновиди* чи не вперше в історії антологізації української літератури відкидають принцип добору й відбору творів написаних, надрукованих, прочитаних і відповідно оцінених. Видання створюється не як вибірка, а як проект: упорядник формулює ідею, спонукаючи авторів до писання нових літературних творів. Написані на замовлення (чи на спонуку) упорядника, твори уникають будь-якої попередньої читачької чи літературознавчої оцінки. Цінність творів визначається їхньою присутністю в антології, а не навпаки (у класичному випадку цінність творів зумовлює їхню присутність у виданні).

Таким чином, *Сновиди* показують літературу радше *писану*, ніж *читану* – читач не мав попереднього доступу до творів, його голос ніяким чином не враховано у процесі добору. Така упорядницька стратегія приводить до того, що антологія презентує літературу буквально „на вістрі часу” й „на вісті пера” – те, що писане зараз, у час появи й формування задуму. Письмо становить частину процесу увиразнення цього задуму, його удокладнення. Воно не фіксує літературу – воно стає (передумовою її існування. Автор постає перед читачем не як біографічна особа, за якою стоїть певний творчий доробок; автор відтак – той, хто виконує саму дію письма тут і тепер, або ж, послуговуючись термінологією Р. Барта, – *скриптор*<sup>13</sup>. Відповідно, антологія містить не те, що було написано й визнане літературою, а те, що пишеться, артикулюється, *буква-лізується*, тобто завдяки процесові письма *стає* літературою.

Разом з тим, *Сновиди* не можна назвати антологією тематичною. На відміну від численних антологій про любов, мову, їжу чи спорт, ця намагається зібрати під однією обкладинкою не літературу про сон, а *літературу-сон*: сон не тематизується, а радше оприявнюється через письмову форму. Анонсуючи „антологію снів”, упорядник тим самим увільняє письмо з *жанрово-родових рамок*, або ж, словами Р. Барта, позбавляє його чіткої філіації. *Пишучи сні*, письменники отримують повну свободу вислову: більшість авторів обирає

<sup>13</sup> Р. Б а р т, *Від твору до тексту*. [в:] М. З у б р и ц ь к а (упоряд.), *Слово, знак, дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.*, Львів 1996, с. 380–384.



прозовий виклад, окремі ж висловлюють сновидійний досвід віршем; попри перевагу малих епічних (розповідних) форм, автори вдаються також до лірики (В. Голобородько, І. Малкович, частково – С. Пантюк) і драми (К. Хінкулова). Причому чим більше виклад формалізований, тим він дальший від сну і ближчий до літератури.

Стан сну не раз розглядали як символічне зображення стану творчості. Про роль сновидінь в культурі й літературі, про схожість між сном та художнім образотворенням не раз писали дослідники, особливо ж ця тема розвинулася у психологічній та психоаналітичній інтерпретації, зокрема, у працях З. Фрейда, К.Г. Юнга, Е. Фромма, Г. Башляра, Дж. Кемпбелла. Однак, схоже, сьогодні таке зіставлення дає можливість увиразнити ще один аспект літератури: *літературу як процес письма*, на стадії, що передує будь-якій філіації, остаточному утвердженню канонічної форми. Письмо стає самозворотним – воно розказує про себе як про подію, що, за М. Фуко, „розгортається подібно до гри, яка постійно вибігає поза власні правила і перетинає власні межі”<sup>14</sup>.

### Екзистенція і нарація

Попри те, що більшість текстів, уміщених в антології, мають виразну сновидійну основу, вони не є сновидіннями, а лише *записом* (також описом чи відгуком на) сновидіння. Сама літературна антологія – явище художнє, а не результат діяльності людської психіки у стані сну. Письмовий виклад перетворює сон з переживання на висловлювання, з *події екзистенційної на подію нарацію*: переживання сновидства відбувається до події письма, а письмо завжди змінює, переструктурує сновидива у тексти. Писаний текст має композиційний початок і завершення; нерідко розповідь починається чи завершується за межами сну, чим ще більше підкреслює композиційну інакшість розповіді від самого сновачення (Н. Білоцерківець, Г. Пагутяк, С. Пантюк, Т. Прохасько та ін.). Крім змістових свідчень (міркування про сні загалом чи сні як предмет оповіді), формальною відмінністю між подією сну й текстовістю розповіді стають також заголовки. Композиційну різницю між сном і розповіддю наголошує Г. Пагутяк, стверджуючи, що сон ніколи не вдається розказати повністю: „[...] ні тоді, ні тепер я не можу його розповісти. І всі пояснення розбиваються вщент перед тією мелодією, яку не зможе відтворити чи записати жоден музикант”<sup>15</sup>.

На відміну від використання форми сну у літературі (часто задля створення сатиричного ефекту, як-от у поемі *Сон* Т. Шевченка чи у поезії *Сон* В. Самійленка), використання літератури як форми оприсутнення сновидійного досвіду робить розповідь принципово *нереференційною*, тобто позбавляє її прихованого змісту, до якого провадить форма. Форма і зміст існують нероз-

<sup>14</sup> М. Фуко, *Що таке автор?* [в:] М. Зубрицька (упоряд.), зазнач. джерело, с. 444.

<sup>15</sup> Г. Пагутяк, *Блукаюча пісня*. [в:] Т. Малкович (упоряд.), зазнач. джерело, с. 278.

дільно, образи, породжені у сні, принципово невитлумачувані. Це не означає, що вони не піддаються тлумаченню взагалі: навпаки, частину із вміщених в антології снів самі автори відчитують алегорично, встановлюючи чіткі відсилання до певних подій поза сном, як-от О. Забужко, яка вбачає у своїх снах національно значущі майбутні події. Так, до першого ж із розказаних снів авторка дає коментар: „Це – останній і «найбуквальніший» сон із тих, у яких мені, приблизно два роки, «показувано» Чорнобильську катастрофу»<sup>16</sup>. Так само чітко встановлює „зміст” сну через майбутні події Г. Крук, будуючи напругу своєї розповіді через відчайдушне намагання „дотлумачити” катастрофічний сон, перш ніж він встигне „здійснитися”. Так стається щоразу: повідомлення, отримане уві сні, відчитується завжди *post factum*, зв’язок між означуваним та означником неможливо вивести з самого лише „тексту” сну: „я почувалася відповідальною, так, ніби мені повідомили щось важливе, а я не зрозуміла і не зуміла передати це іншим. Я чулася зовсім по-дурному – так, ніби знала всі букви, але не змогла прочитати слова. Зовсім безпорадна»<sup>17</sup>. На цю особливість сновидійного образотворення, *нероздільність означуваного і означника*, а отже, неможливість точного й вичерпного тлумачення, умовою якого є розрізнення між тим, „що сказано” і тим, „про що це говорить”, вказує Т. Прохасько: „Сни заперечують однозначність. Висновки, які ми можемо робити із снів, настільки ж вагомі, як і висновки, які робляться уві сні»<sup>18</sup>. В. Неборак, згадуючи про людську схильність витлумачувати сни через події яви, найцікавішими визнає „ті, що не надаються до легкого розшифрування»<sup>19</sup>. Тлумачення ніколи не вичерпує значення сну, не має над ним повної влади. Запис снів перетворюється на транскрибування досвіду, у якому сенс невіддільний від переживання. Таке письмо втілене у сні *Поліглотка* С. Пиркало – послідовної транскрипції кириличними літерами різномовних фраз існуючими й неіснуючими мовами („А лас, комо се дісе. Ком мон он ді. Марі льон тре. Жан теля пасе»<sup>20</sup>). Невипадковим виглядає завершення дивного монолога: „Іт даз нот мейк ені сенс. Вай ем ай траїнг ту льон ол зиз ленїгвіджез»<sup>21</sup>. В інший спосіб невитлумачуваність сну – навіть після його пояснення – показана у тексті А. Кокотюхи. Тричі повторивши чотирирядковий запис сонного видива, звірившись із сонниками, автор зізнається: „Чому саме таке видиво – не знаю досі...”<sup>22</sup>. Те, що говорить сон, не зводиться до єдиного значення; говоріння сну – дія неперехідна: „сон *говорить*”, а не „сон *говорить про*”.

<sup>16</sup> О. Забужко, *Мій „перший національний”: з щоденникових записів різних років*, [в:] там само, с. 111.

<sup>17</sup> Г. Крук, [без назви], [в:] там само, с. 167.

<sup>18</sup> Т. Прохасько, *Нічний аеропорт*, [в:] там само, с. 312.

<sup>19</sup> В. Неборак, *Пес Джульбарс, светр і спортивні штани*, [в:] там само, с. 265.

<sup>20</sup> С. Пиркало, *Поліглотка*, [в:] там само, с. 299.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> А. Кокотюха, *Я, кабан і дерево*, [в:] там само, с. 150.

Однак запис сну – це, як ішлося, наративна дія, яка доповнює екзистенційну подію. Він породжує рефлексію, відтак сон не лише говорить – „сон *говориться*”. Точніше, „сон *пишеться*”, дія письма стає самозворотною. Автор може витлумачувати писане, однак його тлумачення – лише одне з можливих, посеред яких воно не має жодного пріоритету. Влада автора над сенсом писаного перестає бути авторитарною, ба навіть авторитетною. Автор робить сенс писаного цілісним і зв'язним, але не визначає його. Не маючи зовнішнього означуваного, таке письмо відсилає до себе самого, тобто – до самого письма, демонструючи власну природу й механізми. Вивчаючи природу письма, Е.Д. Гірш назвав його „мовою-звільненою-від-контексту”<sup>23</sup>, а Д.Р. Олсон – „автономним дискурсом”<sup>24</sup>. Йдучи слідами своїх попередників, В. Онг означив письмо як „дискурс, що не надається до перевірки” внаслідок „відірваності від автора”<sup>25</sup>.

### Загадка Сфінкса

Про сон як джерело письма у різний спосіб говорять різні автори. О. Барліг оповідає сон про літературу і трансцендентне („прокинувшись, я аж до п'ятої чашки кави думав про те, чи не була це справжня «нова словесність»?»<sup>26</sup>). Сон А. Бондаря всуціль тчеться з літературних алюзій. На сновидні витoki своїх поезій вказує В. Герасим'юк. Довкола складних стосунків тексту й автора обертається інтрига сну про ненаписане оповідання Б. Жолдака. Про абсолютну необхідність (як і неперекладність) снів як джерела власного письма говорить О. Забужко: „Сни є для мене одним із найважливіших «засобів інформації» – моїм «приватним телеканалом», без якого я б нічого в своєму житті не потрапила написати”<sup>27</sup>. Останній із невеликої добірки конспективних снів О. Пахльовської – про те, як вона „складає з гарячих вуглин слово «людина». Найдревнішою на світі мовою”<sup>28</sup>, – нагадує загадку Сфінкса, що її розгадав Едіп. Тільки на місті Сфінкса опиняється *письмо* – гаряче і діткливе. Нарешті, сон О. Сливинського прямо говорить про стосунки між сном, письмом і трансценденцією. Письмо не лише стає темою записаного сну – воно врешті приходить йому на зміну, виростає з нього: „Щойно я почав робити перші успіхи в літературі, сни про дияволів і букви припинилися”<sup>29</sup>.

Особливого значення для всієї антології набуває єдиний сон, який не належить до сучасної літератури, – навпаки, це „чи не найдавніший з опубліко-

<sup>23</sup> E. D. Hirsch Jr., *The Philosophy of Cosmoposition*, Chicago–London 1977, p. 21–23.

<sup>24</sup> D. Olson, *On the language and authority of textbooks*, [in:] “Journal of Communication” 1980, no. 30 (4) (Winter), p. 186–196.

<sup>25</sup> W. Ong, *Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii*, Warszawa 2011, s. 131.

<sup>26</sup> О. Барліг, *Трохи про люстєрko і Бога*, [в:] Т. Малкович (упоряд.), *Знач. джерело*, с. 16.

<sup>27</sup> О. Забужко, *Знач. праця*, [в:] там само, с. 110.

<sup>28</sup> О. Пахльовська, [без назви], [в:] там само, с. 287.

<sup>29</sup> О. Сливинський, *Дияволи й букви*, [в:] там само, с. 340.



ваних снів вітчизняних авторів<sup>30</sup>. Йдеться про запис сну Г. Сковороди – не тільки хронологічну, а й символічну точку відліку відповідної писемної традиції. Загалом для Сковороди характерне біблійне розуміння сну як звичного (невидючого й бездіяльного) стану людського буття, з якого він намагається будити своїх читачів. Саме так лейтмотив сну звучить в одному з його ранніх творів під назвою *Убуждшися видіша славу его*<sup>31</sup> – слова, що належать апостолові Павлові. Цей же текст з невеликими змінами ввійшов згодом до діалога *Потоп зміин*. Однак для *Сновид* упорядник вибирає інший текст Сковороди, змінюючи акценти у традиції сновидійного письма. Антологія містить щоденниковий запис сну Сковороди від 24 листопада 1758 року, у якому він зазнає найбільшої насолоди й найбільшого страху, пізнаючи людську природу. Сон цей, що прикметно, доповнює *Сон Миколи Ковалинського про Григорія Савича Сковороду*, де Ковалинський розповідає про дивне видиво:

Здавалося, що на небі від одного краю до іншого, по всьому його просторі, були написані золотими великими літерами слова. Все небо було голубого кольору, і ті золоті слова здавалися не стільки зовні блискучими, а більше зсередини сяяли прозоро світлом, і не разом написані по лицю небесного простору, а складами, по складах і виражали таке й саме так: па-м'ять – свя-тих – му-че-ник – А-на-ні-я – А-за-рі-я – Ми-са-ї-ла<sup>32</sup>.

Іскри від цих літер падали на Сковороду, який стояв тут же у вигляді проповідуючого Йоана Хрестителя. Деякі з них долітали й до самого Ковалинського, й „породжували... якусь полегкість, розкованість, свободу, бадьорість, охоту, веселість, ясність, зігрівання й невимовну насолоду духа”<sup>33</sup>. Таким чином, розповідь Сковороди про трансцендентне переживання доповнена розповіддю Ковалинського про письмо, через яке, власне, й уділяється благодать Сковороді й самому Ковалинському. Принагідно саме письмо знову ж натякає на сон: три згадувані юнаки, приятелі пророка Даниїла, вперше відзначилися при дворі царя Навуходоносора тим, що витлумачили його сон.

Обидва сні – Сковороди й Ковалинського – мають ще одну характерну рису, яка споріднює їх з переважною більшістю антологічних розповідей. Майже всі вміщені у виданні тексти – розповіді від першої особи, тобто, зважаючи на слухну заувагу Міке Бал про будь-якого мовця як різновид *я*<sup>34</sup>, тут маємо до справи з викладом від імені *я*, котре є водночас і *суб'єктом*, і *об'єктом оповіді*. *Я*, котре снить, і *я*, котре пише, годі розділити між собою. Натомість воно виразно відрізняється від *письменницького я* у розумінні біографічної

<sup>30</sup> Т. Малкович, *Від редактора*, [в:] там само, с. 408.

<sup>31</sup> Г. Сковорода, *Убуждшися видіша славу его*, [в:] його ж, *Повне зібрання творів: в 2-х томах*, т. 1, Київ 1973, с. 136–138.

<sup>32</sup> *Сон Миколи Ковалинського про Григорія Савича Сковороду*, [в:] Т. Малкович (упоряд.), *ззнач. джерело*, с. 334.

<sup>33</sup> Там само, с. 335.

<sup>34</sup> M. Val, *Formy narracji: „on” to też „ja”*; *Różne rodzaje „ja”*; *Narratorzy drugosobowości*? [w:] jej *że, Narratologia: wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012, s. 20–31.

особи, яка визначається біографією та сталою ідентичністю. У центрі антологічного тексту перебуває фігура автора як особи писемної – *писемне я*. Ступінь наближеності-віддаленості між цими двома *я* може бути різний (при чому як усвідомлюваний, так і неусвідомлюваний), але найкраще їхню не-ідентичність висловив І. Калинець, згадуючи про сні, де „я не був я, тобто я не був мною”<sup>35</sup>. У мене, котрий виникає на письмі, немає сталого набору ознак, який залишався б незмінним поза контекстом письма. На цю особливість *я-нараці* вказує, наприклад, Б.-О. Горобчук: „Мене мовби двоє: один діє, а другий – спостерігає... про те, хто я – знаю напевно, але тіло героя-мене, якого бачу в сновидінні, – ніколи не завмирає в сталій подобі”<sup>36</sup>.

При цьому вирізняються чотири найбільш значущі площини ідентифікації, які стають предметом рефлексії у сновидивах: ідентифікація *національна*, яка проявляється через належність до родової й родинної традиції, а також через послугування тою чи іншою мовою; ідентифікація *гендерна*, виражена найперше через відчуття й усвідомлення власного тіла, його трансформацій, а також через виконання різних соціальних ролей; ідентифікація *вікова*, значущість якої зростає через усвідомлення себе дитиною; і нарешті – ідентифікація *творча*, коли *я* стикається з викликом і нагодою писати, усвідомлює себе як виконавця дії письма. Таким чином, *здатність писати* залучається до кола базових ідентичностей, виявляється не менш важливою для *я-наратора* антології снів, аніж проблеми національності, гендеру й віку. У наведеному переліку немає ідентифікації релігійної – сон сучасної української літератури делегує певні ознаки трансцендентного самому *письму*: воно не має фіксованого початку й кінця, не піддається остаточному осмисленню й витлумаченню, не улягає авторитетові авторської ідентичності.

### Література як про-грама

Таким чином, сучасна українська література, представлена у сновидійній антології, постає насамперед у вигляді письма. Таку зміну проголосив свого часу Ж. Дерріда, змінюючи статус письма з „простого доповнення” усного мовлення, засобу його механічної фіксації, на „першописьмо” – самочинний спосіб буття мови, яка, за спостереженням М. Маргароні, керується не логосом як телосом, а принципом *errance* („блукання”), що в філософуванні Дерріди породжує поняття *destinerrance* („блукання без мети”)<sup>37</sup>. Нові природничі і технічні відкриття спонукали його також до використання поняття *програма*, яким Дерріда вказував на генеративний характер письма, актуалізуючи грецьку етимологію слова (*перед-письмо*). У праці *Про граматику* Дерріда

<sup>35</sup> І. К а л и н е ц ь, *Як добре, що то сон!*, [в:] Т. М а л к о в и ч (упоряд.), зазнач. джерело, с. 131.

<sup>36</sup> Б.-О. Г о р о б ч у к, [без назви], [в:] там само, с. 51–52.

<sup>37</sup> М. М а р г а р о н і, *Деріда, Жак*, [в:] Ч. В і н к в і с т та В. Т е й л о р (редактори), *Енциклопедія постмодернізму*, Київ 2003, с. 123.

описує відмінність письма від класичного де-соссюривського знака: „Виникнення письма – це виникнення гри; сьогодні гра звертається на себе саму, розмиває ті кордони, через які ще була надія якось керувати коловоротом знаків, зваблює за собою всі опорні означувані, знищуючи всі плацдарми, всі ті сховки, з яких можна було б збоку спостерігати за полем мови”<sup>38</sup>. Дерріда говорить про тривалу епоху панування системи під гаслом „слухати власне мовлення”<sup>39</sup> (де „слухати” означає також вслухатися у саме повідомлення). І ось сьогодні „вона, здається, починає *видихатися*...”, поступаючись місцем „новій зміні в історії письма, в історії як писемі”<sup>40</sup>. Словом „письмо” при цьому „позначається сам лик означуваного по той бік лику означника”<sup>41</sup>.

Тут доречно припустити, що *Сновиди* – знак нової епохи під гаслом „читати власне письмо”. Ця антологія не підсумовує і не ієрархізує написане, а генерує письмо як процес. Вона пропонує не повідомлення, а саме текст з розпливчастим означуваням: не як *модель* (жанрову, стильову тощо), а саме як *про-граму*, що дозволяє провадити незавершуваний процес писання. Текст як *пропис*, котрий вчить писати знаки заради самого вміння.

*Сновиди* – не єдина антологія-проект в українській літературі. Упорядники найновіших антологій про любов<sup>42</sup> і про футбол<sup>43</sup>, замість добирати твори, пропонували авторам створювати нові відповідно до видавничої ідеї. Незалежно від тематики, автори й упорядники уникали жанрового визначення уміщених у цих виданнях текстів, натомість вони не змогли уникнути рефлексії з приводу того, що значить *писати* (що значить: писати про любов чи про спорт?). Раз потрапивши у поле зору літератури, письмо не спішить покидати свого новознайденого центрального місця. Зміщуючи увагу від твору до письма, подібні видання проблематизують жанровий підхід до вмісту антологій, але водночас сприяють утвердженню самої антології як актуального жанру, що, за Р. Сендикую, „має характер історичний, культурний та контекстуальний”<sup>44</sup>, становить (за з С. Грінблаттом) „особливий світогляд”, „естетично закодовану порцію суспільного знання”<sup>45</sup>, тобто своєрідний культурний код з власними принципами розвитку й засобами впливу.

<sup>38</sup> J. D e r r i d a, *Of Grammatology*, Baltimore–London 1997, p. 7.

<sup>39</sup> Там само.

<sup>40</sup> Там само, с. 8.

<sup>41</sup> Там само, с. 9.

<sup>42</sup> С. В а с и л ь е в, О. К о в а л ь (упоряд.), *100 тисяч слів про любов включаючи вигук*, Харків 2007, 251 с.

<sup>43</sup> С. Ж а д а н (упоряд.), *Письменники про футбол: літературна збірна України*, Харків 2011, 320 с.

<sup>44</sup> R. S e n d y k a, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] M. P. M a r k o w s k i, R. N y c z (red.), *Kulturowa teoria literatury: główne pojęcia i problemy*, Kraków 2006, s. 277.

<sup>45</sup> S. G r e e n b l a t t, *Murdering Peasants: Status, Genre, and the Representation of Rebellion*, [in:] S. G r e e n b l a t t (ed.), *Representation the English Renaissance*, Berkley 1988, p. 14, 16.