

УДК 821.133.1

ХУДОЖНІЙ ПАРАДОКС НА РУБЕЖІ СТОЛІТЬ

Ірина ЗОРНИЦЬКА

*Житомирський державний університет імені Івана Франка,
вул. Велика Бердичівська, 40, Житомир, 10008, Україна,
e-mail: avaramira@yandex.ru*

Розглянуто проблему художнього парадоксу в історико-літературній площині, наведено спробу визначення його хронологічних меж та циклічності прояву. Як приклад парадоксальної літератури ХХ століття проаналізовано драматичні твори Олександра Ірванця.

Ключові слова: парадокс, модернізм, постмодернізм, докса, ортодоксальний, міметичне мистецтво, реалізм, неміметичне мистецтво.

Якщо простежити хід літературного процесу від античності до ХХ століття, можна відзначити низку закономірностей, які актуалізуються у кожній історико-культурній добі. Одним із таких естетико-культурних явищ є, зокрема, художній парадокс. Анатолій Ахутін відніс найчутливіші до парадоксу періоди історії до перехідних, міжєпохальних [2, 19–20]. Подібного погляду дотримується і Вольф Шмід, зазначаючи: «Парадокс домінує у перехідні епохи, у неklasичні, неупорядковані загальноприйнятими унормованими системами періоди, у часи епістемологічного неспокою. [...] Контекстом мислення, призначеним для парадоксу, може бути й постмодернізм, але тільки у тому випадку, якщо він має достатнє ендоксальне тло, яке є умовою для парадоксального «скандалу» [10, 16]. Якщо позначити межі згаданих епох парадоксального мислення на певній хронологічній прямій, стане очевидним, що «парадоксальними» є етапи завершення великих культурних епох і явищ. Навіть, виявиться, що «парадоксальні» періоди повторюються, тобто набувають певної історичної циклічності. Цю ж думку висловлював свого часу і Дмитро Затонський, розглядаючи циклічну модель людської історії взагалі і культури зокрема як «круговерть». Кожна історична епоха завжди намагалася вирішити одне головне завдання – побудувати «рай на землі», тобто досконалий суспільний устрій. Але, на жаль, за кожною спробою вирішити це завдання приходило розчарування з приводу чергової невдачі. Періоди злету і становлення нових суспільних, економічних і культурних парадигм змінювалися періодами падіння і зневіри. [...] за Ренесансом – маньєризмом і бароком, за Просвітництвом і французькою революцією – романтичне збентеження, за комуністичною і нацистською експансією – всесвітній духовний розпад» [5]. Услід за Освальдом Шпенглером, Германом Брохом і Арнольдом Тойнбі Д. Затонський використав ідею круговороту суспільних явищ і асимілював її до культурних реалій. Він також розвинув, хоча і з застереженням, положення Умберто Еко про те, що у будь-якої епохи є свій власний постмодернізм. Зокрема, У. Еко назвав

«постмодернізмом» завершення кожної епохи, коли вона підходить до свого фіналу: «постмодернізм – не хронологічно фіксоване явище, а певний духовний стан, якщо завгодно, Kunstwollen – підхід до роботи. У цьому розумінні правомірним буде твердження, що будь-яка епоха має власний постмодернізм. Очевидно, кожна епоха у свій час підходить до порогу кризи» [11]. З цієї позиції він відніс до постмодерністських митців Лоренса Стерна, Франсуа Рабле, Хорхе Луїса Борхеса [11]. Своєю чергою Д. Затонський запропонував розглядати усю історію людства як поперемінну актуалізацію двох засадничих складових – модернізму й постмодернізму: «... уся наша діяльність, уся наша поведінка (у тім числі, зрозуміло, і сфера мистецтва) виливаються лиш у дві “мегаформи”: “модерністську” і “постмодерністську”, поперемінно (хоча, звісно, ніяк не у суворій хронологічній послідовності) змінюючи одна одну на ниві світової історії» [5, 217]. У такому вигляді історія культури постає як поперемінне становлення і розквіт певних форм, тобто «модерністського злету», на зміну якому неминуче приходить «падіння», розчарування і криза, які вчений запропонував називати «постмодернізм». У площині мистецтва подібну модель, на думку Юрія Лотмана, можна тлумачити як «круговерть» канонічного і позаканонічного мистецтва: «Один тип мистецтва зорінтований на канонічні системи (“ритуалізоване мистецтво”, “мистецтво естетики тотожності”), інший – на порушення канонів, на порушення задалегідь присаних норм» [8].

Спробуємо визначити хоча б у найзагальніших рисах, спільний для всіх згаданих «постмодернізмів» культурний алгоритм, який детермінує їхню природу. Будь-яка культурна епоха починається з постулювання певного світогляду, певної сукупності принципів пізнання та осмислення світу і самої себе у цьому світі. На початку становлення епохи відбувається підкреслено серйозна полеміка з попередньою епохою, її цінностями, ідеалами і шляхами вирішення основних завдань. Кожна нова культурна епоха бере свій початок зі сприйняття певних філософських учень як сукупності нових світоглядних принципів і їх адаптації до конкретних завдань. Натомість закінчення кожної епохи позначене атмосферою незадоволення від своїх помилок і від того, що поставлені перед нею завдання так і залишилися недовиконаними, оскільки, найчастіше, за ходом упровадження в життя відповідного комплексу заходів, спрямованих на їх розв’язання, сама природа розв’язаних проблем неочікувано виявлялася значно складнішою, аніж уважалося раніше. У такі періоди «наштовхуючись на саму себе у парадоксі (потрапляючи у парадокс), ортодоксальна думка епохи віднаходить “предмет”, який суперечить її ідеї предметності, зрозумілості, правильності – її ідеї істинності (достовірності, науковості, реальності, проникливості, тверезості...). Зрозуміло, що лише внутрішньо вже готова до такого повороту думка здатна взагалі наштовхнутися на “предмет”, потребує цього» [2, 19]. І саме у такі періоди нерідко відбувається іронічна «переоцінка цінностей» цієї епохи, позначена набором формальних рис, які можна виявити на усьому зрізі культури цієї епохи. Передусім необхідно згадати про пародійно-сатиричну стилізацію, яку знаходимо в такі періоди особливо часто. Іронічна стилізація провокує сміх, у якому «вибухає» (Д. Лихачов) система поглядів, цінностей і взагалі будь-яких традицій цієї епохи. Це – саморуйнівний сміх епохи над собою. Подібно змалював перехід від модернізму до постмодерну У. Еко: «Постмодернізм – це відповідь модернізму: якщо

минуле неможливо знищити, оскільки його знищення веде до німоти, його потрібно переосмислити, іронічно, без наївності» [11]. Доречною видається аналогія між запропонованим алгоритмом механіки історико-культурних зсувів і думкою С. Аверинцева про взаємозумовленість та взаємозмінність філософської та філологічної парадигм гуманітарного мислення [1]. У широковідомій енциклопедичній статті під назвою «Філологія» С. Аверинцев висунув тезу про те, що визначальні етапи розгортання культурної історії людства починалися у царині філософії, а продовжувалися у філології (у її класичному розумінні, або, як сказали б сьогодні, у сфері гуманітарних досліджень загалом). Філософія пропонувала світоглядну систему, загальну гносеологічну парадигму, а філологія узгоджувала основні постулати цього філософського вчення з конкретними завданнями життєдіяльності епохи, переносила філософську доктрину на свій специфічний матеріал. Але подібні процеси мають, як правило, і третій етап реалізації, а саме період занепаду відповідної світоглядної парадигми. На практиці ця закономірність здебільшого реалізується як потяг до пародіювання, відмова від усталених парадигм, використання старих термінів у нових, неможливих раніше контекстах тощо. Це явище можна умовно назвати «есеїстикою періоду занепаду», у руслі якої окремі автори чи групи авторів, керуючись індивідуальними суб'єктивними і нерідко бездоказовими уподобаннями, критикували усталену філологічну парадигму.

Подібно влаштований механізм дії будь-якого парадоксу: він не окреслює шляхи виходу з протиріччя, не визначає розв'язання, а лише ставить перед дослідником проблему. Кожна наступна епоха неодмінно критикує «доксу» своєї попередниці, висуває нову світоглядну систему, шукає вихід із кризи, яка знаменувала собою фінал попередньої епохи, пропонує нові вирішення старих проблем і завдань. Але «парадоксальний» період попередньої епохи усього цього не робить. Він лише викриває неспроможність наявної світоглядної системи вирішити проблеми і завдання, які виникли внаслідок незадовільності старого знання, в той час як нове ще не завоювало для себе життєвого простору в свідомості більшості, не встигло стати «доксою». При цьому парадоксальність може бути притаманна не певному культурному явищу як такому, а навіть окремим його елементам – наприклад, окремим творам одного окремо взятого автора. Якщо згадати Л. Стерна і його роман «Життя та погляди Тристрама Шенді, джентельмена», можна з упевненістю сказати, що цей твір, який полемізував з просвітницьким раціоналістичним тлумаченням дій та думок людини, не міг стати зразком для цілої серії подібних романів. Водночас він поставив проблему роману епохи просвітництва, знаменуючи кризу цього жанру. «Література парадоксу» (термін Євгена Васильєва) не тільки знаменувала перехід від просвітництва до романтизму, а й завершувала кожен історико-літературну добу. Як зауважив Є. Васильєв, «історії всесвітньої літератури від античності до наших днів можна виділити дві тенденції, дві потужні типологічні лінії. З одного боку, це зображення життя у впізнаваних, притаманних йому, “правильних”, або ж ортодоксальних формах. З іншого – відтворення світу в формах деформованих, що “відхиляються” від дійсності, тобто парадоксальних. Інакше кажучи, у межах кожної історико-літературної доби, кожної національної літератури, кожного роду і жанру співіснують літератури ортодоксальна і парадоксальна» [3, 188]. Але нам

здається дещо неточним твердження про те, що ортодоксальна література – це зображення життя у притаманних йому формах, а парадоксальна – у деформованих. Парадокс, перш за все, протиставлений «доксі» – загальноприйнятним судженням і уявленням про світ. Для Середньовіччя була характерною віра у чудесне, *чудесне* сприймалося як частина *реального*. Події Святого Писання також сприймалися середньовічною людиною не як алегорія, а як частина реальної історії людства. У той же час з погляду сучасної людини ХХ століття чудесне належить до сфери ірреального, а тому може бути використаним як засіб створення парадоксу. Саме так використовують дивовижне, чудове і фантастичне Жан Кокто, Жан Жене, Ежен Йонеско тощо. Тому парадокс треба розглядати лише в межах світоглядної системи конкретної культурно-історичної доби і в опозиції до неї. Згідно з цією парадигмою парадоксу в історико-літературному процесі в опозиції до ортодоксальної літератури виявляються твори Еврипіда, який зруйнував усталену парадигму давньогрецької трагедії, Лукіана, який обернув софістичні прийоми проти самої софістики, Петронія, який перелицював грецький любовний роман. Творчість вагантів, увібравши в себе карнавальний сміх, парадоксалізує середньовічні канони; на це ж спрямована і «Похвала Глупоті» Еразма Роттердамського. Пародійний роман Л. Стерна «Життя та судження Тристрама Шенді, джентельмена» викривлює і зводить нанівець парадигму просвітницького роману. В іронічному ключі переосмислив естетику романтизму Альфред де Мюссе. Вичерпаність форм та проблематики реалізму дала поштовх до виникнення авангардних явищ початку ХХ століття.

Окреме місце в нашому дослідженні належить ХХ століттю з огляду на його унікальність порівняно з іншими епохами. У першій чверті ХХ століття дослідники відзначають кризу панівного на той час літературного напрямку – реалізму, головним художнім принципом якого є зображення реальності, яка щонайближче відтворює оригінал, не втрачаючи при цьому засадничого принципу специфічно художнього осмислення зображуваного. Ця криза спричинила появу кількох різнопланових шкіл та течій, об'єднаних загальною назвою модернізму. Звісно, її можна розглядати як окрему, наступну за реалізмом, культурно-історичну епоху, на зміну якій прийшов постмодернізм. Однак у широкому контексті цей момент є по-своєму унікальним в історії світової культури, оскільки він започаткував «епоху парадоксу». Як зазначила І. Кабанова, ХХ століття – це справжня революція в літературі, оскільки її прибічники поривають не лише з канонами попередньої, реалістичної традиції, але й зі західною культурною традицією міметичного мистецтва взагалі [7]. Ще у 1930 році Стівен Спендер охарактеризував модернізм як безпрецедентну епоху, що докорінно відрізняється від усіх попередніх, перебуває поза будь-якими умовностями традиційного мистецтва й літератури, і прагне створити абсолютно нову естетичну парадигму [12, 30]. Перші митці модернізму, гостро відчуваючи вичерпаність форм та проблематики реалізму, загострювали свою увагу на індивідуальному мистецькому баченні світу. Кожен окремо взятий модерністський художній твір – це окремий художній світ, який водночас співвідноситься і з окремим жанром, з неповторною мовою і нерідко парадоксальною думкою. Письменники ХХ століття неодноразово наголошували, що реалізм, незважаючи на назву, не здатен відобразити об'єктивну реальність, оскільки вона

кардинально відрізняється від картинної реальності з чіткими причинно-наслідковими зв'язками, впорядкованістю і пізнаваністю, наявністю яких постулював та прагнув художньо відтворити традиційний реалізм. Цю ж думку відстоював у своїй драматургії та теоретичних працях Ежен Йонеско: «Я стверджував і стверджую, що реальність не реалістична; і я критикував і боровся проти реалістичного, соцреалістичного, брехтівського театру. Я казав, що реалізм – це не реальність, що реалізм – це театральна школа, яка певною мірою розглядає реальність, так як і романтизм або сюрреалізм» [9, 86]. На зламі XIX і XX століть змінило світосприйняття і світовідчуття людини. Митці нового часу оспівують хаос, ірраціональність і суб'єктивне начало, оскільки саме таким уявляється їм навколишній світ. Тому, на нашу думку, мистецтво XX століття – це мистецтво парадоксу, оскільки через парадокс воно піддає сумніву всі без винятку істини, які до того часу здавалися самоочевидними та непорушними.

Цікавою з погляду належності до парадоксальної літератури XX століття, видається нам творчість Олександра Ірванця, оскільки вона припадає не лише на естетико-культурний рубіж XX століття, але і на соціально-політичний злам нашого суспільства. В основі парадоксальності творчості митця закладено парадоксальність його світобачення. Сюжетний парадокс «Маленької п'єси про зраду для однієї актриси» створюється завдяки ефекту обманутого очікування. Она (з наголосом на першому складі) – молода і вродлива студентка, монолог якої і становить текст п'єси. Упродовж дійства героїня прикута до інвалідного візка. Вона розповідає історію свого життя, кохання та зради, апелюючи до співчуття глядачів. Она пережила зраду коханого хлопця, навіть двічі – перший раз він зраджує в емоційному плані, вдруге – у політичному, змінивши партійну належність на протилежну. Надалі стає зрозумілим, що дівчина постраждала і тепер не може ходити через цього самого хлопця, коли під час демонстрації за його порадою Она прикувала себе до воріт, які впали їй на ноги і скалічили її. Але кінець другої дії показує нам цю нещасну скалічену дівчину у зовсім іншому світлі: вона, отримавши певний наказ від «пана старшого дорадника» по телефону, зістрибує з кріселка, розминає ноги, перевдягається, чепуриться, і, почувши дзвінок у двері, знову сідає у крісло, готова і далі грати нещасну жертву. На думку О. Євченка, за допомогою такого парадоксу автор змалював лицемірний світ, у якому подвійна мораль, притаманна тоталітарному устрою, у нових соціально-історичних умовах не зникає, а лише змінює зовнішню етикетку [4]. Сюжетний парадокс п'єси розгортається на тлі хронотопічного. З одного боку, дійсність, описана у «Маленькій п'єсі», легко вгадується як пострадянська: приводом для цього є і вибух (пригадаємо вибух на ЧАЕС), і масові заворушення, і опис устрою країни з провідною «чорною» (як альтернатива червоної) ідеологією. Але можна зробити припущення і про те, що дія може відбуватися у будь-якій країні з тоталітарним режимом – Радянському Союзу, фашистській Німеччині або у комуністичному Китаї. Ця універсальність досягається водночас і авторськими неологізмами, такими як «мольва», «заморочка», «жучинка», «павучинка», «тарганівочка». Автор іронізує над реальністю, яку він відтворює на сцені, за допомогою радіоповідомлення: «А зараз передаємо останні новини. Блок так званої “чорної меншості” верхньої палати Народної наради надіслав Президентові пакет вимог та пропозицій, які спрямовані

на рішуче й безповоротне оздоровлення економіки, подолання гіперметаінфляції та розбалансованості наказової і виконавчої дисципліни. Під заявою, яка закликає главу держави до рішучості та твердості у проведенні жорсткої господарчо-економічної лінії, поставили свої підписи делегати Чорник і Чорненко, депутати Чорнієв і Чорняк, сенатори Чорний, Чорнецький, Чорнющий, Чорнильний, Чорневич і Чорнер».

Умовний поділ на Чорних і Сірих, два ворожі політичні табори, насправді є дійсно «умовним». Она, почувши про новий мітинг за вікнами її кімнати і придивляючись до прапорів, помічає, що колір щодня змінюється: «Ой, а як потемніли прапори у темно-сірих. Майже чорні... І у світло-сірих теж. Майже темно-сірі». І не важливо проти чого виступає та чи інша партія, оскільки «треба ж виступати... проти... ну хоч чогось проти...» Відчуття приреченості і відсутності вибору посилюється у п'єсі «Recording». Як і в «Останній плівці Креппа» С. Беккета, ми бачимо на сцені старого чоловіка, який з'являється з темряви і починає запис. Але Старий залишає запис не собі, він хоче розповісти нащадкам, як усе було насправді. Виявляється Старий – обранець, який має зробити Великий Вибір. У далекому майбутньому вибори проходять так: Великий Комп'ютер відбирає одну людину з найбільш середньою кількістю еритроцитів у крові, яка й має проголосувати. Прослухавши передвиборчі гасла обох кандидатів, чоловік прямує, щоб натиснути кнопку, «малайці – за добробут кожного, а бабайці – за процвітання всіх. Ті – за спокій, а ці – за безпеку. За увагу до працівників розумових професій, вчених та науковців, робітників, селян, океанічних фермерів та континентальних фабрикантів... Мамайці – синя кнопка, а бабайці – зелена», але, як виявилось, кнопка у кімнаті вибору була лише одна. Першою дією парадоксальний сюжет п'єси не завершується. У другій дії описано всесвітній катаклізм, який стався у той час, коли Старий зробив свій вибір. Автор не пояснив, чи спричинена катастрофа вибором Старого, чи вона сталася незалежно від його вибору, і чи взагалі ці дві події пов'язані між собою. Старий стає свідком армагедону, записаного на відеокамери. І тепер він прагне залишити новій цивілізації повідомлення. Але, завершивши запис, виявляє, що гніздо касети порожнє і всі зусилля його були марними. Духовна ницість, відсутність уявлень про совість, честь і обов'язок, переродження демократичних ідеалів в умовах псевдодемократичного суспільства стає темою наступної п'єси О. Ірванця «Прямий ефір». У телевізійній студії у прямому ефірі ведеться розмова про явище «мультиплюдризму» в сучасному суспільстві. Присутні у студії гості послідовно змінюють своє ставлення до мультиплюдризму залежно від швидкозмінної політичної ситуації. Інша проблема – проблема роз'єднаності нації у перехідний історичний період – стала темою п'єси «Брехун з Литовської площі». Дія відбувається 199* року на Литовській площі у Любліні. Під тополею зустрічаються Він і Вона, колишня вчителька-заробітчанка із Східної України і українець зі Заходу, який видає себе за поляка. Трохи згодом на площі з'являється Крутелик – уособлення кримінального бізнесу за кордоном. Ось ті три складові, які становлять сучасне українське суспільство, змальоване автором: неосвічена вчителька, яка сумує за «тими» часами, юнак, який тікає з країни, і бізнесмен, який намагається отримати в цій ситуації максимально можливу вигоду. Автор переконує глядача, що в такій роз'єднаності відбудувати батьківщину неможливо. «Ода

до радості», яка звучить у фіналі п'єси, є своєрідною оптимістичною надією автора на об'єднання народу країни заради її майбутнього. Через парадокси, які створив на сцені О. Ірванець, простежується заклик автора до відновлення моральності, духовності і патріотичної свідомості свого народу.

Отже, кожна культурно-історична доба має завершальний період, який підводить підсумок успіхів та поразок цієї доби, виконаних завдань та завдань, вирішити які вона виявилася неспроможною. У такі періоди епоха критичним поглядом оцінює свої здобутки та досягнення, проходить своєрідна «переоцінка цінностей», яка супроводжується невдоволенням від того, що завдання, поставлені епохою на своєму початку, не були реалізовані. Це невдоволення проявляється на усьому культурному зрізі епохи і виражається у численних протиріччях, породжених світоглядною системою епохи, які неможливо вирішити в її власних ідеологічних межах. Подібно влаштований механізм дії парадоксу: він ставить перед дослідником проблему, яку неможливо розв'язати ustalеними і загальноприйнятими засобами, але не окреслює шляхів виходу з протиріччя, у якій він виник, та спонукає до пошуку нових шляхів розв'язання та, як наслідок, розробки нових систем цінностей. Отже, кожна епоха має власний «парадоксальний» період, «свій постмодернізм». У літературі це відбивається через іронічне переосмислення канонів епохи, доведення їх до абсурду та подальшого руйнування. Парадокс доводить неможливість функціонування застарілих форм мислення і готує підґрунтя для виникнення нових, хоча сам не несе в собі революційного начала, потрібного для становлення нової світоглядної системи. Водночас ХХ століття є унікальним культурно-історичним явищем, оскільки в цей період відбувається парадоксализація міметичного мистецтва і літератури. На початок ХХ століття застарілі форми художнього мислення не дають змоги митцям нового покоління відобразити світ, як зовнішній, так і внутрішній, у всій його складності. Це спонукає їх до пошуку нових художніх засобів та форм зображення через парадоксальне заперечення усіх попередніх мистецьких канонів. Для митців ХХ століття парадокс із художнього прийому перетворюється на закон творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Аверинцев С.* Филология / [Электронный ресурс] / С. Аверинцев // Большая советская энциклопедия – Изд. 3-е. – Т. 27. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Vuks/Literat/aver/filol.php (дата обращения 14. 09. 2012)
2. *Ахутин А. В.* Парадоксы культурологии / А. В. Ахутин // В перспективе культурологии : повседневность, язык, общество. – М. : Академический проект ; РИК, 2005. – С. 10–47.
3. *Васильев С. М.* «Театр абсурду» та «театр парадоксу»: проблеми термінології / С. М. Васильев // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка (22). – 2005. – С. 186–189.
4. *Євченко О. В.* Особливості «нових» драм-антиутопій О. Ірванця / О. В. Євченко // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка (26). – 2006. – С. 100–103.
5. *Затонский Д.* А был ли Франсуа Рабле Ренессансным гуманистом?.. (Опыт «постмодернистской» интерпретации «Гаргантюа и Пантагрюэля») / Д. Затонский // Вопросы литературы. – 2000. – № 5. – С. 208–234.

6. *Затонский Д.* Постмодернизм в историческом интерьере [Электронный ресурс] / Д. Затонский // Вопросы литературы. – 1996. – № 3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/1996/3/zatonsky-pr.html> (дата обращения 14. 09. 2012).
7. *Кабанова И. В.* Модернизм в литературе 20 века. Основные черты модернизма / И. В. Кабанова. – Режим доступа : <http://www.licey.net/lit/foreign/modernizm> (дата обращения 14.09.2012).
8. *Лотман М. Ю.* Каноническое искусство как информационный парадокс / М. Ю. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб. : Академический проект, 2002. – С. 314–321. – (Серия «Мир искусств»).
9. *Проскурникова Т. Б.* Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины XX века / Т. Б. Проскурникова. – СПб. : Алетейя, 2002. – 472 с.
10. *Шмид В.* Заметки о парадоксе / В. Шмид // Парадоксы русской литературы : сб. статей / под ред. В. Марковича, В. Шмида. – СПб : ИНАПРЕСС, 2001. – С. 9–16.
11. *Эко У.* Заметки на полях «Имени Розы» [Электронный ресурс] / У. Эко. – Режим доступа : http://thelib.ru/books/umberto_eko/zametki_na_polyah_imeni_rozi.html (дата обращения 14. 09. 2012).
12. *A modernist reader: Modernism in England, 1910–1930 / ed. by P. L. Faulkner.* – Batsford, 1986. – P. 171.

Стаття надійшла до редакції 12.09.2012

Прийнята до друку 17.12.2012

ARTISTIC PARADOX AT THE TURN OF THE CENTURY

Iryna ZORNYTSKA

*Ivan Franko State University of Zhytomyr,
40, Velyka Berdychivska Str., Zhytomyr, 10008, Ukraine,
e-mail: avaramira@yandex.ru*

The article deals with the problem of artistic paradox in the field of history of literature and tries to define its chronological boundaries and cyclic manifestation. It observes dramatic creative works by Oleksandr Irvanets as an example of paradoxical literature of the XX century.

Key words: paradox, modernism, postmodernism, doxa, orthodox, mimetic, art, realism, non-mimetic art.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПАРАДОКС НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ**Ирина ЗОРНИЦКАЯ**

*Житомирский государственный университет имени Ивана Франко,
ул. Б. Бердичевская, 40, Житомир, 10008, Украина,
e-mail: avaramira@yandex.ru*

Рассмотрена проблема художественного парадокса в историко-литературной плоскости, представлена попытка обозначения его хронологических границ и цикличности проявления. В качестве примера парадоксальной литературы XX века проанализировано драматические произведения А. Ирванца.

Ключевые слова: парадокс, модернизм, постмодернизм, докса, ортодоксальный, миметическое искусство, реализм, немиметическое искусство.