

ВЕЛИКИЙ НАУКОВИЙ ПРОЄКТ

ДМИТРО ЗАТОНСЬКИЙ

**МОДЕРНІЗМ
І ПОСТМОДЕРНІЗМ:
ДУМКИ
ПРО СПОКОНВІЧНИЙ КОЛОВОРОТ
ВИТОНЧЕНИХ І НЕВИТОНЧЕНИХ
МИСТЕЦТВ**



ХАРКІВ
«ФОЛІО»

Як медицина дає знання, зокрема, про отрути, як метафізика недоречними мудруваннями підриває догми релігій, як етика спонукає до щедрот (що не для всіх корисні), астрологія потурає забобонам, оптика вибудовує брехню, музика запалює пристрасті, землемірство захочує неправосудне привласнення, математика насичує скупість — так і мистецтво романів... відчиняє двері Палацу Абсурдів...

УМБЕРТО ЕКО, «ОСТРІВ НАПЕРЕДОДНІ»

ДЕКІЛЬКА ЩИРИХ ЗІЗНАНЬ

Це — *дивна* книга, читачу. Принаймні на *мій* погляд. Утім, дивною (ніби «кокетливо стилізованою» та «манірною») вона, напевно, може здатися й іншим... Але, кажучи: «*дивна*», я все-таки маю на увазі насамперед саме *мої* з нею стосунки...

Начебто всі інші мною написані книги починалися, як і личить, з «початку» і, нехай більш-менш відхилиючись від їм наперед заданого курсу, слухняно рухалися в бік «кінця». Тепер сталося зовсім інакше. По-перше, не було жодного «початку»: тобто бодай якогось трохи усвідомленого *попереднього Задуму* чи бодай *поганенької Ідейки*. Узагалі жодної «**книги про постмодернізм**» я писати не збирався; мені таке й уві сні не снилося!

Просто одного разу мені потрапила на очі стаття, автор якої дуже просто оперував незрозумілим цим слівцем — *постмодернізм*. І я його — не автора, а слівце — лише тому запам'ятав, що здалося воно мені зовсім безглуздим,

бо на мій тодішній погляд, нічого, окрім твердження, ніби «щось» з'явилося після «чогось», що існувало «до», не висловлювало. І з'явилося бажання таке «жонглювання термінами» висміяти. До того ж начебто дуже вчасно прийшло запрошення у Відень на симпозіум, присвячений проблемам сучасної культури, і я до певної міри вже «через зобов'язання» взявся читати, що розумні люди про цей самий «постмодернізм» пишуть, і над прочитаним розмірковувати... Ось тоді все й почало, з одного боку, *розлазитися*, а з іншого — *складатися* в якісь нові, несподівані поєднання. І поступово **система** буття духу й культури, яка досі здавалась мені загалом і загалом *незаперечною*, обернулася чимось вельми й вельми сумнівним...

Зрозуміло, я давно вже (а можливо, і завжди?) знав, що, наприклад, **реалізм соціалістичний** — це постулат, повністю заквашений на ідеології, на політиці й, отже, до мистецтва стосунку (принаймні прямого!) не має; ба більше, *насилно* йому нав'язаний. А все ж таки якісь ілюзії щодо ролі та місця *реалізму* як такого — хай і не «творчого методу», то принаймні важливого (чи навіть найважливішого?) *художнього напрямку* — у мене все ще зберігалися. Отже, — можливо, у це всерйоз і не вдумуючись, — я вважав, що мистецтво *рухається* «чимось», «кудись», «якось», а отже, і *розвивається*; ба більше, воно наділене якоюсь поза ним наявною **Метою**. А це так само — і вже начебто за законами логіки — жорстко, можна сказати, «безпосередньо» прив'язувало це саме мистецтво до *соціальної історії* і навіть *ідеології*.

Такою в найзагальніших рисах і була **система**, постулати якої я тоді більш-менш звично — певною мірою навіть «стихійно», — сповідував. Але у процесі згаданих читань і роздумів, ініційованих моїм віденським симпозіумом, вона,

система ця, — якось навіть дуже охоче — упала: мабуть, була вже ґрунтовно підточена зсередини...

До того ж камінчиком, що спровокував обвал, виявилось ніби й безглузде слівце **«постмодернізм»**. Утім, спочатку я ще якийсь час намагався дивитися на нього як на щось «службове», яке лише по-своєму сприяє впорядкуванню якоїсь картини. Проте, з одного боку, воно, на жаль, нічого не *упорядковувало* (принаймні у звичному значенні цього слова), а, з іншого, ніби «стало дибки» над усіма горизонтами, які я так чи інакше до того часу споглядав. Водночас нарівні з новим слівцем **«постмодернізм»** зовсім несподівано стало давно знайоме (яке загалом нічого незвичайного в собі нібито й не мало) слово — **«модернізм»**. Щоправда, щоб перетворити на друге *ключове*, його довелося чи не з коренем виривати з вельми вузького історико-літературного та історико-філософського контексту, усередині якого воно перебувало ще з 10–20-х років нашого багатостраждального віку.

Коротко кажучи, *порядок* у традиційному — я навіть сказав би, «сакральному» — значенні слова й справді випарувався. Я намагався наблизитися до опозиції **«модернізм / постмодернізм»** із різних боків, не звертаючи уваги ні на логіку, ні на хронологію викладення, бо лестив себе надією ближче до фіналу все це якось упорядкувати. Але надії мої виявилися марними, тому що *ламані траєкторії*, які перо моє описувало навколо проблеми, що захопила мене, і є, мабуть, у цьому конкретному разі не лише *єдино можливим*, а й *єдино доцільним шляхом* до певної *ІСТИНИ*. Адже весь цей *механізм взаємодій та відштовхувань* треба було й відтворити, і розібрати на частини, і витлумачити, і, зрештою, пристебнути до ходу світової історії, яка ніби кудись рухається. До того ж зробити це треба якщо не одночасно (що, зрозуміло,

неможливо), так бодай за рахунок поступового, багаторазового й багатоваріантного наближення до теми, що цікавила мене.

Звідси, наприклад, і виникає якась вельми «по-бароковому» навмисна пишномовність у назвах розділів: адже річ не в моїй «примсі», а в тому, щоб кожен із цих розділів за потреби склався в щось *органічно* багатоаспектне. Отже, «лапідарність» назви лише дезорієнтувала б читача.

Але це ще не все: зазвичай у літературознавчих студіях спостереження й висновки загальноісторичного та загальнотеоретичного характеру перемежуються конкретними прикладами, запозиченими з відповідних художніх текстів. Приклади чимось схожі на образні ілюстрації до щойно висловлених міркувань характеру історико- або теоретико-літературного. Однак і від цього прийому (зазвичай він себе ніби цілком виправдовує) довелося відмовитися. І зовсім не тому, що *постмодерні тексти* погано піддаються членуванню. Навпаки, вони найчастіше композиційно аморфні, сюжетно розірвані, принципово ескізні та ні на яку *цілісність* (тим паче, на «завершеність»!) не претендують, я б сказав, із самого початку. Але, мабуть, саме тому, якщо розчленуєш їх на «приклади», то й отримаєш щось на кшталт «збірника анекдотів». А весь *світогляд*, який міститься в книгах і, зокрема, криється у зчленуваннях, просочується між пальцями... Із цієї причини *аналіз* постмодерністських романів, які здалися мені найбільш характерними, подано в «*інтермедіях*», що перемежують історико-літературний текст.

Варто, втім, визнати, що навіть така, я б сказав, «*синтетична*» спроба аналізувати постмодерністські тексти небагато вартує: тому, хто має на меті ці тексти зрозуміти чи бодай відчути, потрібно читати їх *повністю* (безперечно, так бажано робити з будь-якою книгою, але насамперед усе-таки

з *постмодерністською*. Тому — якщо вже бути до кінця послідовним — як «*інтермедії*» між розділами потрібно було б розміщувати не *розбір* текстів, а *самі* тексти, що, на жаль, не є можливим...

Але рухатимемося далі. Мої «*постмодерні*» ілюстрації, з одного боку, (і я вже про це згадував) внутрішньо плюралістичні, а з іншого — зосереджені на основних (принаймні з погляду їхніх авторів) гранях буття. Тому читачеві не варто думати, ніби та чи інша «*інтермедія*» покликана проілюструвати зміст чи то безпосередньо попереднього, чи наступного після неї розділу. Ні, це «*Ілюстрації*», так би мовити, *par excellence*. І я тішу себе надією, що сенс усіх розділів моєї книги проступить чіткіше й опукліше *після* знайомства з усіма «*інтермедіями*».

Випереджаючи основний текст книги вищевикладеними зізнаннями, я керувався лише турботою про благо читача: адже, відчувши, що все це йому зовсім нецікаво, він одразу й отримує можливість відкласти мою книгу вбік.

І маю право зробити це з такою ж рішучістю, що про *постмодернізм* дедалі частіше почали говорити, ніби той уже віджив свій вік, витіснений яким-небудь *постструктуралізмом* або ще чим-небудь таким... І в цьому є ніби свій резон: адже завжди, — а у ХХ столітті особливо, — рій літературно-художніх шкіл злітався на світло, яке розповсюджувало мистецтво, але він швидко згорав, змінюючись наступним роєм.

Якщо читач бачить і в *модернізмі*, і в *постмодернізмі* щось на кшталт *такого* рою або один з його елементів, то книгу мою йому не варто й розгортати. На мій погляд, проте, усе тут має зовсім не такий уже й безнадійний вигляд, бо я намагаюся намацати *закономірності* й, відповідно, окреслити якусь «*космогонію*», яка так чи інакше від початку і до кінця століть визначає рух *мистецтв, культури*, навіть, можливо, *буття*

загалом. Цілком усвідомлюю, що сказавши таке, ніби уподібнююся черговому винахіднику *perpetuum mobile*... І все-таки сподіваюся, що хтось, можливо, і зацікавиться...

Для тих, кого воно все ж таки зацікавить і хто, отже, вирішить «залишатися з нами», спробую ще й пояснити, чому у функції «*Замість прологу*» пропонуються не прямі (як треба було б очікувати) історико- чи теоретико-філологічні викладки, а, навпаки, як і в «інтермедіях», знову ж таки аналіз деякого окремо взятого літературного твору. Однак фокус у тім, що твір цей — роман під назвою «Ім'я рози» — і написаний автором, італійським ученим-гуманітарієм Умберто Еко, саме з метою дати можливість тим, хто цікавиться, зазирнути на *літературну кухню постмодернізму* й усе там побачити, так би мовити.

Що ж до розділу «*Замість епілогу*», який теж є аналізом роману — цього разу «Якщо одного разу зимової ночі мандрівник» Італо Кальвіно, — то в книзі цій — і, особливо, у її фіналі — крім усього іншого — виразно проглядається *невідворотність Апокаліпсису, катастрофи*, яка ніби визначає (я б навіть сказав: «*окрилює*») постмодерністське світовідчуття. Й оминуту цю книгу — до того ж саме у *фіналі* — здавалося мені просто немислимим. До речі, *Апокаліпсис* — хоч і в низці інших мотивів — є і в пролозі до «Імені рози»...

СПІВЗВУЧНІСТЬ ІЗ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯМ (ЗАМІСТЬ ПРОЛОГУ)

Згаданий вище роман Умберто Еко «Ім'я рози» з'явився на прилавках книгарень Італії 1980 року. Книга мала колосальний успіх не лише на батьківщині автора, а й у більшості цивілізованих країн, успіх тим паче дивний, що її автор професійним белетристом не був: він — учений-гуманітарій, семіотик і медієвіст, змолоду дуже відомий в університетських колах (до речі, насамперед ученим Еко залишається, мабуть, і сьогодні, оскільки наступний його роман, «Маятник Фуко», сповнений своєю для широкого читача незручністю, свідчив радше про «зраду» белетристики, ніж про збереження її вірності). Утім, «Острів Напередодні», третій художній досвід цього автора, — звідки мною й запозичений епіграф, — знову чимось схожий на лукаву белетристику.

Але врешті-решт й «Ім'я рози» напхане важкуватою для недосвідченого інтелекту вченістю (у цьому разі середньовічною). А все-таки роман переклали на безліч мов, його екранізував знаменитий голлівудський режисер, і Еко загалом заробив на ньому — крім слави — ще й кілька мільйонів доларів...

Усього цього не поясниш нічим іншим, як надзвичайною *своєчасністю* появи книги: щось зрушилося, змістилося, змінилося в навколишньому світі; Еко — усвідомлено чи несвідомо — на зрушення, усунення, зміни відреагував, і ось вам результат...

Зрозуміло, успіх можна пояснити й тим, що наш автор написав *детектив*, що рясніє жахливими та таємничими

вбивствами. Однак на книжковий ринок щорічно викидають тисячі детективів, навіть набагато спритніше створених, та й узагалі націлених суто на захопливість: від них навіть не пахне жодною вченістю, яка може стомлювати чи відволікати. Проте «Ім'я рози» не лише витримало конкуренцію, а й у певному сенсі вийшло зі змагання переможцем.

Водночас не без того, що саме через жанрову свою аморфність, а можна сказати, і «поліфонічність». Адже «Ім'я рози» — не лише детектив, а й роман *історичний* (його події відбуваються в 1327 році), роман *жахів*, роман *інтелектуальний* (якщо хочете, *філософський*). Це, зрештою, ще й «*мемуари*» такого собі Адсона (у ролі дійової особи він — юний послужник, що супроводжує головного героя Вільгельма Баскервільського, а в ролі оповідача — бенедиктинський чернець, який роками набирився мудрості).

Так що детектив тут далеко не вичерпує задуму, навіть начебто не визначає його. Проте детектив — це безперечна *deus ex machina*, до того ж відзначена якоюсь підступною нетрадиційністю фіналу. Так що варто почати саме з *детективу*.

* * *

Хоча він має нетрадиційне завершення, втім, мовби міцно, майже «показово», прив'язаний до вже наявних у світовій літературі зразків. На прізвисько головного героя — «Баскервільський» — можна було б і не звернути уваги, якби він зовні був не дуже схожий на Шерлока Голмса й не поводив себе з перших же сторінок як відомий детектив: тобто за якимись лише йому одному помітним ознакам не відтворив би всю ситуацію зникнення з монастирської конюшні.

Утім, розгадка прізвиська — на відміну від знаменитих розгадок Голмса — не має вигляду переконливої. Коли



Альбрехт Дюрер. Відкриття п'ятої і шостої печаток,
1496–1498 рр.

здивований Адсон (у ньому, до речі, легко вгадується компаньйон прославленого британського детектива, доктор Ватсон) запитує, як учитель до такого додумався, той відповідає: «Хай пошле Святий Дух у твою голову хоч крапельку мізків, сину мій! Яке ж інше ім'я може носити цей кінь, якщо навіть сам великий Бурідан, готуючись зайняти посаду ректора в Парижі й виголошуючи промову про зразкового коня, не знаходить більш оригінального прізвиська!». (Погодьтеся, що таке пояснення, яке свідчить про надмірну самовпевненість Вільгельма, відчутно віддає пародією.)

Утім, ціла низка жахливих подій, що трапилися в загубленому серед гір бенедиктинському монастирі, до якого прибули наші герої спочатку, радше налаштовує на *трагічний* лад. Загинув монах: чи сам вистрибнув з вікна, чи йому «допомогли» з нього випасти; невдовзі іншого ченця знайшли втопленим у бочці зі свинячою кров'ю; потім два ченці виявилися хитромудро отруєними; ще одному розтрощили череп масивним глобусом.

Настоятель монастиря після того, як виявили першого небіжчика, просить Вільгельма, таланти детектива якого широко відомі, негайно розпочати розслідування. Надто, що цього вимагають і зовнішні обставини: ось-ось до монастиря завітають високі делегації, щоб вести переговори про примирення папи та імператора.

Доручене абатом слідство Вільгельм веде енергійно, уміло, кваліфіковано. Зрештою він педантично все розслідує. Хоча, як це часто буває, поступово: блукаючи в темряві, відкидаючи безвихідні версії та зосереджуючись на перспективних. Вільгельм з'ясовує, що причиною всіх скоєних тут злочинів є не (як спочатку здавалося) поширена серед ченців содомія і навіть не наслідки колись жорстоко придушеного заколоту еретиків, а якийсь *грецький текст*, яким одні намагаються

заволодіти, а інші — за будь-яку ціну цьому перешкодити. Викриває наш детектив і винуватця кошмарів, що відбуваються в монастирі: це старий, сліпий чернець Хорхе з Бургоса. Встановлено, нарешті, і яблуко розбрату — це був єдиний екземпляр другої книги «Поетики» Арістотеля, що зберігся на землі й роками приховувався від цікавих очей у монастирській бібліотеці.

Отже, «Ім'я рози» — це детектив *англійського типу*: замкнений простір, найсуворіше ним обмежена кількість осіб, на яких може впасти підозра; а звідси й омріяна можливість залучити читача до гри розгадок. Еко ніби дотримується перерахованих правил ще неухильніше, ніж це робив Артур Конан Дойл, не кажучи вже про американця Едгара Аллана По, зачинателя жанру. У чомусь Еко «перевершив» навіть Агату Крісті, яка в романі «Злочин сера Роджера Екройда» вела розповідь від імені вбивці й у такий спосіб ніби наперед вилучала його з кола підозрюваних. Що ж до автора «Імені рози», то він конвенції надзвичайно точно дотримується: у тексті розкидані натяки, що стосуються Хорхе, підказки, що вказують на бібліотеку як осередок всієї інтриги тощо. Отже, читача не лише *допускають*, а й *підштовхують* до співучасті в розслідуванні. Схоже, однак, що тільки для того, аби, приспавши його пильність, у фіналі ще грубіше, ніж згадана Агата Крісті, «конвенцію» порушити, та ще й у пункті воїстину вирішальному, можна навіть сказати, доленосному.



Артур Конан Дойл. Фото Вальтера Бенінгтона. 1914 р.



Агата Крісті

Під час розслідування гіпотези, що висунені Вільгельмом, розмножуються і розгалужуються. І це не лише не суперечить законам жанру, але ними ж і передбачається. Однак лише до того моменту, доки йдеться про ускладнення інтриги, але ніяк не про руйнування того сенсу, який в неї закладений. А в «Імені рози» що ближче до розв'язки, то більше збоїв починає давати саме *сенса*.

Це не одразу помічаєш, бо наполегливі пошуки логіки в усьому, що відбувається навколо, здаються спочатку закономірними не лише Вільгельму чи Адсону, а й читачеві. Чому Венанція втопили в бочці зі свинячою кров'ю, а Северіну розтрощили голову масивним глобусом? Знайти відповіді на ці питання є чи не найважливішим завданням слідства. А насправді виходить, що саме тут у гру вступила дурна, по-своєму навіть абсурдна, випадковість.

Начебто в оформленні кожного з наступних убивств взято починає проглядатися зв'язок із пророцтвами Апокаліпсису. А потім з'ясовується, що й він випадковий, але спритно використаний підступним хитромудрим Хорхе: дізнавшись про припущення Вільгельма, старець зв'язок з Апокаліпсисом навмисно симулює. Однак у фіналі він усе-таки самостверджується (Хорхе намагається з'їсти книгу Арістотеля), але й ніби вже без волі лиходія; тут огидний сліпець починає здаватися чимось на кшталт *знаряддя долі*.

Вільгельм, як уже говорилося, блискучий професіонал, проте принаймні дві вирішальні здогадки ініційовані не ним,



Сідні Педжет. Доктор Ватсон і Шерлок Голмс,
1891 р.

а, навпаки, юним недосвідченим тугодумом Адсоном. Конан Дойлу навіть на думку не спало б наділити чимось таким свого доктора Ватсона, бо це було б глузуванням над Шерлоком Голмсом, над його *роллю* (а можливо, і «*Місією*»), що виконується на підмостках всесвітнього вертограду...

Перша зі здогадок — сон Адсона, блазневий, вертепний, що вивертає все найсерйозніше, найсвятіше навиворіт: «...В Ісуса пальці були забруднені чорним, і він усім підсовував аркуші з книги, примовляючи: “Візьміть і з’їжте, ось вам загадки Симфосія, зокрема про рибу, яка є Син людський і ваш Спаситель” (тут, у мотиві поїдання книги, теж проскакує натяк на згадане вище апокаліптичне пророцтво).



Франсуа Рабле

Вільгельм витлумачив бачення Адсона як несвідомі алюзії, пов'язані з «Кіпріановим бенкетом» — анонімним твором, який приписували «Магістру Алькофрібасу», тобто Франсуа Рабле, який охоче ховався за псевдонімами. До того ж Вільгельма анітрохи не збентежило, що автору «Гаргантюа і Пантагрюеля» доведеться з'явитися на світ лише... 167 років по тому. Допомогло ж сновидіння Адсона слідству, треба думати, тим, що остаточно утвердило Вільгельма

в думці шукати — як *corpus delicti* — *книгу на кшталт «Кіпріанового бенкету»*, що малює такий собі «перевернутий» світ. А другий здогад Адсона — це випадкове тлумачення шифрованого напису, що дає змогу проникати в «межі Африки», — свята святих монастирської бібліотеки, де у фіналі все й завершилося.

Тому не дивно, що нашого ідеального слідчого раз у раз *переслідують сумніви*: «Я думаю, що злочинець розмірковує приблизно так само, як і я. А що, якщо в нього інша логіка? Тут письменник поступово готує нас до тієї *поразки*, яка чекає на героя у фіналі. А в автокоментарі до роману Еко вже й прямо говорить, що написав «такий детектив, у якому мало що з'ясується, а слідчий зазнає *поразки*», чого, щоправда, за його ж словами, «наївний читач може взагалі не помітити»¹.

¹ Еко У. Заметки на полях «Имени розы». Иностранная литература. 1988. № 10. С. 99.

Як же так? Вільгельм начебто здобув безперечну перемогу: проник у «межу Африки», виявив там Хорхе, який уже й не ховається, викладає всі карти на стіл; детектив і злочинець (як і вимагають класичні закони жанру) ведуть фінальний діалог, під час якого остаточно розв'язуються всі вузли, розплутуються всі таємниці. Щоправда, на Адсона така «співпраця» чесноти з розпустою справляє досить дивне враження: «Я слухав їх і, тремтячи, бачив, що ці люди в ці хвилини, зійшовшись для смертельної сутички, по черзі захоплюються один одним, ніби обидва трудилися лише для того, щоб заслужити схвалення супротивника». Утім, це не критика Вільгельма Баскервільського, — найімовірніше, «критика жанру». До того ж уже, так би мовити, лише «предметна»...

Так що важливіше інше: викриття Хорхе нічого не змінило, не покращило; і жодної моральної перемоги Вільгельм над супротивником не здобув. Книгу Арістотеля врятувати не вдалося: сліпець таки встиг перекинути лампу й жбурнути рукопис у вогонь, що спалахнув. Зрештою згоріла найбільша у християнському світі бібліотека та й увесь стародавній монастир; так що на вигляд це було майже як «кінець світу». Щоправда, загинув і злочинець. «Однак зі смертю чудовиська старий порядок не відновився, — пише, докладно аналізуючи роман, німецький історик Г. Клебер, — навпаки, завдяки йому і разом з ним порядку цьому приходить кінець, насильницький, остаточний, апокаліптичний... Зрештою детектив отримує не перемогу, а поразку або, у кращому разі, здобуває піррову перемогу»¹.

¹ Kleber H. Der Autor und sein Roman. Hinfuehrung zu Umberto Ecos «Der Name der Rose», in: Ecos Rosenroman. Ein Kolloquium, Hb. A.Haverkamp u. A. Heit. Muenchen, 1987. S. 45–46.

ЗМІСТ

Декілька щирих зізнань	3
Співзвучність із Середньовіччям (<i>замість прологу</i>)	9
Розділ перший , у якому щодо деяких художніх явищ, що далі матимуть назву «модернізм» і «постмодернізм», не без підстав виникає запитання «а чи був хлопчик?» і здійснюється спроба змалювати дивний характер їхніх взаємин; також ідеться про «суперечку між старими й новими» та про циклічність у мистецтві, через що на цих сторінках уперше виникає поняття «прогрес»	37
Інтермедія: Деревоточець проти праотця Ноя, або Світ по той бік добра і зла	48
Розділ другий , з якого випливає, що модернізм має за мету відстоювати деякі «позитивні цінності», а роль «Фоми невіруючого» випадає постмодернізму; далі йдеться як про якесь обожнювання прогресу, так і про пов'язані із цим сумніви	66
Інтермедія: Казки про ренесансного принца, або Карнавальні не-герої посеред пасток буття	75
Розділ третій , у якому переважно йтиметься про просвітництво, його «скелети в шафі», і про те, як неомарксистський філософ Юрген Габермас намагався відстоювати цей потужний рух людської думки; торкається тут автор і тієї самої проблеми прогресу	114
Інтермедія: Такий собі Жан-Батист Гренуй, або Життя, яке само себе імітує	122

Розділ четвертий , у якому розглянуто можливі помилки «вселенського проекту», рідкісну незламність людського оптимізму й деякі інші пов'язані з можливістю й неможливістю прогресу матерії, а також і те, як особистість взаємодіє зі світобудовою; з огляду на що обговорено роль Бога й рівень його свободи	136
Інтермедія: Страсті Господні, які розпалилися в дортуарі, або «Що є істина?».....	156
Розділ п'ятий , який обертається навколо думки про те, що <i>прогресу в мистецтві</i> , найімовірніше, також не існує, і в якому автор, розмірковуючи про сенс мистецтва, доходить висновку, що він полягає в тому, аби з'єднати непоєднане, зістиковувати те, що не стикується, перекидати мости через прірви невідомого	167
Інтермедія: Герой, що з'явився на світ лише у XXXII розділі, або Відхідна здоровому глузду	192
Розділ шостий , хоча в усіх попередніх розділах книги автор розмірковував над долями постмодернізму й модернізму, він саме тут має намір якось звести думки про ці речі до купи й спробувати уточнити досить незвичну їхню суть	210
Інтермедія: Метаморфози Овідія Назона, або Замах на час, що рухається.....	229
Розділ сьомий , у якому фігурує Сервантес зі своїм «Дон Кіхотом», а також поверхово розглянуто художні системи маньєризму, бароко та романтизму з метою виявлення в них «постмодерністських» рис, а також висловлено «крамольну» думку про те, що модернізм і постмодернізм не кращі, але й не гірші один від одного	238
Інтермедія: Лицар на великій дорозі, або <i>Contraria sunt complementa</i>	254

Розділ восьмий , у якому здійснено спробу побачити в революції дві першооснови: власне революцію і катаклізм, а також висловлено думку про те, що друге важливіше, навіть доленосніше за перше, — особливо, якщо тримати в цей час перед очима долі мистецтва	267
Інтермедія: Відродження, або втрачений Рай	276
Розділ дев'ятий , у якому автор, спираючись переважно на теорію К. Г. Юнга та на творчу практику Ф. Кафки, ще раз намагається утвердити іманентність мистецтва, його неупереджену «паралельність» соціальній історії	290
Інтермедія: Кому знадобилися вікторіанці?, або Магія відкритих фіналів	297
Розділ десятий , у якому йдеться про «початок» і про «кінець» історії, про те, як через ідею кінця стає помітною сутність явищ, які зацікавили автора, а також про багато іншого	311
Інтермедія: Подорож у Мадрапур, або Втрата бажаного сенсу	329
Розділ одинадцятий , де йдеться про велике протистояння, яке поступово загрузає в «співпраці» й «угодах», а також про місце, яке в цій грі приготовлене художнику, чие істинне призначення — аутсайдерство	341
Інтермедія: «Я» інформатора штазі, або Людина під уламками системи, що завалилася	357
Розділ дванадцятий і останній , у якому йдеться про те, як усе само себе перекреслило: трагікомедія вороженчі після співпраці з комедією завершилася фарсом перемоги... і запанував постмодернізм	371
Читач, Читачка та Апокаліпсис, що не відбувся (замість епілогу)	392
Post scriptum	410