

текстів з уламків деструктурованого світу текстів цих культур. Деструкція ієрархізованої онтології модерного світу призвела до недовіри розподілу світу на сакральну і профанну частини. Карнавальне колесо змішало їх у горизонтальному вимірі екзистенції людини, котра самотужки вибудовує власний світ і критерії його оцінки, бо загальносуспільні критерії втратили свою значущість. Із цим процесом можна пов'язати тенденції суб'єктивізації постмодерністської культури, які проявилися, зокрема, у тому, що вищі цінності модернізму (Розум, Істина, Краса) сходять із висоти загальнолюдських цінностей і критеріїв людських учинків та стають власним надбанням конкретної особи, переломлюючись через її життєвий досвід і набуваючи цінності в процесі її смислоозначувальної діяльності.

Також можна спроектувати цю тенденцію на втрату автором домінуючої позиції креатора твору, що призвело до зміни рецептивного вектора з розшифрування авторської інтенції на відчитування інтерпретаційних кодів, закладених у тексті. Відповідно маємо трансформацію ролей постмодерністського персонажа та читача постмодерністського тексту. Персонаж і його вчинки тепер орієнтовані не на втілення авторського задуму, а на широку репрезентацію екзистенції персонажа, яка б дозволила читачу самому вибудувати ідею твору, лінію її розвитку в процесі надання значення зображеним у тексті подіям.

Якнайбільше для реалізації такої мети в часи постмодерністської культури глобальної мобільності придатні тексти про персонажа, який подорожує. Принцип випадкових зустрічей і незапланованих подій дає можливість у лінійному порядку нанизувати епізоди сюжету, розширювати досвід персонажа й задіяти досвід читача, що становить інтерпретаційний контекст твору. Трансгресивна специфіка постмодерністських текстів, які не визнають ніяких усталених структур і обмежень, сприяє трансформації тексту та варіативності принципів його подачі читачу. Текст утрачає ознаку автономності, відмежованості художньо витвореної дійсності від позахудожньої реальності титульного автора й реципієнта. Автор стає персонажем, змішуються принципи белетристичного викладу та фактичної точності літератури нон-фікшн і журналістських жанрів (зокрема, нової журналістики*, ґонзо-репортажів** тощо), читач запрошується до участі в акті створення художньої події тексту, автор-наратор часто безпосередньо звертається до нього, особливо в жанрі тревелогу.

“Мексиканські хроніки” Максима Кідрука – яскравий приклад тревелогу в сучасній українській літературі. Роман став наслідком реальної подорожі, здійсненої титульним автором до країни його дитячих мрій. Художність наративу виникає на перехрещенні двох спрямувань авторської активності: історії про Мрію, що становить кільцеве обрамлення тревелогу, та тревелогу як репрезентації думок, емоцій, відчуттів наратора під час подорожі. Обидві частини слабко взаємодіють між собою й водночас об'єднані образом наратора. Оповідь про Мрію створює ефект оповідної цілісності й завершеності роману, чий фінал визначений її здійсненням. Ця історія домінує на початку й наприкінці тексту. Оповідь про саму подорож натомість відходить від принципу

* Нова журналістика виникла як відхід у бік “олітературення” й інтерпретаційності від основного принципу журналістів – неупередженої й нейтральної подачі інформації. У центрі уваги нових журналістів не стільки подія, скільки журналіст. Репортаж стає поверховим, читач більше дізнається про автора, ніж про об'єкт його дослідження. Мають бути задіяні всі чуття: читач має все побачити, почути, відчути на смак, запах і дотик. Тому журналіст повинен збирати факти, кольори, враження, емоції, передати те, що знаходиться поза “кадром” об'єктивного журналізму, а саме – суб'єктивне тло [див.: 3, 14; 3, 101; 3, 104–105].

** ґонзо-журналістика передбачає суб'єктивізм автора, важливо те, як прочувається ним подія і які емоції викликає в читача; допускається вимисел, на відміну від нового журналізму [див.: 3, 43; 3, 102].

логічної впорядкованості й зумовлюється нанизуванням випадкових подій, не передбачених задумом подорожі, та авторських коментарів інформативного плану, що виникають як спогади чи асоціації до певних подій, у чому відчутно *принцип постмодерністсько-карнавальної нонселективності*. Наприклад, розуміння наратором того, що доведеться скористатися послугами бюджетної авіакомпанії, проковує його як мандрівника з досвідом поділитися з читачем неприємними спогадами та узагальненнями про компанії, що надають послуги low-cost: “Ось які особливості у всіх low-cost авіаліній: вони підтримують сполучення між зовсім крихітними аеропортами, звідки, як правило, ще достобіса добиратися, аби втрапити до дійсного пункту призначення” [1, 73].

Фрагментарність нарації підсилюється тим, що автор міксує *різні типи інформації (принцип карнавального надлишку)*, орієнтованої на читача. У романі зустрічаємо численні відомості про Мексику в цілому, окремі її місця й жителів, які мають легендарне та історико-культурне значення і не претендують на вичерпність, а лише на зацікавлення читача окремими фактами (*що відповідає постмодерністському принципу заперечення логоцентризму й карнавальному принципу невідомості офіційних, усталених правил*), і до того ж увиразнені емоційністю їхнього сприйняття: “Я видерся на вершечок піраміди Місяця і обдивився навкруги. З усіх боків до Дороги мертвих тягнулись сліди давно поруйнованих вулиць, прямих і ретельно розпланованих, що чітко розмежовували квартали древнього міста. Колись тут проживало щонайменше 150 тисяч жителів. Історики твердять, що за часів найбільшого розквіту кількість мешканців сягала аж 250 тисяч. Якщо це правда, то Теотіуакан – найбільше на планеті місто своєї епохи” [1, 111].

Наратор не завжди подає відомості від власного імені, передоручаючи слово гіду (*відмова від єдиного смислового центру, яким у логоцентричній літературі позиціонувався наратор*). Відвідуючи найстаріше місто Мезоамерики Монте Албан, наратор зосереджується на власних діях у той час, як гід інформує читача: “Ми неспішно просувались між пірамідами. Час від часу я з Пітером видирався на котрусь і робив знімки з гори. – Писемності вони не мали, дряпали усе на скелях та каменях, – продовжував гід. – Зате мова вікує по сей день” [1, 176].

Іноді наратор виступає справжнім *менеджером туризму (карнавальний принцип поєднання непоєднуваного, у цьому випадку художньо-творчого й побутово-прагматичного аспектів)*, описуючи підготовку до подорожі, коли калькуються не лише речі (наводиться точна кількість і навіть загальна вага речей), а й етапи підготовки та можливі небезпеки. *Ефект документальної точності художньої нарації* виникає й завдяки включенню до тексту добірки світлин, на яких відображені персонажі роману, зокрема видатні особи, з якими наратор випадково зустрічається в аеропортах (музична група “In flames”, тренер Володимира Кличка Емануель Стюарт, колишній тренер Леннокса Льюїса), і відвідані особисто місця, знайомі реципієнту з різних інформаційних джерел, а також окремі цитування (наприклад: “...браузер нарешті видав: // Your order is confirmed // Your reference number: 2FRY6T // Passenger name: Mr. Maksym Kidruk” [1, 62], – або цитування власного щоденника, наприклад, на стор. 72) та безпосереднє звертання до читача як співрозмовника, що зумовлює розмовний стиль викладу. Наратор, оповідаючи про події подорожі, паралельно звертається до читача, ніби залучаючи його до бесіди. Зокрема, познайомившись із туристами хостелу в Оахако, наратор одразу ж рекомендує їх читачу: “Знайомтесь: перед вами Пітер Лампе та Марія Ван дер Маат з Голландії, а навпроти них – подружжя Кен та Рейчел Валерді з недалекого Техасу. <...> Вони ще нічого не знали про мене, вони до того не бачили

жодного живого українця, окрім хіба як по ящику...” [1, 168]. Наратор мав змогу визначити цих персонажів інакше, адже в додатку наведена фотокартка з ними, але не акцентував у тексті цього факту.

Зосередження наратора на власній персоні дозволяє автору уникнути детальних описів і глибоких екскурсів в історію та оповідати не про всі зустрічі, а лише про знакові для його подорожі. Вибірковість інформації для читача зумовлюється *суб’єктивною перспективою розповіді (так само є реалізацією принципу децентралізації карнавального світу)*. Зокрема, опис побаченого з літака не вражає детальністю, однак передає стан наратора й фіксує те, що привернуло його увагу: “Я прикипів до ілюмінатора. Знизу вирувало сумбурне переплетіння доріг та видніли нескінченні кубики убогих будівель, які щораз ближчали і ближчали. Я вже міг розрізнити автомобілі, деревини на тротуарах, чорні колійні нитки приміських поїздів. Там внизу була Мексика! Моя Мексика!” [1, 90].

Суттєвою частиною інформації, наведеної наратором, є фіксація збігів / розбіжностей того, що перед його очима, з тими образами країни та окремих її місць, що виникли завдяки культурним асоціаціям. Наратор, прибувши до столиці Мексики, спочатку звертає увагу на явища, що асоціюються в нього з цією країною: “Мехіко... Смог, галас, такос, маріачос, пальми. А ще – строкаті вивіски, невичерпні затори, ультрасучасні хмарочоси, бідацькі халупи, барокові церкви і, звичайно, гарні жінки” [1, 91]. Далі йде етап усвідомлення відчуттів, накладання на досвід перебування в Європі: “Практично все у Мексиці – не таке, як у нас, і навіть не таке, як у Західній Європі. Не те щоб краще чи гірше, просто інакше” [1, 91]. Третій етап осмислення відмінностей пов’язаний із проблемою їх репрезентації читачу, наратор із мандрівника перевтілюється в оповідача: “На що воно схоже? На Мексику. І крапка. Все достоту нагадує кіно...” [1, 91].

Роман “Мексиканські хроніки” увиразнює зміну суб’єктивної онтології людини в сучасному глобалізованому світі. По-перше, *зміна наповнення понять (карнавальне колесо, що символізує обертання значень, їхню нестабільність і принципову варіативність)* “далеке” – “близьке”, “своє” – “чуже” отримує сюжетно-іронічне обігрування. Максим, двадцятичотирирічний аспірант, що навчається в Стокгольмі, стає співмешканцем мексиканця Мігеля, який запрошує його до себе додому на святкування Нового року. Як наслідок, колись така далека й романтично недосяжна Мексика виявляється близькою й доступною.

По-друге, своє виявляється чужим для іншого. Зокрема, для Мігеля Європа була тим, чим для Максима Мексика: “Для нього помандрувати Європою, що для мене Мексику...” [1, 44], – а поняття Чужого заступає поняття Іншого, зважаючи на щільність глобалізованого світу. Саме тому Мексика відрізняється від Європи більше стереотипами, ніж умовами існування людей. Про це свідчить відповідь Мігеля на запитання наратора, чи не небезпечно йому подорожувати Мексику: “Ти, як і всі, думаєш, що Мексика – то таке собі напівдикіє латиноамериканське королівство, де автохтони бігають у спідницях з пальмового листа і щороку трапляється нова революція? Ризик, що тобі там відіб’ють тельбухи і засмажать на вечерю, не більше, ніж у стокгольмську ніч з п’ятниці на суботу” [1, 61].

У такий спосіб знімаються будь-які контрастні протиставлення, їхнє місце заступають відмінності. Саме на них звертає увагу Максим під час подорожі. Іноді вони досить неочікувані. Наприклад, опис затору на трасі в Мехіко: “Затор був такий, що навіть бувалі київські водії могли просльозитися: вісім смуг в обидва боки і аж до самого виднокраю” [1, 120]. Або зіставлення країн: “Італія чимось сильно нагадала мені рідну Україну; обидві країни

жахливо подібні у всьому, що стосується безладу” [1, 74]. Яскравість вражень наратора акцентовано й тим фактом, що він позбавлений товариша в подорожі, з яким міг би розділити емоції. Його супутниками стають інші туристи, які подорожують власними маршрутами (*що є виявом принципів нонселективності й надлишковості*). Орієнтованість на певний тип туристів (не салонних із дюжиною чемоданів, а з одним рюкзаком за плечима для максимальної мобільності) дає автору можливість відходити від запланованої послідовності подорожі. Незмінними залишаються лише заброньовані задалегідь готелі в конкретних містах.

По-третє, поняття “екзотика” набуває іншого смислу. Тепер екзотичне не те, що відкривається вперше чи обмежене в доступі, а те, що є власним відкриттям у межах власного досвіду. Зокрема, таким “епістемологічним” відкриттям для М. Кідрука стало з’ясування того, що в Мексиці відсутні пасажирські потяги, а емоційним – переживання першого в його житті трансатлантичного перельоту. До того ж у Мексиці, чиї мешканці вже втомились від американських туристів, він сам був екзотикою.

По-четверте, *подорож втрачає ореол долучення до сакрального, не вимагає героїзму*. Повсякчас наратор звертає увагу на (не)зручності, з якими він стикається під час подорожі. Іноді в них *простежуються карнавальні елементи завдяки змішуванню понять того, як має бути, з тим, як є*, з огляду на очікування туриста й пропозиції місцевого бізнесу. Зокрема, аеропорт зазвичай сприймається як місце, з якого пасажир не тільки вирушає в подорож, а й має змогу дочекатися в комфортних умовах часу відльоту. Наратор, опинившись в аеропорті Лінате (Італія), у якому змушений був провести безсонну ніч у безлюдному терміналі на незручних стільцях під спорадичні вигуки автомату італійською “Підходьте і робіть кумедні фото”, що лунали як бойовий клич і яких нарахував за ніч 405, визначив той момент найкритичнішим за всю подорож. Заслуговує на увагу також епізод, що передував подорожі, коли наратор проходить *символічне переродження під землею*. Він, ніби похований у станції київського метро у прямому (хронотопічно – як зернина в землі) й символічному (життя без мрії сприймає як смерть) смислах (“Я відчував себе глибоко під землею, відчував, як вдихаю огидне повітря, отруєне буденністю, відчував на собі беручки щупальця рутини, які обвили мене з ніг до голови і щосили душили” [1, 26]), отримує поштовх до емоційного відновлення, коли перед його очима в переповненому вагоні (*знов ідея надлишку*) з’являються слова “КОЛИ ТИ ЗАБУВ СВОЮ МРІЮ?” [1, 25].

Карнавал, що символізує обертання значень, переродження, як культурна реалія сьогодення супроводжує наратора й у далекій Мексиці. Подорож змушує його *сумніватись у тому, що він бачить*. В одному з епізодів, коли пізно вночі приїжджає до чергового готелю в Оахаці, він шокований побаченням: “Зізнаюся, мені геть не сподобалось те, що я побачив крізь лобове скло, але мусив визнати, таксист був правий: у розпливчатих від фар конусах світла чітко виднілась назва мого готелю... виведена простою крейдою на ржавому металевому листі” [1, 165]. Не менше його шокувало те, що побачив уранці: “Вийшовши на відкритий простір, я потягнувся, роззирнувся, але так і вкляк із задерними догори руками, намагаючись переконати себе в тому, що я не сплю. <...> Басейн! А-а-а! У готелі! Ні, я просто марю!!! <...> Мені здалось, що поки хропів, мене перетягли в якесь інше місце. Це не могло бути готелем, це не могло бути Мексикою!” [1, 167].

Мексика в цілому виявилася для наратора *поєднанням національних стереотипів* (дикі джунглі, мовчазні майя, що ніби зійшли з малюнків у храмах, атмосфера маленького містечка, у якому от-от з-за рогу з’явиться

гідальго на коні) *та глобалізаційних реалій* (Мехіко – один із найкрупніших мегаполісів світу). Але найбільше *принцип карнавального змішування значень* відбився на влаштуванні “тубільних” розваг для туристів. Розваги логічно розмежовуються в три групи: огляд пам’яток під проводом місцевого гіда; огляд місцевих реалій, що не входять до рекламованих туристичних маршрутів, але відповідають “кіношному” образу дикої Мексики; “екотури”, що дають змогу зманіженому туристу відчувати атмосферу первозданної дикості. *Кожен вид туризму перетворюється на власну протилежність*. У першому випадку туристи вірять не гіду, а зібраним перед подорожжю відомостям. У другому – заборонені бої “Lucha libre”, що лоскочуть нерви своїм статусом буття поза законом, виявляються постановочними, профанацією. “Екотури”, незважаючи на милозвучну назву, позбавляють туриста впевненості у власному благополуччі: у джунглях, із неговірким гідом, у полоні комах, спеки, за відсутності елементарного комфорту він набуває не інтелектуального розвитку, а емоційного, переживаючи справжні почуття.

Як наслідок, усе почуте й побачене, пережите, спробоване на смак, дотик і нюх, дозволило наратору “Мексиканських хронік” зробити висновок, що він тепер має свою Мексику, а в кожного така Мексика має бути своя, що відповідає його особистим інтересам.

Постмодерністський мандрівник за своєю суттю – номад, навіть якщо він турист. Зазвичай турист – людина, яка змінює рутину повсякдення на нові емоції під час подорожі до місць, що перебувають поза світом її досвіду. Сучасний турист не шукає екзотичних місць, лише нових вражень, які має засвідчити своїми розповідями друзям і знайомим та відеоматеріалами. Отже, справжнє життя людини – на відпочинку, у подорожі, а повсякдень перетворюється на її тимчасове буття між турами. Рутину повсякденної праці втрачає значення пріоритетності, а рух і набуття нових вражень стають способом життя.

Януш Рудницький у книжці “Тричі так!” репрезентує власного наратора – справжнього постмодерністського номада, “людину без контексту” [4, 120]. Однойменний із автором наратор лише умовно має постійне помешкання, щоб відчувати себе “причетним” до якоїсь території: “Я у ванній кімнаті, незабаром виїжджаю, машиною, власною, припаркував її пару років тому біля будинку, щоб мати відчуття, що я там є, і виїхав” [4, 121; Тут і далі переклад наш. – І. К.]. Він повсякчас змінює місце проживання, “кочуючи” з міста до міста, із країни до країни, від номінації до номінації, від презентації до зустрічі з читачами. Кочове життя відбивається на тому, що він і його співрозмовники не завжди помічають, якою мовою користуються в конкретний момент (наприклад, в одному з епізодів сусідка по люксембурзькій квартирі німецькою просить його поливати її квіти й розмовляти з ними, щоб краще росли, поки вона буде у від’їзді, на що наратор відповідає, що він говорить лише польською, хоча розмова відбувається німецькою [4, 93]).

Автор робить сюжетним ходом ідею ментальної й географічної некоріненості номада, іронічно наділяючи наратора мрією про будь-який спосіб віднайдення причетності до чогось (крім одруження), навіть за допомогою електронного браслета для домашнього ув’язнення, апелюючи так до дискусії про новітні методи здійснення нагляду за злочинцями та теорій влади, зокрема образу паноптикуму, розробленого М. Фуко*: “Уже не почуваюсь як нічия річ у бюро загублених речей. Яка не проходить на аукціоні навіть задарма” [4, 136], “Нарешті я є чимсь, що нарешті належить до чогось. Я під наглядом, під опікою, я – щасливий” [4, 137].

* Мається на увазі праця М. Фуко “Наглядати й карати” [2].

Іронізуючи над специфікою сучасного життя в русі, наратор Я. Рудницького висуває теорію двох швидкостей: “Польща – країна двох швидкостей. Перша – це швидкість потягів ІнтерСіті, друга – потягів ІнтерРегіо. Дві ті швидкості мають дві категорії пасажирів. Перша переїздить з міста до міста, друга – тягнеться з нізвідки в нікуди” [4, 129]. Пасажири-номади різняться специфікою руху. В одному випадку рух як постійні зміни, географічний рух сполучається з інтелектуальним. Для пасажирів другої категорії залишається лише біологічно-фізіологічний рух: “У Польщі першої швидкості чути розмови, товариські або по телефону, звуки ноутбуків, офіціант із візком (кава, чай, сік?), шелестіння газет, іноді навіть здається ще й книжок, у другій усе, що чути, то потяг” [4, 135]. Таких пасажирів наратор називає людським товаром, єдиним тілом, що розлізлося кутами потяга [4, 135], про їхній погляд говорить, що за вікном буде змінюватися картина, а в очах – ні [4, 130].

Втрата наратором контексту щоразу відбувається “карколомно”, завдяки травмі (безпосередній чи метафоричній), пов’язаній із головою як місцем, що уособлює горішне, та низом, долом (*карнавальне колесо*). Книжка має назву “Тричі так!”, бо наратор тричі вдаряється головою об “землю”. Уперше він цілковито втрачає пам’ять, навіть не згадає власного імені, через що події, які трапляються з ним, отримують *неочікуване значення*, зважаючи на те, ким є персонажі, з якими спілкується наратор, або ким він їх уважає. Удруге наратор після невдалих поневірянь Європою у спробі отримати нагороду стукається головою об надгробок на кладовищі, що (надгробок) виявляється його власним. Третє падіння стається з ним у Люксембурзі, неподалік від Гранд Театру, куди поспішав на виставу. Цього разу наслідком стала втрата штанів (закривавив після падіння) та анекдотичні ситуації. Однак забив він не голову, а коліно. Тому ситуація падіння виявилася сюжетно розгорнутою. Символічний доторк до землі відбувається пізніше, коли наратор, тікаючи від переслідування, ховається в машині, яка перевозить труни (зазвичай, будучи наповненими, зберігаються в землі). Йому доводиться ділити “територію” з мерцем: “Той унизу то викапаний я, ніби хто шкіру з мене зняв” [4, 125]. Учетверте у розділі під назвою “Постскрипtum” наратор проходить символічне смислове переродження, втрачає погляд у прямому сенсі. А саме – в літаку випадково сідає на власні окуляри, унаслідок чого протягом усієї подорожі Африкою майже нічого не бачить. Його контекст значно відрізняється від контексту групи, що обіграно й на знімках, наведених у книжці. Зокрема, на одному з них, позначеному підписом “Це так, ми – велика група” [4, 151], показано їхню групу – 18 осіб, на другому, під написом “А для мене – так” [4, 152], – лише двоє: він і дівчина, якій симпатизує.

Карнавалізована смислова гра, отже, сприяє суцільному *змішуванню значень і цінностей* у житті наратора. Він свідомо грається ними, переплітаючи в єдине ціле сакральне і профанне. Нагорода сприймається ним не стільки як суспільне визнання його творчості, скільки як грошова винагорода, що дозволяє змінити / покращити життя. Упевнений, що виграє в номінації ще на Батьківщині, у Варшаві, автор купує *новий одяг і викидає старий*. Коли надії не справдилися, йому доводиться повернути в магазин куплені речі й витягати зі смітників ті, що викинув. *Гра зі смертю* стає лейтмотивом книжки. Крім наведених уже прикладів *поєднання непоєднуваного* – живої людини, надгробка на її могилі, її тіла в труні та декількох інших епізодів, наводиться також світлина, на якій у труні зображений автор, що стежить за читачем одним оком. Крім того, автор використовує християнську символіку для опису власного погляду на життя: “Одне єдине життя, і всі присвячують його праці. Дають замкнути себе в якихось установах чи офісах майже на цілий день, щодня, аж до старості.

Якби мали не одне, а щонайменше два життя. Може й мають, я – ні. Тому, лежачи в цій воді, у басейні готелю Серена Інн в місті Стоун Таун, я заснував асоціацію. Асоціацію Людей, Які Живуть Лише Раз. У моїй особі – три постаті, я засновник, президент і дійсний член” [4, 153]. Показово, що стан, у якому перебуває наратор, поєднує в собі рух і безрух. Рух – від перебування в чужій країні, безрух – від усвідомлення власного стану душевного й тілесного спокою в басейні готелю (вода – джерело первісного народження) та натяк на вічність божественного світу.

Зв'язок із позахудожньою реальністю як реалізацію принципів варіативності та надлишку Я. Рудницький підтримує не лише перетворенням власної персони на наратора й відповідно наділенням його власною біографією, а й згадками про численні місця й міста Європи та світу, де побував сам і які за деталями опису можуть бути впізнані читачем, апеляцією до подій, що висвітлювались у пресі, наведенням світлин із зображенням місць подій, зокрема й паркінгу біля костелу, на якому поховано священика, уведенням персонажами книжки постатей реальних політичних діячів (президент Європарламенту в 2009 – 2012 рр. Єжи Бузек та ін.) і письменників (Войцех Кучок та ін.).

Отже, проаналізовані тексти засвідчують наявність у них *карнавального постмодерністського мислення авторів-нараторів*. Принцип карнавального змішування значень простежується на рівні смислової організації твору. М. Кідрук переважно переосмислює усталені поняття (екзотика), зв'язки між поняттями (свій – інший) та “грається” ролями, в яких виступає його наратор (мандрівник, який пережив реальну подорож; наратор, тотожний титульному автору; наратор, що формує оповідь власною нарацією та власними коментарями до цієї нарації; персонаж, чиї вчинки й думки формують художню подію; співрозмовник реципієнта; менеджер туризму). Натомість Я. Рудницький більше уваги приділяє змішуванню ціннісних параметрів, понять сакрального і профанного, мертвого й живого, верху й низу. Обидва письменники послуговуються принципами нонселекції та надміру, зокрема інформативного. М. Кідрук багато уваги приділяє різним типам інформації, що надається читачу наратором. Я. Рудницький принцип надміру застосовує для сюжетного розгортання, коли смисл події першого розділу залежить від реципієнта та парціального надання йому інформації про персонажів на початку й у кінці розділу. Польський письменник також використовує анекдотично-сміхові епізоди (персонаж без штанів, перевдягання наратора), український у цьому плані стриманіший. Обом текстам властива орієнтація на відтворення суб'єктивного, а тому варіативного світу ментальної подорожі наратора, що відбувається в доторку до географічної реальності та завдяки її емоційному осягненню. Жанрова модель тревелогу сама по собі також передбачає принцип нонселекції, оскільки в ній задіяні різні типи тексту (художній, non-fiction, журналістський репортаж), носії інформації (слово, візуальний ряд) та поліфункціональний наратор (оповідач, мандрівник, співрозмовник).

ЛІТЕРАТУРА

1. *Кідрук М.* Мексиканські хроніки. Історія однієї Мрії. – Київ: Нора-Друк, 2009. – 304 с.
2. *Фуко М.* Наглядати й карати: Народження в'язниці. – Київ: Основи, 1998. – 392 с.
3. *Шутяк Л.* “Новий журналізм” у медійному дискурсі України: генеза та жанрово-стилістичні ознаки: Дис.... канд. наук із соціальних комунікацій: – Дніпропетровськ, 2015.
4. *Rudnicki J.* Trzy razy tak! – Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2013. – 206 s.

Отримано 16 травня 2018 р.

м. Дніпро