

МОДЕРНА ПРОПОЗИЦІЯ ПОЕТІВ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ**Тарас Пастух***Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, 79000, м. Львів*

У статті розглянуто феномен Київської школи поетів. Автор аналізує естетичну пропозицію школи й пов'язує її виникнення з модерним напрямом в українській поезії

Ключові слова: поезія, естетика, модернізм, верлібр, асоціація, модель.

У середині 50 – на початку 60-х років ХХ століття українське суспільство охопив процес часткової демократизації, найяскравішим виявом якого в СРСР стало розвінчання культу Сталіна. Така демократизація так чи інакше охопила всі суспільні форми та інституції й призвела, зокрема, до зменшення тиску ідеологічної цензури в літературі. У поезії, яка першою – швидко й тонко – відчула нову суспільну атмосферу, це зменшення призвело до посилення суб'єктивного авторського начала. Послаблення вульгарно-соціологічного “зашморгу” дало нове, глибше дихання, спричинилося до “третього цвітіння” старших майстрів поетичного слова – М. Рильського, В. Сосюри, А. Малишка, М. Бажана та ін. Водночас у надрах української культури ферментується і заявляє про себе рух, який пізніше отримав назву шістдесятництва. Поетичні збірки Л. Костенко, І. Драча, В. Симоненка, М. Вінграновського, В. Коротича, Б. Олійника виявляли нову художню свідомість. Вона, за спостереженням М. Ільницького, “...проголосила своїм кредо правду, своїм героєм – людину, заговорила про складні “парадокси доби”, болі народу, спричинені кривдою, несправедливістю, приниженням національної та людської гідності” [1; с. 29]. Слід сказати, що попри таку магістральну етичну скерованість (актуальну в історичному часі), поезія шістдесятників у певних випадках прагнула розглядати емпіричний факт у філософському осмисленні. Не вдаючись у подробиці й не торкаючись усіх нюансів даного явища, зробимо головний висновок – в естетичній перспективі – щодо художньої свідомості поетів-шістдесятників. Ці поети, виступаючи проти культу в літературі, зокрема проти надмірного соціологізму в літературі, використовували цей же соціологізм (уже в розумних межах) з іншою художньою метою. Так той, хто вирушає на війну, незалежно від інтересів, які він обстоює, бере до рук зброю й послуговується певними військовими правилами й принципами. Отож, поети-шістдесятники так чи інакше оперували суспільними поняттями, апелювали до широких народних мас, сприймали владу історичного детермінізму як цілком “природне” явище. Їхня поетика позначена такими рисами, як риторичність, алегоричність, чіткість асоціативних ходів, підвищена емоційність тощо.

У середині 60-х років у Києві виникає група поетів, які виявляють цілковито іншу художню орієнтацію, послуговуються інакшими естетичними критеріями. Ці поети, на думку В. Моренця, не закликають бути вільними (як поети-шістдесятники),

а є ними; вони творчо реалізують свою внутрішню свободу. У свідомості представників Київської школи свобода творення цілком органічно перепліталась з естетизмом – вихідною позицією поетичної діяльності. Без голосних маніфестацій, з глибокою внутрішньою переконаністю “кияни” почали невідступно сповідувати принцип соціально незаангажованого мистецтва; творити в найпрямішому та найповнішому значенні цього слова; “будувати” поезію за її ж внутрішніми законами. Вирішальним моментом, на нашу думку, у виникненні феномену Київської школи була природна схильність її учасників до саме такого типу творчості. Вони відчували силу та красу самобутнього художнього слова, здатного до несподіваного і водночас закономірного асоціативного руху; загалом отримували неабияку творчу втіху від вільної гри уяви. А вже зовнішні впливи (послаблення ідеологічного тиску; ознайомлення з найкращими досягненнями модерної європейської поезії) були додатковими каталізаторами у процесі формування саме такого творчого світогляду. З іншого боку, простежується інша закономірність: виникнення Київської школи зумовлювалось внутрішньою логікою розвитку (“саморуком”) українського літературного процесу, який вимагав ін’єкції чистих поетичних форм. Широка поетична рика потребувала прозорої й чистої течії.

Творчість представників Київської школи – це успішна реалізація модерного проекту, яка в українській поезії має свою “традицію” (молодий П. Тичина, Б.-І. Антонич, В. Свідзинський, представники Нью-Йоркської групи...). У цій “традиції” Київська школа сказала своє, оригінальне слово, яке виразно звучить у зіставленні зі згаданими поетами, а також із поетами-сучасниками модерного (І. Калинець, В. Стус) й традиційного (І. Жиленко, Б. Нечерда) напрямів.

Прикметно, що в 60-х роках “кияни” презентуються лишень добірками поезій у журналах та газетах, повноцінних публікацій книжками вони не мають. У 70-х учасники групи взагалі потрапляють у “чорні” списки недозволених до друку авторів. Але, незважаючи на це, вони імпліцитно перебувають у літературному процесі. “Імпульс” їхньої естетики відчуло покоління вісімдесятників (В. Герасим’юк, І. Римарук, І. Малкович), яке засвоїло й певним чином адаптувало модерні ідеї “киян” у своїй естетичній платформі. Про типологічну спорідненість естетики представників Київської школи та покоління вісімдесятників свідчить такий красномовний факт: Ігор Римарук, як упорядник поетичної антології “Вісімдесятники”, вмістив до збірки усіх (окрім М. Григоріва) “киян”. Київська школа – це успішне втілення модерного проекту, причому самобутнього та яскраво сучасного. Усвідомлення цього в літературознавстві з часом зростатиме. Як і розуміння того, що цей яскравий поетичний феномен 60-90-х років вплинув на подальший розвиток модерної української поезії. Слід додати, що творчість представників Київської школи триває й дотепер і дає блискучі результати динаміки поетичного мислення.

Саме угруповання виникло дещо спонтанно – серед студентів двох гуманітарних факультетів Київського університету (філологічного та філософського). Його основу творило п’ять осіб: Василь Голобородько, Віктор Кордун, Василь Рубан (пізніше відійшов від угруповання), Микола Воробйов, Михайло Григорів. Близькими до естетичних позицій школи були Михайло Саченко, Надія Кир’ян, В. Ілля, С. Вишенський та ін.

До осмислення феномену Київської школи у проекції літературного процесу першими підійшли власне представники самої школи. Спочатку В. Кордун, а згодом В. Голобородько вдалися до ретроспективного обміркування власних естетичних

засад; подали “маніфест” свого поетичного угруповання. Серед критиків та літературознавців чимало слухних спостережень належить В. Моренцю. Він, зрештою, увів феномен Київської школи в академічну “Історію української літератури ХХ століття” як факт доконаний, самобутній та вагомий. М. Ільницький, зрештою, також неодноразово звертався до осмислення як самого цього феномену, так і його естетичного “відлуння”.

Феномен школи окреслюється спільним естетичним “кодексом”, який передбачає й творить: а) певну типологічну єдність текстів учасників школи, з одного боку, та стильову індивідуальність кожного з них – з іншого; б) динамічний рух модерної художньої свідомості, який знаходить певний варіант індивідуальної поетики.

Що ж об’єднало поетів з різних регіонів України у стінах Київського університету? Що було їхньою спільною естетичною платформою, з якої вони успішно вибудовували свою нову образну дійсність? Самоаналіз представників школи дає чимало підказок:

– свобода поетичного творення (В. Кордун). Така самостійність наснажувалась виразною естетичною домінантою; це була свобода не так від соціологізації, як для поетизації. Абсолютна творча воля породжувала прецедент оптимально довільного моделювання поетичних текстів із посиленням естетичним звучанням. Поезія скидала фартух і зі служниці перетворювалася у повновладну господиню;

– трансформація давнього міфологічного мислення в образах новітньої поезії (В. Кордун). Учасники угруповання давали зразки міфопоезії, яка витворювалася в симбіозі сучасного та прадавнього мислення. Прадавнє мислення давало незвичну – як на теперішній час – увагу до предметності навколишнього світу; специфічну асоціативність, в якій чимало місця відводилося таємничим й незбагненим до кінця силам; можливість творити дифузю довколишньої дійсності, яка в поетичному тексті творила сюрреалістичні видива. Сучасне ж мислення з його розрізненням символу й денотату (того явища довколишньої дійсності, що цим символом позначається) створювало умову власне естетичної насолоди; давало усвідомлення оманливості поетичного світу, в якому емоції набували ілюзорної “правди”. Воно ж давало можливість проводити складні аналітичні операції, іноді доволі розгорнені в розвитку й протяжні у триванні. Отож поети Київської школи використовували позитивні моменти обох типів мислення у творенні своїх художніх полотен;

– повернення у поетичному творенні до лексичних прапервнів (В. Кордун). Слово постає у своїй буттєвій першопочатковості й дає поштовх до розбудови поетичного тексту. Таке “чисте” слово стає, власне, суб’єктом творення, воно певним чином визначає напрямок та межі розгортання художнього образу. Показовим є такий факт: Василь Голобородько одну зі своїх поетичних збірок назвав “Слова у вишиваних сорочках”. Через експресивну метафору поет, за власним визнанням, прагнув виразити ту ідею, що поезія – це свято мови. Справді, представники Київської школи творили незвичне, високе, сакральне мовне дійство. Повернення ad fontes лексики означало й звернення до незамулених джерел своєї культури, до власної – призабутої – традиції. Це виробляло імунітет до різних ідеологічних вірусів тоталітарного суспільства, давало шанс віднайти себе справжнього;

– відсутність дискурсивної мови (В. Кордун). Поетичне висловлювання свідомо будувалося “розпорошено”. Образні тексти творили широкі й різноскеровані асоціативні поля, які призводили до різноманітних смислових трактувань;

– творення певної недомовленості, яка розрахована на духовну співтворчість читача (В. Кордун). “Кияни” свідомо культивували “лакуни” (В. Ізер). Такі блокади в

течії поетичної оповіді були потрібними з огляду на прагнення активізувати читацьку увагу. Відтак свідомість читача не йшла уторованою стежкою, що її проклала авторська інтенція, не ставала лише пасивним приймачем художнього повідомлення. Ні, вона прагнула подолати смислові урвища тексту завдяки власно витвореній семантиці, заповнювала білі плями твору своїм письмом. Отож, поети навмисно втягали читача в процес смислового “досотворювання” тексту, ставили його *polens-volens* перед потребою генерувати смислове й емоційне звучання твору. Читач мимоволі ставав ніби співавтором, другим автором, який довершував те, що залишив зумисне незавершеним властивий автор. Автор-читач отримувал усі творчі права; його інтерпретація, загалом, мала свій непохитний естетичний статус, вона не могла бути відкинута першим автором з огляду на якісь причини; її, зрештою, й визнавали за доконечну ціль усієї творчості. Естетика Київської школи була акцентовано плюралістичною, прагла широких усебічних тлумачень. “Кияни” своїми текстами наче випробовували читачів на кмітливість, оригінальність, творчу здібність. Вони пропонували загадки, які передбачали кілька відгадок, але ці відгадки мали бути оригінальними, такого ж рівня, що і загадки;

– активне використання метафори, яка мислилася як самобутнє духовно-мовне утворення, що несе в собі свій внутрішній світ і суттєво автономізує поезію від зовнішньої дійсності (В. Голобородько). Завдяки метафорі поети Київської школи відривалися від навколишнього реального світу й будували свій образний всесвіт. Метафора була для них призмою, яка своєрідно фокусувала й переломлювала певні уявлення автора та проектувала модель нового світу. Цей вид тропу витворював нові аналогії та зіставлення (евристична сила метафори), віднаходив та по-новому розкривав онтологічні цінності (естетичного та етичного характеру). Саме метафора була основним творчим началом твору, основним художнім засобом тексту. Вона давала оптимальні можливості розгорнутись авторському комбінуванню, на свій кшталт розбудувати свій уявний світ. Недарма В. Голобородько стверджує, що метафора для членів угруповання була “богом”;

– вибір верлібру як оптимальної форми для поетичної реалізації складного мовного утворення – метафори (В. Голобородько). Верлібр – як вільна художня форма – дає змогу розширити свої “кордони” настільки, наскільки цього вимагає метафорична структура. Тут не треба було втискати метафору в прокрустове ложе ритму та рими. До переваг верлібру можна віднести авторську можливість використовувати різні синтагматичні розміри (малі й великі рядки) й, отже, досягати тої чи тої акцентуації. З верлібром було пов’язане й прагнення творити в новій поетичній формі (яка б більше промовляла до читача), адже силабо-тонічне римоване віршування, на переконання “киян”, на час входу їх у літературу було уже “зужитим”;

– творення своєрідного метафізичного часопростору, в якому відбувається оптимальна онтологізація явищ та процесів. Тексти поетів Київської школи начебто розгортаються не на землі, де існує чимало випадковостей і де речі не виявляються повністю. Ці тексти постають неначе у прозорому чистому небі (“високому й синьому” за М. Рильським), в ідеалізованому світі Платона, в якому речі набувають абсолютного статусу;

– інтелектуалізм та й мала емоціогенність образних картин. Естетика “киян” не ставила завданням викликати чуттєве зворушення читача. Мистецтво цих поетів схилилося у бік інтелектуальності, логічних мисленневих розбудов. Емоційний елемент виникав опосередковано, переважно як втіха від подолання семантичної

блокади у поетичній оповіді, радість від співтворення тексту. Питома вага власне емоціогенних ситуацій, як і форм безпосереднього вияву почуттів (вигуків, окликів тощо) у “киян” досить мала.

– примат конструктивних методів над суб’єктивною уявою в образному моделюванні. Представники групи в образному моделюванні не давали повної волі власному “я”, вони насамперед брали до уваги асоціативну ауру слова. Київська школа дала вдалий зразок “модерного конструктивного мистецтва” (Т. Адорно);

– складна асоціативність, що організовує як тропи (метафору, епітет, порівняння тощо), так і поетичну оповідь. Асоціації у текстах “киян” виникають, зокрема, на межі свідомого та підсвідомого сприйняття;

– відкидання риторичності (за У. Еко, техніки утворення певних аргументаційних механізмів), як результат впровадження ідеї саморозвитку художнього слова. На відміну від шістдесятників, “кияни” не акцентували на доведенні чогось. Зрозуміла річ, що їхні тексти, врешті-решт, несли свою присутню ідеологію (органічної та природної українськості), виявляли певні ідеї (зокрема, незалежної України). Але це відбувалося на глибокому підтекстовому рівні. Київська школа мала свою філософію, але вона не прагнула переконати читача у власних філософських чи суспільних доктринах. Це, на погляд учасників школи, не збігається із призначенням самої поезії. Відтак теза про суспільне призначення мистецтва відкидалася, натомість сповідувався де-прагматизм.

-
1. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. – Київ, 1995. – Кн. 2. – Ч. 2.

MODERN PROPOSITION OF KYIV POETRY’S SCHOOL

Taras Pastukh

*Ivan Franko National University of Lviv
Universytets'ka st., 1, 79000, Lviv*

The paper considers the phenomenon of Kyiv poetry’s school. The author analyses aesthetic proposition of the school and connects its appearance with modernity tendency in the Ukrainian poetry.

Key words: poetry, aesthetics, modernism, vers libre, association, model.

Стаття надійшла до редколегії 10.04.2003

Прийнята до друку 15.05.2003

**ПОДОЛАННЯ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІОСОФСЬКОГО МІФУ
У ПОЕЗІЇ 1980-х****Тарас Кремінь**

*Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України
Миколаївський державний університет
вул. Никольська, 24, 54030, Миколаїв*

У статті розглянуто внесок української лірики 1980-х у процес становлення історіософського міфу, що був покладений в основу оформлення багатьох питань філософського осягнення історичної свідомості майже всього століття.

Ключові слова: історіософський міф, концепт, метафористичні конструкції, віртуалізація, іронічне відсторонення.

Представники українського вісімдесятиництва, що стали яскравими представниками „третьої хвилі” (А. Погрібний) розвитку української літератури, виробили особливу концепцію щодо місця людини і її призначення в історичному просторі. Передусім це стосується лірики І. Римарука, В. Герасим'юка, І. Малковича, а також Т. Федюка, О. Забужко, Н. Білоцерківець та ін.

Перебуваючи в передчутті зміни векторів розвитку суб'єктивно-об'єктивного існування, на кордоні „модерністського та рустикального світоглядів у межах їхньої криптиотелуричної літератури” (В. Єшкілев), з „кпином, іронією, шокуванням” (О. Яровий), „драматичною напруженістю” (В. Моренець), поети спромоглися заговорити про уникнення незмінності і повторюваності української долі попри історичну здатність завжди повторюватись. Ця здатність виросла з великого „пасіонарного заряду” (О. Забужко), що тривалий час чекав на свій естетичний, філософський вибух. Це був бунт проти одноманітності та обмеженої увиразненості, що почало розвіюватись десь на початку 80-х, у роки тотального розпаду соціалістичного реалізму, „кризи радянської історії, коли було поставлено під сумнів верховенство загальносуспільного над особистісним” [9, с. 26].

Так не буде, як сказав Пророк.

Так, як нам написано, не буде!

(В. Герасим'юк)

Варто зауважити, що у 80-х роках змінилися і концепти поезії, що вплинули на її світоглядну парадигму. Загострилося питання про предмет та функції самої поезії. Відкритість, свобода, відсутність диктату поставило питання не того, про що пише поет, а здатності сягнути неопредметнену, але безумовну для реципієнта сутність буття (В. Моренець). Цього можна досягнути, за переконанням поетів, тільки під час медитативного сеансу, що обмежує присутність непотрібного пафосу. Вони досить обережно ставляться до всіх виявів свого духу, залишаючи особливе місце переживанням, що ніколи не закінчуються. Їх сприйняття тільки поширюються і розчиняються у просторі, бо поети-метафористи намагаються увиразнити своє духовне призначення, оберігаючи свій берег, що час від часу переживає

розбурханість океану бездуховності та дивної тривоги. Поети намагаються у мозаїчному просторі віднайти відповідники багатьом речам, що формують та увиразнюють світ, перетворюючи його на гармонійну сполуку. Вони утворюють інші закони в іншому, власному часі та просторі.

Для представників вісімдесятиництва література попередніх поколінь стала водночас і каноном, і опозицією, бодай на естетичному рівні. Відчутною особливістю стало рафінована концепція світу і власне буття крізь міфологічні, історіософські моделі. Особливого звучання набувала така форма поетичного мислення, як предметність та не-предметність (В. Махно).

Вісімдесятники пробували утворити культ „гри зі словом”, „бо гра є текстом” (Р. Барт), „концептуальної гри зі словом” (Я. Голобородько) „філологічну гру експерименту заради експерименту радикально змінити, роль і статус літератури в суспільстві” [10, с. 77], що відразу почало нагадувати літературну ситуацію початку ХХ століття, коли робилися серйозні спроби деконструювати традиційні мистецькі форми. Іронія посіла в цій грі центральне місце, адже світ почав перелицьовуватись через свою штучність норм або того, що ними вважається.

Гра, побудована на полізначності та метафористиці, створює потрібний ґрунт для свідомого і закономірного виникнення різноманітних алюзій, що вкладаються у рамки першооснов буття, серед яких неупереджена характеристика належить розумінню історичного процесу. Попри нашу вмільість декодувати метафористичні конструкції в тексті, здебільшого вони залишаються закритими, цим лише збільшуючи інтерес до них у процесі інтерпретації. Така перспектива гри у текстах поетів-вісімдесятників десакралізує пам'ять, розширюючи таким чином межі й площину сприйняття поезії. Попри іронічне відсторонення самої реальності смислова розщепленість набуває особливих рис, що врешті-решт „дає не подвоєння реального й ірреального, а миготіння Іншого” [3, с. 169].

Невимушена асоціативність залишила вагомий відбиток на історіософській ліриці поетів цього кола, бо змогла перетнути межі підсвідомого передчуття. Асоціативна інтелектуальність виявилася настільки природною, що спромоглася утворити окремі моделі, які й стали основними ознаками поетів, представників яскравої стилістичної течії, – „метафористів”. Лірика В. Герасим'юка, І. Римарука, О. Лишеги, що утворює „густі килими метафор” (Б. Рубчак), продемонструвала „алогічність синтаксичної конструкції, умовність образів” [7, с. 3], репрезентуючи умовно-асоціативну течію, сповнену внутрішньої виваженості та образної сконцентрованості.

Однією з вироблених моделей позачасовості є оформлення меж уніфікованої „минулосучасності” (Я. Голобородько). У такому неординарному хронологізованому вимірі поети вдаються до вироблення особливої моделі майбутнього, що набуває ознак неповторності в позачасовій абстрагованості. Ця абстрагованість виявилася у ХХ столітті не випадково, бо місце „лінгвістичного зсуву” (Т. Гундорова) в українській ліриці, як і в літературі загалом, є одним з центральних. Однією з моделей такого письма стає „сфера образотворення на перед- чи безсловесному рівні, через освоєння психосоматичної сфери знакового поля” [2, с. 113]. Поети не тільки пишуть, скільки формулюють, утворюючи мікрообразні величини. Це – не пророцтво в повному розумінні, це – передчуття неминучості майбутніх перетворень.

Явище вісімдесятиництва як еталону кінця ХХ століття можна порівнювати і з початком ХХ століття, багатого на свою мистецьку палітру, бо це „явище світоглядне різнорідне, естетично розмаїте, концептуально різновекторне, художньо

нерівнозначне і характеризується „стилістичною різноплановістю, жанровою варіативністю, тяжінням до концептуальної ускладненості у своїх найбільш цікавих, викінчених формах, виявами елітарної спрямованості, знаками художньо-інтелектуального „євроцентризму” (як модифікації канонічного „європеїзму”), багатогранною модерною зацентрованістю, цікавою палітрою художньо-самодостатніх імен, домінантою особистості” [1, с. 155].

Вісімдесятники цілком усвідомлюють, що минуле не повинно повторитися ніколи. Намагання ліричного героя 80-х розірвати „коло, в якому ти вічно в опалі” і життя, нарешті „по спіралі” (А. Кичинський) свідчить про принцип збереження циклічності часу, але тепер завдяки „ривку” свідомого „Я” [9, с. 464] має набути іншої „траєкторії руху”, піднявши життя індивіда на один щабель вище за попередній. Циклічне повторення онтологічного тексту наголошує нашу думку про постійність мрії про повернення до своїх джерел, свого минулого, що обертається в „обережне і важке нав’язання духовних узів з іншою справжньою духовно-культурною історією Вітчизни і світу” [8, с. 64].

Українські вісімдесятники наголошують на своїх поглядах щодо закономірностей розгортання історії і, відповідно, мають особисте ставлення до поняття циклічності часу як такого, утворюючи з цього оригінальну концепцію. „Покоління 80-х продемонструвало ґрунтовну теоретичну і творчу здатність до критичного перегляду стереотипів, до утвердження нових парадигм естетичного пошуку” [10, с. 77]. Часові характеристики дещо видозмінені, адже майбутнє виступає лише як основа минулого і навпаки. Вони наголошують, що без минулого майбутнє неможливе. Тут звертання на рівні „я-ти” вже не має сенсу, адже зв’язок реципієнта відбувається на фоні „сакрального континууму, єдності поколінь (консубстантивності)” (Е. Левінас), що відводить вагоме місце індивідууму у загальній історії всього народу, причому залишає його носієм відповідної етики та естетики.

*Вже біла сіль мого німого тіла
На чорнім хлібі свіжої землі
– Та знов, і знов, і знову, і навіки –
Смерть – пам’ять, пам’ять – рух, і без кінця
Повторюються очі і повіки.
Повторюються лиця і серця.*

(Н. Білоцерківець).

У деяких інших вісімдесятників (Т. Федюк) грані між минулим та сучасним зникають, тому часова характеристика стає всепроникливою та загальною. Час – це безперервна та безумовна цілісність, що розгортається в експресивному ключі. „Минувшина постає передісторією сьогодення, й події відбуваються немовби у все часовості” [1, с. 155].

Р. Дж. Колінгвуд, представник ґносеологічного напрямку в історіософії, стверджував, що „історія є не пам’яттю, а особливим випадком пам’яті. Ось чому історичне знання – це той особливий випадок пам’яті, коли об’єктом думки теперішнього стає думка минулого” [5, с. 280]. Єдиною складністю тут виявляється усвідомлення того, що історіософський час не зміг охарактеризуватись ані часовими, ані суспільними вимогами, ані переходами, тому вся картина цивілізаційного розвитку, починаючи від примітивних форм сприйняття до сучасних, є так чи інакше чимось нерухомим та відмежованим від нас [6, с. 36].

Яскравим підтвердженням присутності змодельованої часової конструкції виступає наявність такої символіки, яка своїм змістом увірає образи конкретного

світу, без чого людина не усвідомлюється об'єктом космологічного простору. Образ матері, землі, людського коріння, історичної пам'яті як семантичний символ історіософії – у центрі їх уваги.

*Золотими слідами швидких неприкаяних літ
Так повільно пройти, як дощі над рудими ярами,
І побачити все, що колись одлетіло з вітрами...*

(І. Римарук)

Невимовною щирістю та з тугою за своїм минулим, у якому автор живить свої картини сьогодення, сповнені вірші Н. Поклад. У цій відвертості – екзистенція і самототожність, без чого людина не має права на людську совість жити своєю власною історією життя. *Я б, може, боялася/ цієї тиші, / цієї темні, / цієї самоти, – / якби не бачила / над ними / далеку хату, / а в ній / маму, що покійно / слухає / свою тишу, / свою темін, / свою самоту...* (Н. Поклад).

Людина за своєю природою приречена, бо перебуває під впливом свого історіософського моноліту (не часу) у пошуках самозаспокоєння, сподіваючись на Бога, – що відповідає морально-філософським засадам свого роду-племені і власним духовним покликам” [9, с. 27]. У передчутті приходу чогось незнайомого, але відомого схрону, наблизитися до якого воліє душа. Ліричний герой сповнений своєю етнічною первинністю, що походить від давньоязичницьких традицій, проте закорінених у „селянській іпостасі” (О. Забужко), тому „часом озирнутись хочеш, немовби хтось тебе наздоганя” (В. Герасим'юк). Усвідомити фатальність свого існування, приреченість власного вибору долі означає залишатися якнайближче до власних етнічних коренів, але з правом на так і не сказане слово. *За те, що не зумів сказати / І промовчати не посмів (Т. Федюк).* Ця характерна особливість не є чимось раптовим і випадковим, адже особисте „я” виходить на рівень загального, тому самозанурення породжує характерну майстерність передчувати „цілий світ, все людське в людині” [7, с. 15]. Тому недаремно власний голос, не виявляючи себе безпосередньо, з'являється опосередковано, – через інші особи або ж синтаксичні форми.

Вісімдесятники не відчувають на собі провини за неказаність, але попри таку інерцію та незначну варіативність, характерної дистанційованості надає їм можливість не тільки відштовхнутись від реальності, але й витворити за власними законами світ, у якому все виступає суцільною картиною. Попри масштабність такого тла на ньому проступають долі окремих людей, їх життєві моменти, частини їхнього життя, що проростають екзистенційною самотою. Пошуки механізмів та законів свого існування вони віднаходять у відстороненні, що обирає свободу попри ускладненість чіткої послідовності стосунків зі світом. *Є плащ, неділя/ І свобода/ Від вічних планів, слів і справ (Т. Федюк).*

Поети відчувають прихід нової, ще не званої, епохи, і тому часто вдаються до віртуалізації. Наприклад, у В. Герасим'юка, очікування „прокажених” є формою вироблення імунітету до захисту первинності свого світу. У поєднку з ними ліричні герої не претендують на вражаючу перемогу, адже прихована енергія захована в їх свідомій духовній непереможності, тоді як людське приречене заздалегідь на смерть. Беззаперечним фактом існування такої поезії є їх історіософське навантаження, що сповнює емоційної мужності та неказаної іронії, що допомагає сприймати речі, бо „мужність та іронія в культурі – це післядія пасіонарності в історії: наступна фаза” [4, с. 263].

У цьому передчутті є ознаки повторюваності й циклічності історичного процесу, що відбивається на всіх рівнях свідомості. Адже життя саме собою не змінюється, змінюється саме поняття часу і наше ставлення до предмета. Важливим компонентом для ліричного героя неодмінно має стати усвідомлення тягlosti часу, динамічного розгортання життєвих колізій. Зв'язок з минулим відбувається не тільки на рівні часовому, але й свідомому. Підсвідоме прагнення перенестись у своє дитинство, світ невігданих мрій стає тим кроком, що вдосконалює Людину в майбутньому. Вміло справляючись з емоціями, ліричний герой увиразнює своє існування, задумуючись над собою, своїм місцем у циклічному процесі історії.

Самота поволі стає не стільки зовнішньо вираженою, як внутрішньо насиченою та герметизованою. Страх, навіяний самотою, не зупиняє поетичного передчуття, а, навпаки, – підлягає законам, за якими історичні безособистісні факти сприймаються цілком природно. Екзистенційна суть свідомості в них залишається завжди самотньою. Тому їх історіософія підживлюється правічними законами, що знаходять своє тлумачення на суб'єктивному рівні їх переосмислення. *Вона роздягла мене,/ як мати,/ і на гори осипалися/ не інопланетні обладунки,/ а земні пелюшки, з яких / розповилось немовля./ І моє крихітне тільце/ затріпотіло на її руках,/ на руках вічної таємниці мого народу (В. Герасим'юк).*

Історіософія поетів-вісімдесятників увібрала в себе найскладніші процеси на шляху до вдосконалення завдяки широкій метафориці та багатозначності мови, уміло реалізованій митцем. Одним із виявів такої особливості є володіння „образно-художньою афористикою, що є вираженням стратегічної перспективи естетичного руху до гранично сконденсованого та мультифункціонального слова” [1, с. 159]. Отже, українська лірика 1980-х років доклала багато зусиль до процесу становлення історіософського міфу, що ліг в основу оформлення багатьох проблем філософського осягнення історичної свідомості майже всього століття.

1. Голобородько Я. „Золото інків” або творча аксіологія Тараса Федюка // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 157
2. Гундорова Т. Література і письмо, або місце нового в українській літературі // Світо-вид. – 1997. – № 28.
3. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997.
4. Забужко О. Що сказано // Хроніки від Фортінбраса. – Київ, 1999. – 337 с.
5. Коллінгвуд Р. Ідея історії. – Москва, 1980.
6. Лосев А. Антична філософія історії. – Москва, 1977.
7. Мельник Я. Сила вогню і слова. – Київ, 1991. – 228 с.
8. Моренець В. До теорії аспектів сучасної лірики // Слово і час. – 1995. – № 1.
9. Моренець В. Слово, що випало з мовчання філософів // Слово і час. – 1997. – № 4.
10. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. – Москва: Рефл-бук; Київ: Ваклер, 1998. – 464 с.
11. Пахльовська О. Укр. шістдесятники: філософія опору // Сучасність. – 2000. – №4.

OVERCOMING OF THE PROBLEM OF THE HISTORIOSOPHICAL MYTH IN THE 1980-S POETRY

Taras Kremin

*T. Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine
Mykolaiv State University
Nikolska st., 24, 54030, Mykolaiv*

In the paper we considered the contribution of 1980-s Ukrainian poetry into the formation process of historiosophical myth, which became the basis of many questions, concerned with philosophical comprehension of historical consciousness of the century.

Key words: historiosophical myth, concept, metaforistic constructions, virtualization, ironic defamiliarization.

Стаття надійшла до редколегії 22.03.2003

Прийнята до друку 15.05.2003

ПРОБЛЕМА КОХАННЯ ЯК ТВОРЧОЇ СПРОМОЖНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ 90-х РОКАХ ХХ СТ.

Наталя Лебединцева

*Миколаївський державний гуманітарний університет імені Петра Могили
вул. 68 Десантників, 10, 54003, м. Миколаїв*

Проаналізовано особливості осмислення теми кохання молодими українськими поетами, що увійшли до літератури на початку 90-х роках ХХ ст. Встановлено зв'язок між цією темою та характерними рисами художнього світосприйняття поетів 90-х, зокрема обґрунтовано співвіднесеність можливості (чи неможливості) кохання з проблемою творчої реалізації митця в сучасному світі, а також із процесами національної ідентифікації та самоідентифікації цілого літературного покоління загалом.

Ключові слова: справжнє / несправжнє кохання, пристрасть, абсурдність світу, психологічна криза, творча спроможність / неспроможність, ідентифікація.

У переважній більшості критичних відгуків та аналітичних студій сучасної української поезії трапляються теми культурної кризи, руйнування традиційних цінностей, переосмислення культурних канонів, стилістичних пошуків молодих митців тощо, так чи інакше пов'язаних з ідентифікаційними процесами: „духовний стан нового покоління письменників... сильно нагадує митарства блудних синів” [6, с. 7]; „Поет покидає кафедру проповідника” [1, с. 4]; „Поезія в сучасному світі зазнає кризи власної ідентичності (...) змінився соціальний статус поета як такого, змінилося (відверто кажучи, розтануло) його культурне та метафізичне над завдання” [13, с. 56]. Цікаво, що майже всі сучасні критики описують культурну й літературну ситуацію 90-х як кризову, занепадницьку, навіть катастрофічну: „Нова поезія, як мазохістична душа, відкриває нам світ, де вона приречена конати...” (В. Виноградов [4]); „Сто літ самотності української літератури лиш починаються...” (Ю. Гудзь [7]); „Сучасність занурюється у варварство нових темних часів” (І. Старовойт [15]); „Вони (митці 90-х років. – Н. Л.) мусили прийняти на себе печать доби великої депресії, доби руйнування культури” (О. Кажан [10]); „естетика дев'яностиків формувалася в умовах національно-демократичного паралічу” (В. Даниленко [8]) і таке інше. Тобто так чи інакше визнається специфічність тієї культурної ситуації, у якій опинилися поети 90-х, – ситуація „виживання”, тривання на межі двох культурних парадигм, необхідність вироблення нових чи оновлення наявних форм осмислення світу: „Вони опинилися далі, ніж позначка zero, у від'ємній площині, у анти традиції”, за визначенням І. Старовойт [16, с. 123], яка сама належить до покоління 90-х і вважає, що це покоління перебуває „всередині епохального літературного зсуву...” [15, с. 141], і це зумовлює особливості його розвитку.

Означена культурна ситуація зумовлює й аналіз сучасної поезії, який зосереджується насамперед на подібних, знакових для митців 90-х років темах і проблемах. Але майже зовсім поза увагою дослідників залишаються „другорядні”,

маргінальні теми. Однією з них є кохання, точніше його художня рецепція, адже порівняно із серйозними культурними та соціальними зрушеннями в суспільстві, поряд із громадянською лірикою та потребою ґрунтовного переосмислення засад українського національного буття тема кохання ніби відсувається на другий-третій план. Оскільки ж якраз маргінальні теми в літературному творі мають властивість увиразнювати художній світ письменника, ми поставили за мету простежити особливості виявлення кохання як проблеми в українському поетичному світі сьогодні, коли і цей світ, і сам поет у ньому опинилися перед реальною загрозою духовної смерті.

Вибірковий аналіз поетичних творів окремих яскравих представників сучасної української літератури, зокрема т.зв. покоління 90-х років, показує, що тема кохання в їхній творчості так чи інакше присутня. І виглядає вона, на перший погляд, цілком традиційно – кохання поділяється на справжнє (духовне єднання) і несправжнє (суто фізичний потяг, імітоване чи спотворене кохання тощо). До того ж, справжнє кохання набуває суто позитивного звучання, так само як несправжнє трактується однозначно негативно. Зокрема, досить виразно в поезії 90-х представлений образ кохання як уособлення романтичного ідеалу, що протиставляється брутальній примітивній дійсності („*Надії сіють/ вздовж/ трамвайних ліній/ закохані поети*” – Р. Мельників [12]). У цьому випадку кохання асоціюється з весною як пробудженням природи і життя. Але, що характерно, таке світле, „високе” кохання виявляється лише недосяжною мрією, яка ніколи не зможе здійснитися. Досить яскраво висловив це, наприклад, О. Чекмишев [17]:

*Не збагну наздогнати
Здивовану...
Діку...
Дитинну
Твою посмішку...*

У наведеному уривку можна відразу спостерегти майже всі ознаки „ідеального” кохання – щирого (здивованого); природного, некерованого, а. отже, справжнього (дикого, тобто первісного); наївного і чистого (дитинного); невловного, наче посмішка, і водночас незбагненого й недосяжного. Подібне почуття, як і належить мрії, здатне врівноважити несправедливість і жорстокість світу:

*Господи! Ще б зиму цю – овва! –
Перебуть, бо так душа знекровлена.
І діждатись див. а є дива,
Раз ти все ж за щось мені дарована...*

(П. Вольвач [5])

Таке кохання часто сприймається як порятунок, благословення чи навіть істина, сенс життя: „*бо без тебе ця балка бездомна/ І душа і хати і зима*” (П. Вольвач). Навіть більше, подібне справжнє кохання, виступаючи основою світової гармонії („*Жити виходжу в найкращу з епох./ власне, з нічого тобою ж і створену*” – П. Вольвач), здатне подарувати (саме подарувати) звичайній людині надлюдську силу і мудрість:

*Уперше моливсь на любов...
І в молитві приниженій
Встав із язичника –
Богом...*

(О. Чекмишев)

Близьким до ідеалістичного уявлення про кохання є розуміння його як фізичної пристрасті, природного потягу: „*Метелики твоїх жаждених губ/ мене носили в тропіки*” (П. Вольвач). Цю пристрасть поет усвідомлює як головний закон природи, зумовлений інстинктом продовження життя, і тому є не тільки нормою поведінки, а й однією з небагатьох справжніх цінностей, що існують завжди („*А таїна – за пагорбом, за рогом,/ Зникає й манить. І не промина.*” – П. Вольвач). Водночас саме вона дає змогу героєві утвердити свою владу над світом і реалізуватися на фізичному – реально відчутному і реально досяжному – рівні:

...Я розпорю твою вузду...

Здурівши...

Дико і черлено...

(О. Чекмишев)

Реалізація в пристрасному коханні для О. Чекмишева тотожна природній реалізації будь-якої живої істоти, марно він співвідносить це почуття із образом білих коней („*І будуть снитись/ Білі коні,/ Що рвуть роз'ятрену/ Вузду...*”). І так вона набуває не просто справжньої цінності, але й справжнього сенсу життя:

В мою пам'ять приходиши із майбуття...

В моє „завтра”...

Ідеш від свого „ніколи”...

Страшно...

Страшно за те,

Що сильніше долі

Й життя...

Отже, у художньому світі О. Чекмишева справжнє пристрасне кохання, з присмаком чарівної таємниці, наповнює життя людини і втримує її в цьому житті, врівноважуючи собою несправедливість та абсурдність світу („*І від горла –/ Безсила бритва...*”).

Зовсім інше розуміння фізичного кохання знаходимо в творах І. Андрусяка [2], де воно набуває швидше негативного тлумачення: „*Я тобі віддамся як людина./ Пристритом жертвовним поласуй.*” При тому, що справжньому почуттю (і не лише коханню) в сучасному світі немає місця („*довкруг акустики доносів/ хтось тихо виплюне люблю*”), фізичний потяг може бути тільки його тимчасовим заміном, сурогатом, чимось другорядним і низьким: „*Визволь з домовини цих квартир/ маргінальні пестоці*”. Тоді як щире пристрасне кохання неминуче несе смерть.

твої тремтіння

непогамовні як леопарди

в полоні здобичі

крок вліво пустеля

крок вправо пронизливий вітер

і хаща крил

якби ти хотіла мене обняти

ти прогорнула б ці крила губами

у пошуках смерти

якби ти хотіла жити

леопард зупинився б

Смертоносність кохання загострює трагічність життя, адже повноцінна реалізація людини, яка в О. Чекмишева може відбутися через високу пристрасть, в І. Андрусяка

зливається з моментом смерті, і тоді сама смерть набуває еротичного відтінку: „пошли мені/ землю в устах/ візьму/ вустами”. Подібне тлумачення фізичного кохання знаходимо також у П. Вольвача („Дай забуття мені. Хай буде це не смерть. ... А смерть – то ти”) та інших поетів 90-х років.

Тарас Девдюк [9] в одному зі своїх віршів поєднує тему смертоносного кохання з темою смертоносної творчості:

*А хтось вже третій тиждень у запої
кричатиме: „Кохана, повернись!”
Та тільки завертали як колись
поети золотої дорогої.*

*Не вірте їм. Любили не вони.
Вони лиш повігадували ймення.
Умріяні у весла про човни.
А генії померли від натхнення!*

Тобто справжнє кохання, як і справжня творчість, реалізується в смерті.

Для поетичного світу І. Андрусяка також досить характерне розуміння творчості як пристрасті, спорідненої з фізичним потягом, але тлумачення її дещо інакше: „ці тексти як жінки регочуть віддаються/ виношують тремтять від дотику руки”. Однак і сексуальний контакт, і творчий акт відзначаються брутальністю, насильством і мають виразний підтекст „волі до влади”: „поети повипалювали титули/ на голих грудях відданих жінок”. Натомість справжнє, глибоке і щире почуття є лише дитячою мрією, знищеною сучасним світом („про білі вежі я в дитинстві чув/ а котрі з них залишилися цілі”). Тому якщо фізичне кохання і набуває в поетичному світі І. Андрусяка естетичної якості, то переважно як естетизація потворного. Творча спроможність митця в цьому контексті виявляється швидше неспроможністю, оскільки саме „мистецтво – насилля над світом ... і час – лиш перелюб”, що нівелює його цінність як таку: „при родах вмерла покритка поезія/ і ліс росте крізь наші імена”. Насилля веде до творчої безплідності, смерті та забуття.

Отже, ми переходимо до теми несправжнього кохання, як і до проблеми несправжності в українській поезії 90-х взагалі. Несправжність кохання може виявлятися в декількох аспектах: фізичний потяг, що не передбачає глибшого емоційного та духовного єднання і сприймається самим героєм лише як задоволення статевого інстинкту („Стрімкий юнак, легке дитя ерекцій,/ бере за руку втомлене дівча” – С. Жадан [11]); фізичне насильство, гвалт – переважно з метою приниження та підкорення (що характерно, сам ліричний герой в цьому випадку виступає переважно спостерігачем: „А коридорами їхніми/ гвалтують Поезію./ чужі ж таки .../ привиди” – Р. Мельників); імітація кохання чи його сублімація, тобто „гра в кохання”, споріднена з загальною іронічно-саркастичною тональністю поезії 90-х „Я тебе роздягатиму, наче бабан” – Р. Скиба [3]; „Я викрему з базальтових сердець/ Блошину дозу щирої любові” – А. Бондар [3]; „І буде у них „любофף до утра”,/ Але ти, Україно, ніц не почувєш.” – С. Пантюк [3]).

Привертає увагу пасивна позиція ліричного героя стосовно проблеми фізичного насильства. Його джерелом майже завжди виступає стороння сила, невідомий „хтось”, який прийшов і все зіпсував: „тут хтось у лоно випорснув каміння/ а хто він був попробуй докажи” (І. Андрусяк). Ця пасивність стосовно зовнішнього руйнівного чинника відзначає поетичне світовідчуття 90-х загалом, і в основі її лежить усвідомлення героєм власної безсилості, неможливості щось змінити чи

виправити. Спотвореність кохання в такому контексті – лише один із наслідків загальної спотвореності світу: „Плодить червами/ Божий сад” (С. Процюк [14]). Тобто будь-які „вічні” цінності чи глибокі почуття в нещирому, бутафорному й штучному світі теж стають бутафорними й штучними: „Рукавичку мерзотнику кинути б,/ а у мене й ненависть роблена...” (С. Процюк). І оскільки ліричний герой нічого не здатний змінити, все, що йому залишається, – це іронічно-саркастична постава невиправного скептика, якому вже і „слова приїлись”, і „кохання теж набридло, як стерня” (І. Павлюк [14]).

Звичайно, справжнє кохання може реалізуватися – всупереч абсурдності світу, і навіть врівноважити цю абсурдність, як ми це знаходимо, наприклад, у творах О. Чекмишева чи П. Вольвача, але навіть тоді воно тільки акцентує, увиразнює безглуздя людського буття:

*вони жили довго й щасливо
а потім померли –
в один день і в одному
гетто*

Отже, попри загалом традиційне тлумачення теми кохання в поезії 90-х років, привертає увагу мотив трагічного кохання, який поєднує всі проаналізовані вище аспекти і стосується і смертоносності кохання, і його бутафорності, пародійності (несправжності). Це кохання, перебуваючи ніби на периферії, відчутно загострює загалом властиву поезії 90-х трагічність світосприйняття. Адже в абсурдному й зруйнованому світі справжнє кохання від початку приречене на загибель, як і сам митець (якщо його мистецтво – справжнє). Неможливість повноцінної реалізації в коханні співвідноситься з неможливістю реалізації в творчості й ніби завершує коло безцільних блукань сучасного митця уламками зруйнованого українського космосу в пошуках власної ідентичності.

-
1. Агєєва В. Чи буде постмодерн золотим віком класики? // Література плюс. – 1998. – № 2. – С.4-5.
 2. Андрусак І. Отруєння голосом: Тексти. – Київ: Смолоскип, 1996. – 164 с.
 3. Антологія альтернативної української поезії зміни епох. – Харків: Майдан, 2001. – 188 с.
 4. Виноградов В. Про поезію 90-х // Молода нація. – 1999. – № 12. – С. 76-79.
 5. Вольвач П. Бруки і стерні: Поезії. – Київ: Дніпро, 2000. – 96 с.
 6. Габор В. Проза нової генерації: повернення блудних синів додому // Кур'єр Кривбасу. – 1994. – № 10-11. – С. 7-8.
 7. Гудзь Ю. Наприпочатку ста літ самотності // Світо-Вид. – 1995. – № 3(20). – С. 61-65.
 8. Даниленко В. Г. Архетип, монотип, стереотип як формотворчі структури художнього тексту: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Київ, 1994. – 18 с.
 9. Девдюк Т. Ти, три хвилини тому. – Київ: Смолоскип, 2000. – 132 с.
 10. Кажан О. Дев'яностий: покоління поза грою // Кальміус. – 1999. – № 1. – С. 71-75.
 11. Жадан С. Цитатник. – Київ: Смолоскип, 1995. – 62 с.
 12. Мельників Р. Полювання на оленя. – Київ: Смолоскип, 1996. – 66 с.

13. *Окара А* Література та метафізика: „Іменник. Антологія дев'яностих” (спроба відстороненого прочитання) // Молода нація. – 1999. – № 12. – С. 55-70.
14. Позадесятники-2. Поетична антологія. – Львів: Престиж Інформ, 2000. – 88 с.
15. *Старовойт І.* Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття. Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 – теорія літератури. – Львів, 2001. – 168 с.
16. *Старовойт І.* Чотири погляди // Світо-Вид. – 1997. – № 4. – С. 117 -123.
17. *Чекмишев О.* На порозі хрещатого неба. – Київ: Смолоскип, 1996. – 80 с.

THE PROBLEM OF LOVE AS CREATIVE ABILITY IN THE UKRAINIAN POETRY OF THE 1990s.

Nataliya Lebedyntseva

*Petro Mohyla State Humanities University of Mykolayiv
68 Desantnykiv st., 10, 54003, Mykolayiv*

In the report the peculiarities of love theme interpretation by the young poets which started their creative activity at the beginning of the 1990s are analyzed. The connection between this theme and characteristic features of these poets' artistic outlook is established. In particular the interrelations between love possibility (and impossibility) and the problem of the artist's creative realization in the contemporary world alongside with the national and self-identification of the whole literary generation processes are studied.

Key words: true/untrue love, passion, the absurdity of the world, psychological crisis, creative ability/inability, identification.

Стаття надійшла до редколегії 27.04.2003

Прийнята до друку 15.05.2003

**ФУНКЦІ ІРОНІЇ ЯК ОЗНАКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В СУЧАСНІЙ
УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ.
ШЛЯХ ДО СИНДРОМУ ІРОНІЇ ПОСТМОДЕРНОГО ПЕРЕНАСИЧЕННЯ**

Ірина Хомчук

*Житомирський державний педагогічний університет імені Івана Франка
вул. В. Бердичівська, 40, 10008, м. Житомир*

У статті досліджено та обґрунтовано існування в сучасній українській поезії іронії як ознаки постмодернізму та спостерігається шлях до синдрому іронії постмодерного перенасичення. Подано приклади іронії з поезії Юрія Покальчука, Ростислава Мельникава, Сергія Жадана та ін.

Ключові слова: гра, іронічність, іронія, іронія випадковості, іронія постмодерного перенасичення, карнавальність, об'єктивізація, пародія, постмодернізм.

Аналізуючи умови становлення української лірики кінця ХХ століття, В. Моренець зауважив, що в цей час „відбулося гнівне, веселе, іронічно-саркастичне прощання з однією історією” [7, с. 64], а один із ідейних натхненників сучасного літературного процесу Ю. Андрухович іменував теперішню добу найнижчим ступенем ієрархічної тріади: після Епохи Бога, Епохи Короля – Епохою Блазня, коли людство, сміючись, прощається з самим собою [цит. за: 10, с. 35].

Іронічність та блазнювання – головні ознаки сучасного літературного процесу та свідомості сучасної людини взагалі – з'явилися в переломний для суспільства та історії момент і стали одним із способів захисту від різких змін суспільних, соціальних, моральних цінностей та норм, від страху перед тим, що насувалося, – новим, невідомим, бо „новітня сучасність – це рух плюс невизначеність” (Баландьє) [цит. за: 9, с. 255], і тому загрозливим.

„Є багато способів уникнення дійсності, – пише Максим Розумний. – Можна заховатися в цинізм та іронію, можна в елітарну книжність, в тусовочність, або в номенклатурність” [18]. Оскільки іронія, на відміну від книжності, є внутрішньою, психологічною ознакою, то цей сховак – надійніший, дає більший захист, тому й більш використовуваний і дієвий.

Іронія стала неодмінною ознакою нового покоління, яка рятує його від тиску дійсності. Це вже навіть не втеча від реального світу, а таке сприймання реальності, яке захищає особистість від можливих психологічних травм, зумовлених відсутністю того, що віками прагнуло знайти людство: істини, впорядкованості, спокою. „Іронія стає **все**-значною. ...І якщо сократівська іронічність, хай навіть непевна та амбівалентна, мала все-таки на меті пошук істини, сьогодні іронія заявляє про „енергійне та екстатичне прийняття непевності” [Вілде], стаючи **іронією випадковості**” (Р. Семків) [22, с. 8].

Сміх, народжений іронією, дає насолоду, котрої шукає сучасна людина. Іронія випадковості – це ще й гра, яка теж приносить задоволення. В іронічній грі панує невизначеність, певна хаотичність, відсутність правил та непередбачуваність результату, але це не викликає страху, що трапилося б у дійсності, реальному житті, бо це – віртуальний світ, народжений в свідомості сучасної людини та художній свідомості зокрема.

Іронія видозмінюється, виступаючи то життєвим кредо, то функціональним засобом у „діалозі людства” (Рорті) [цит. за: 23, с. 580], яке вже не прагне відкрити об’єктивну істину, а просто намагається збагатити дискурс, дати волю розвитку особистості, захистити її. Інколи іронія – єдиний спосіб висловлення правди, можливість завуальовано сказати те, що не сприйметься в іншому ракурсі, може стати рушійною силою. Це „щось” може існувати тільки в одязі іронії, котра служить своєрідним захисним прошарком. Межі між реальністю, прошарком іронії та свідомістю стираються, з’являється новий світ, в якому все – минуле, теперішнє, майбутнє – отримує нове значення, нове існування. Хоча Ричард Рорті говорить, що „кожний іроніст може міряти успіх тільки супроти минулого – не тим, що живе відповідно до його принципів, а тим, що переписує минуле по-своєму, і тому може сказати: „Така моя воля” [19, с. 583], майбутнє теж у владі іронії, вона певною мірою є чинником, котрий творить теперішнє і майбутнє не як продовження минулого, а як щось нове. Недарма іронічність та іронію як провідне начало постмодернізму визначають західні дослідники (І. Хасан, М. Калінеску, Д. Фоккема, У. Еко та ін.) [див.: 2, с. 26], а Л. Лавринович, досліджуючи основні риси постмодернізму в українській літературі, виділяє ще самоіронічність [12, с. 41]. Іронію поряд з баянством, внутрішньою емографією, постійним невдоволенням і капризуванням М. Розумний називає „інфантильною ознакою перехідності генерації” [18], тобто тієї ж зміни старого на нове.

Можна виділити ще одну функцію іронії – об’єктивізацію явищ. На це звертав увагу Ж.-П. Сартр, коли твердив, пишучи про Жана Жене, що „іронічний погляд об’єктивізує його, що він може стати річчю, яку можна взяти до рук” [21, с. 249]. Т. Денисова в дослідженні про постмодерністську свідомість пише, що „іронічність погляду забезпечує об’єктивність оцінок, не дозволяючи впасти в пафосність, тобто створюючи передумови для наступного вибору” [2, с. 26].

Ці спостереження дали підставу не просто покласти іронію в основу постмодернізму, а й висунути ідею наукового обґрунтованої іронії, хоча „цей критично-філософський стиль є занадто ефемерним, щоб дати чітку методологію” (С. Квіт) [11, с. 150]. Але будь-яке постмодерністське письмо „має відповідати вимогам правдивої карнавальності, допускаючи іронію в усі найтемніші закапелки, штовхаючи в її стихію найшановніші авторитети, розчиняючи в ній будь-яке менторство” [Там само]. Проте тут з’являється підстава говорити про парадокс „іронії постмодерного перенасичення” (Р. Семків), коли „критик, автор, читач в постмодерній ситуації, граючи свою автентичну роль, помноживши засоби вдосконалення цієї ролі, нездатні утримати свою ідентичність і заперечують себе” [22, с. 10].

У сучасній українській поезії цієї крайньої межі іронії ще не досягнуто, хоча постмодерністські пошуки дуже активні. Найяскравішим спалахом карнавальної літератури було угруповання „Бу-Ба-Бу”, яке поклало основи постмодерністського іронізму в українській літературі кінця ХХ століття. „Соціальним фундаментом метаісторичного карнавалу в Україні став підсвідомий

масовий синдром зламу, що супроводжував розпад імперії і викликав дві метапсихічні частини: суспільну депресію і масову карнавальну сміхову рефлексію на катаклізм системи” [16, с. 35]. Іронія як засіб самозахисту від катаклізмів, які збунтували суспільну свідомість, швидко пустила коріння на літературному ґрунті. З’явилися послідовники „Бу-Ба-Бу” (наприклад, поетичний гурт „Червона фіра”), які не приховували своєї естетичної орієнтації, називаючи себе постбубабістами. Ще рано говорити про масовість іронічно-карнавального естетизму в українській культурі, хоча І. Ільїн, досліджуючи постмодернізм від його джерел до кінця століття, стверджував, що це явище є безпосередньою реакцією на стереотипи масового усвідомлення, а епігонська література легше за все піддається пародіюванню [цит. за: 20, с. 17], проте присутність його елементів в сучасній українській поезії дуже помітна.

Іронія охоплює все: особистість та історію, Бога і смерть, високі почуття і загально визнані цінності. „Я трішечки поетка, // Я трошки неземна. // За жанром – оперетка, // За відчуттям – струна”, – намагається зрозуміти себе Надія Стрем [4, с. 90], зате Роман Здорик досить впевнено заявляє: „і ти ... не зрозуміла // мене // геніального поета // усіх часів” [15 с. 5]. Марко Самовитий бачить себе збоку: „Хто се під лавкою // губами плямкає // ст’ашно // аж дрозжж пробира // ... // Я – силою підступною // замкнений в серці // коханець і трошки / брунет” [17, с. 245]. Іронія проникає і в мову, вживання суржикових форм слів ніби оживлює, озвучує текст, звільняє його від притаманних будь-якому текстові книжності, статичності.

Іронічна гра словами захоплює Василя Старуна: „рембрáнт? чи рéмбрандт? // чорний чи темнік? // чи тільки Пан – чи панк? // чи áфини атіни?” [6, с. 78]. Сюди влітається насмішка над слововживанням, некомпетентністю в перекладах і транслітерації, співвідношенням слів. Автор іронізує і над риторичністю запитань, безглуздих тому, що на них немає відповіді.

Пародією на американські фільми, українські звичаї, сучасні філософські ідеї та політику водночас є „Українські вечорниці” Андрія Коваленка [14, с. 94-95]. Час і простір змішуються, переплітаються, створюючи нову дійсність, яка сприймається дуже реалістично через насиченість деталями, подробицями подій. Поряд з головним героєм та його друзями у кав’ярні сидять Макіавеллі, Конфуцій, Атілла, офіціантка має ім’я Хівря, замовляють вони булочки по 3 копійки, що переносить нас у радянські часи, а повії колупають припічок (народний звичай) і „белькочуть щось про синє небо і жовте колосся”. Скрипаль грає Шостаковича і тут же по „відику” показують балет „Робесп’єр у Жовтні”. Слова „референдум”, „ліво-радикальний” ніби зійшли зі шпальт сучасних газет, а імена героїв Джезус і Пол закидають нас у ковбойське минуле США. Але головна мета іронії стає зрозумілою в кінці твору, коли герої померли, бо „вчадили від поту брудної пані з приємним ім’ям „Історія”.

У Сергія Жадана минуле теж переосмислюється: „Володимир Сосюра – юний поет // закосивши на фронті з недбальства світил, // заїздив у розбомблений харківський тил” [1, с. 73]. Автор наважується вголос сказати речі, про які не прийнято говорити за неписаними постулатами про людей визнаних, видатних. Іронія затушовує те, що в іншому контексті сприйнялося б як грубість, дозволяє сказати правду, яку всі знають, але про яку мовчать. Хоча поняття правди теж відносне і лише випадково ти „може почувеш щось схоже на правду” (Юрій Покальчук) [24, с. 29].

Відбувається переоцінка цінностей, знеболена іронією. Ніщо не стало, якщо навіть „...слово Боже воно // як таранька – його смакуєш // проте ним не наситишся” (Сергій Жадан) [8, с. 15], а „без приписки і Бог – не людина” (Галина Пастушенко) [6, с. 88]. Та й сама людина більше подібна на механічну іграшку чи ляльку: „Його кохана дівчинка: // дві ноги, дві руки, ротик, // дірка, бюст, золоті волосинки // по шкірі побігли” (Марта Барбара) [25, с. 14-15].

Не обминули іронічні спостереження і природу. Сонце – це „велика пляма” [13, с. 11], „учора повісивсь місяць // з сумними такими очима” [13, с. 14], а „он там під парканом / конає осінь // розхристана простоволоса // і певно таки що / боса // збомжована ница / осінь” (Ростислав Мельників) [13, с. 32]. Соціальні проблеми стають не об’єктом іронії, а засобом для її вираження, своєрідною метафорою. Природа превалює над політикою у поезії Миколи Васильчука: „Попелом // Віє вітер у очі звечора. // Знає це у палаці Тетчер // І новий президент Тернополя” [5, с. 103]. Над патріотизмом скептично посміхається Сергій Жадан: „хоч тікай, // „любов к отчизні” в цих краях // завжди була за кайф” [8, с. 48].

Ще більше іронічних випадів трапляється стосовно почуття, яке завжди оспівувалось в поезії, – кохання. Про що раніше говорилося чи не найбільш піднесено, натхненно, що викликало здебільшого біль, смуток, над тим тепер сміються: „Заради тебе тарганів // я кілограми з’їсти три готова. // ... // та ця любов між нами нездорова // здорові стілки не їдять // та й таргани делікатес” (Оксана Фітель) [3, с. 82], „Чуєш, любя, скрегочуть зуби, // Які давно вже не їли сала, // Мені плювати, що хочуть губи, // Лише б ти, мила, про зуби знала” (Сергій Руденко) [14, с. 164], „Ви так мене жадаєте дотепно, // ... // Немов кріпак ридання перебенді, // Мов Гаммершляг загибелі Бенедя” (Назар Федорак) [26, с. 48]. Навіть нещасна любов викликає здоровий сміх, котрий, на відміну від переживань, продовжує життя і деякою мірою є началом єднання у світі, де кожен – самотній, де єднання дає „наприклад, сонце, що встає, // чи спільний туалет” (Сергій Жадан) [8, с. 50].

Але той самий Сергій Жадан роздивився іронію-вбивцю: „Скрипаль-іронія // смичком леза // торкнеться струн твого сухожилля” [8, с. 24]. Гра з іронією випадковості майже завершена, навіть ця схованка від дійсності піддається руйнації, знищуючи і того, хто нею користується. Функція об’єктивізації теж досягла своєї кінцевої точки, замкнувши коло в його початку – реальній загрозливій дійсності, з якої хотілося втекти. Спрацьовує синдром іронії постмодерного перенасичення, коли іронія стає не порятунком, а загрозою авторові, а через нього й читачеві. Але замість того, щоб знищити іронію, автор вбиває себе й читача. Іронія виходить з-під контролю, стаючи самодостатнім явищем, котре існує і діє безвідносно до бажань людини.

-
1. Artline. – 1998. – №6.
 2. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири // Слово і Час. – 1995. – №2. – С. 18–27.
 3. Дзвін. – 1998. – №11–12.
 4. Дзвін. – 2000. – №1.
 5. Дзвін. – 2000. – №2.
 6. Дзвін. – 2001. – №1.

7. До теоретичних аспектів сучасної лірики. Із вступного слова В. П. Моренця до захисту докторської дисертації „Сучасна українська лірика (особливості розвитку і логіка саморуку)” // Слово і Час. – 1995. – №1. – С. 63–71.
8. *Жадан С.* Цитатник: (вірші для коханок і коханців). – Київ: Смолоскип, 1995.
9. *Рюс Ж.* Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки – Київ: Основи, 1998.
10. Занепад чи відродження? Творче обговорення // Слово і Час. – 1996. - №11-12. – С. 32-44.
11. *Квіт С.* Основи Герменевтики // Кур’єр Кривбасу. – 1998. – №104. – Серпень. – С. 145–1634.
12. *Лавринович Л.* Сучасний український постмодернізм – напрям? Стиль? Метод? // Слово і Час. – 2001. – №1. – С. 39–46.
13. *Мельників Р.* Полювання на оленя: Поезії. – Київ: Смолоскип, 1996.
14. Молоде вино: Антологія поезії/ Упоряд.: М. Розумний, С. Руденко. – Київ: Смолоскип, 1994.
15. Першість. – Житомир, 2001.
16. Плерома. Мала Українська Енциклопедія Актуальної Літератури. Повернення Деміургів. – 1998. – №3.
17. Початки: Антологія молоді поезії. – Київ: Смолоскип, 1998.
18. *Розумний М.* Лірика дев’яностих // Літературна Україна. – 2002. – 3 жовтня.
19. *Рорті Р.* Самотворення і пов’язаність: Пруст, Ніцше і Гайдеггер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. Марії Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 582–599.
20. *Русова С.* Постмодернізм у сучасній поезії, або Набоков – автор-„трікстер” // Слово і Час. – 2002. – №6. – С. 17–23.
21. *Сартр Ж.-П.* Моя перемога є чисто вербальною // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. Марії Зубрицької. – Львів, 1996. – С.245–259.
22. *Семків Р.* Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового) // Слово і Час. – 2000. – №6. – С. 6–12.
23. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. Марії Зубрицької. – Львів, 1996.
24. Сучасність. – 1998. – № 6.
25. Україна. – 1992. – № 11–12.
26. *Федорак Н.* Брудершафт із собою: Збірка віршів. – Київ: Смолоскип, 1997.

**THE IRONY FUNCTIONS AS THE FEATURES OF POSTMODERNISM IN
THE MODERN UKRAINIAN POETRY. THE WAY TO THE SYNDROME
OF POSTMODERN OVERSATURATION IRONY**

Iryna Khomchuk

*Ivan Franko Teachers' Training University of Zhytomyr
V. Berdychivska st., 40, 10008, Zhytomyr*

In the paper we considered and argued the presence of irony as a feature of postmodernism in the modern Ukrainian poetry. We tried to show the way to syndrome of postmodern oversaturation irony. There are many irony examples from the poems by Yuriy Pokalchuk, Rostyslav Melnykiv, Serhiy Zhadan etc. in this paper.

Key words: play, ironicality, irony, irony of fortuity, irony of postmodern oversaturation, carnivality, objectivization, parody, postmodern.

Стаття надійшла до редколегії 25.04.2003
Прийнята до друку 15.05.2003

ШВЕЙК І ЦЯПКА: МІЖ САТИРОЮ І ПРОПАГАНДОЮ**Ростислав Семків***Національний Університет “Києво-Могилянська Академія”
вул. Сковороди, 2, 01001, м. Київ*

У статті зроблено компаративний аналіз двох літературних образів, які виростають зі спільної європейської традиції. Особливу увагу звернуто на співвідношення в образах “веселих вояків” сатиричних та гумористичних компонентів, на засоби гротеску та бурлеску, за допомогою яких вони творяться. Зроблено спробу проаналізувати функціонування цих літературних образів як пропагандистських кліше.

Ключові слова: сатира, гумор, іронія, гротеск, Швейк, Цяпка.

Метою цієї невеликої розвідки є не стільки типологічний аналіз двох літературних образів – чеського Швейка, створеного Ярославом Гашеком, та українського Цяпки, найбільше опоетизованого Романом Купчинським, – скільки аналіз подібностей та відмінностей засобів (сатири, гумору, іронії, гротеску), за допомогою яких вони творяться. Численні дослідники образу Швейка про поетику роману та засоби досягнення в ньому комізму висловлюються по-різному. Загалом наголошується, що “гумористична трактовка персонажа переростає в сатиричну” [3, с. 26], на цьому сходяться більшість дослідників [також 12; 13], проте в інших випадках, навпаки, окреслюється зміщення тональності образу від чисто сатиричного до іронічного [2], а найновіші дослідження взагалі трактують його як суто іронічний [10]. Цяпка в подібних ракурсах взагалі не досліджувалася. Пояснюється це, найперше, слабшою олітературненістю цього образу: він присутній в кількох стрілецьких піснях та жартах, а доволі архаїчна жанрово, як на час виникнення, ірої-комічна поема Р. Купчинського “Скоропад” була відома небагатьом і надзвичайно запізнилася з друком (створена 1919 р., надрукована 1965-го на еміграції). Тим часом, саме типологічне зіставлення обох образів дало б змогу краще розібратися і з механізмами комічного, за допомогою яких вони створені і, врешті, домоглися більш чи менш локального безсмертя.

Спершу розчистимо для наших дослідів термінологічний майданчик. Сатиру визначають як “безжальне, знищувальне переосмислення об’єкта зображення (та критики), що розв’язується сміхом” [8, с. 522]. Сатира, якщо її трактують як окремий жанр або категорію комічного, здатна включати в себе іронію, переорієнтовуючи її на виконання “своїх головних викривальних завдань” [15, с. 25]. Гумор трактують як “особливий вид комічного, таке ставлення свідомості до об’єкта, в якому поєднуються зовнішнє комічне його трактування з внутрішньою серйозністю” [8, с. 521]. Як бачимо, гумор, позірно протилежний іронії, яка найчастіше виступає як стилістичний прийом, “іносказання, що виражає насмішку або лукавство, коли слово чи висловлювання набуває в контексті мовлення значення, протилежне буквальному сенсу, заперечує його чи бере під сумнів” [8, с. 132]. Якщо гумор, насміхаючись, не заперечує, то іронія, начебто не заперечуючи, насправді, насміхається. Сатира може бути іронічною, тобто

використовувати іронію як засіб прихованої насмішки, але може бути й прямою, інвективною, коли критичні наміри автора висловлювання не приховуються. З іншого боку, гумор також може ґрунтуватися на використанні іронії, і ми неминуче заплутаємося у цих трьох термінах – така плутанина є досить поширеним явищем, – якщо не візьмемо за основу семіотичне тлумачення іронічного висловлювання як такого, що вказує водночас на два взаємозаперечних референти. Сатирик, послуговуючись іронією, використовує висловлене як ширму або як каталізатор інтенсивності заперечення прихованого, гуморист від початку певен у позитивності прихованого, а висміює його лише позірно і тому – м'яко. Якщо ж він використовує іронію, механізм ускладнюється: висловлене натякає на заперечуване приховане, внаслідок чого виникає насмішка (тут ще діє чиста іронія), проте м'якість цієї насмішки примушує нас вірити, що первинне висловлювання, насправді, не заперечують, а стверджують (вже гумор). Тобто, коли Швейк говорить “наш найясніший цісар”, ми розуміємо, що Гашек, насправді, хотів сказати зовсім протилежне – сатирично висміяти образ монарха, а відтак, і його держави. З іншого боку, позірна бундючність ордену Лицарів Залізної Остроги є достатньою мірою комічною, проте десь глибоко всередині вказує на серйозність – адже гумор не знає повного заперечення.

Врешті, існує ще й романтична іронія, дія якої виражається в абсолютному урівноправленні обох референтів. У такому разі ми просто губимо орієнтири і не знатимемо, як насправді ставиться автор до зображуваного предмета. Власне, романтична іронія якраз вказує найперше на неможливість реалізації оцінних, етичних, смакових суджень: в українській літературі початку ХХ ст. найбільш показовим прикладом її реалізації, вочевидь, є Дон Хозе Перейра-Перебийніс Майка Йогансена. Саме розмежування гумору (з його глибинним ствердженням) та романтичної іронії (в основу якої покладена правдива амбівалентність) засновує суперечку про природу образу Швейка. Автор прямо вказує нам, що Швейк – ідіот, проте діє він часом з невластивою ідіотам логікою і кмітливістю. Якщо ми завдяки авторові повіримо в глибинний позитив Швейка, більше того – його своєрідну мудрість, то перед нами образ гумористичний, використаний задля підкреслення сатиричності решти зображення. Проте, як ми вже бачили, існує тенденція вважати Швейка чисто іронічним, вочевидь, в тому сенсі, що він такий є ідіотом настільки ж, наскільки й свідомим критиком дійсності тогочасної Австро-Угорщини. Втім, зважаючи на позицію самого Гашека, заявлену ним у передмові до частин 1 та 2 книги, перша гіпотеза щодо комічної природи образу Швейка видається нам більш логічною. А от Цяпка є, без сумніву, суто гумористичним персонажем.

Задля ясності подальшого викладу розрізнятимемо іронію риторичну, тобто таку, яка попри свою двореферентність чітко вказує на істинність прихованого референта, й власне іронію двозначності (генетично споріднену з романтичною іронією), використання якої ґрунтується на рівноправності можливих референтів. На нашу думку, обидва образи “веселих вояків” є гумористичними у своїй суті, проте Швейк поступово виростає до характеру суто іронічного, двозначного. Своєрідність обох персонажів може пояснити їхнє походження.

Образ Цяпки напряду виростає з народної сміхової, бурлескно-травестійної традиції. Це герой-гуляка, для якого “пригоди з жінками” є куди більш небезпечними за справжню війну. Він дивакуватий, інколи комічно пихатий [7]. Вочевидь, можемо твердити про його генетичний зв'язок з поемою І. Котляревського (в поемі Р. Купчинського Цяпка суміщає образи старшини стрілецького війська, козака та давньогалицького князя, його пригоди розгортаються як повна випробувань мандрівка і увінчуються щасливим шлюбом); проте сам образ комічного воїна має

коріння ще у давньоримській традиції (Плавт), поширився Європою як маска Капітана з комедії дель арте [5, с. 9], а в Україні, зокрема в Галичині, реалізувався в кількох персонажах народного вертепу (Козак, Князь, Воїн Ірода). У самого Р. Купчинського Цяпка є носієм виразних рис кабаревої традиції, яка, зі свого боку, теж ґрунтувалася на використанні персонажів європейського лялькового театру [16].

Подібну генезу має й образ Швейка. Він генетично пов'язаний з традиційними європейськими образами “мудрих дурнів” [2, с. 58], проте апелює до ще однієї багатії традиції: Швейк це ще й денщик, слуга, а тому вільно вписується до традиції крутійського роману й стоїть поруч з Санчо Пансою, Станарелем та Фігаро. Відповідно, образ Швейка більше занурений у європейську традицію сміхової культури, в той час як Цяпка майже всуціль онаціональней образ, що більше – це образ суто галицький.

Образи обох персонажів мали реальних прототипів (чет. Страшлипка і власне Цяпка), проте від першого було взято лише звичку безконечно розповідати різні історії та настирне бажання здатися в полон і так уникнути війни, а від другого – постійне вживання слова “евентуально”; інші риси творилися відповідно до нашарувань описаних вище літературних кштатів та традицій. Головна подібність обох вояків полягає саме в збереженні доброго гумору серед найзапекліших битв світової війни і найнебезпечніших пригод, хоча природа їхнього оптимізму різна: Швейк – начебто ідіот, який начебто не розуміє, що довкола відбувається, а Цяпка тішиться фронту, оскільки в битвах уникає головного свого “ворога” – жіноцтва. Ця риса Цяпки зі стрілецьких пісень перекочовує і в поему Р. Купчинського (на початку якої родовитий князь Цяпка-Скоропад після стрілецьких походів та інших пригод безвиїзно живе у своєму замку, куди вхід жінкам заборонено); в поемі така поведінка Цяпки дістає мотивацію, проте наприкінці змінюється і він знаходить своє щастя у шлюбі.

Покінчивши зі вступними заувагами, можемо перейти до розгляду обох персонажів у координатах сатири та пропаганди.

У випадку Швейка нам від початку пропонують гротескний образ ідіота, проте через питомий комізм вступного уривку та через зіставлення з назвою роману – “Пригоди бравого вояка Швейка” – ми запідозрюємо, що манера викладу є іронічною, а персонаж, насправді, не є ні ідіотом, ні німечним, ні злим за характером. Швейк одразу ж постає перед нами подвійним, проте суперечність між обома іпостасями його особи узгоджено: він є “бравим вояком” та “ідіотом” одночасно. Справді, для “...всеосяжного викриття деградації дійсності ... був необхідний саме такий [недоумкуватий. – Р. С.] герой, бо ж всякий інший за подібних обставин міг бути повішений або розстріляний десятки разів” [13, с. 182].

Взагалі, образ Швейка твориться якраз протилежно до традиційного образу героя, яким ми його бачимо в міфології чи в казках. Швейк у тексті роману пародіює усі міфологічні іпостасі героя – він “войовник”, “коханець” (“забаганка” гості поручника Лукаша), “володар” (пор. його “повелівання” служницею), нарешті, “спаситель світу” і “святий” (принаймні, так можемо тлумачити розуміння його образу Гашеком, у вступі) [іпостасі міфологічного героя: 6, с. 315-335]. Швейк є повним антиподом міфологічного героя: всі ролі (а) він втілює в комічному амплу, (б) виконання його “місії” випадкове – так трапляється, що Швейк мусить стати “войовником”, “коханцем” і т.д.

Така ж девальвація “героїчності” відбудеться, якщо порівнюватимемо образ Швейка з героєм чарівної казки: справді, ми могли б сприймати війну як момент “посвячення”, ініціації [11] переродження пересічного міщанина, простої людини у воїна, патріота своєї вітчизни (пор. з прикладами української військової повісті –

трилогія “Заметіль” Р. Купчинського, “Чотири шаблі” Ю. Яновського і т.д.). Можемо протиставити цілеспрямовані мандри казкового героя до іншого світу (“світу посвячених”, ініційованих) та блукання Швейка, котрий аж ніяк не прагне бути “посвяченим” у велику бойню світової війни, а потрапивши туди, намагатиметься якнайшвидше здатися в полон, тобто позбутися будь-якої героїчності. Такими ж пародійними є особи, що мали б ввести Швейка у світ війни – капелан Кац, поручик Лукаш, кадет Бігль, інші – вони зовсім не здатні виконувати функцію “посередника між двома світами” [11, с. 178], якої вимагав би від них героїчний текст казки чи міфу.

З іншого боку, всі дії Швейка є, хоч не послідовними, проте повністю усвідомленими, його “ідіотизм”, звісно ж, є маскою, а не виявом впливу якихось несвідомих чинників. Адже “...в потрібних випадках Швейк вірно слугує авторові як інтелігент” [13, с. 194]. Швейк – це свідоме іронізування автора-опозиціонера з-під маски “простака”, коли “ворогу, що похваляється своєю тупою силою, під личиною наївності та простодушності протиставляється сміливе і насмішливе презирство” [2, с. 48]. Ця іронія є, звісно ж, риторичною – вона творить сатиричне висловлювання, яке має на меті засудити мілітаризм, чиновницьку тупість і т.д.

Однак сам Швейк є персонажем амбівалентним, набагато складнішим за чисту сатиричну інтенцію свого творця. Гашек заставляє його повторювати гасла офіційної пропаганди (“На Белград!”, “З цісарем перемажемо!”), які в устах *ідіота* перетворюються на сатиру. Але сам Швейк залишається поза сатирою: він говорить щиро. Врешті, саме питання щирості чи прикидання Швейка спричинює суперечки довкола цього образу: адже якщо Швейк насправді лише прикидається, то його повторювання пропагандистських лозунгів є кітчевим, а сам він перетворюється на свідомого іроніста. Втім, нам, вочевидь, більше імпонує думка, що Швейк поступово втрачає риси суто *гумористичного* персонажа, проте залишається в царині *іронії двозначності*, тобто є *бравим ідіотом* (бравим вояком та ідіотом водночас), а от Гашек використовує його образ як засіб побудови сатиричного тексту. Підтвердженням цього є також сюжет роману: подорож Швейка *не має жодної конкретної мети* (потрапити на фронт чи, навпаки, уникнути цього). Тобто мета в кожному окремому випадку є (знайти свій полк, потрапити до Чеських Будейовиць тощо), але загалом похід Швейка вражає своєю хаотичністю навіть самих персонажів твору:

“...ви, очевидно, заблукали, – всміхнувся вахмістр, – бо ж ви йдете від Чеських Будейовиць. У цьому я можу вас зараз переконати. Над вами висить карта Чехії. Погляньте, будь ласка, на неї. На південь від нас лежить Протівін. Від Протівіна на південь – Глубока, а це на південь від неї – Чеські Будейовиці. Як бачите, ви йдете не до Будейовиць, а з Будейовиць.

Вахмістр ласкаво глянув на Швейка, але цей спокійно, з гідністю сказав:

– А все ж таки я йду до Будейовиць” [4, с. 218].

Як видно з цитованого епізоду, сам Швейк не іронізує. Абсурдність ситуації полягає в тому, що він не має на меті дезертирувати (на відміну від свого прототипа і самого Гашека), і дійсно йде до Будейовиць, і що, насправді, він від Будейовиць віддаляється. Зрозуміло ж, що справа тут не лише в “ідіотизмі” Швейка, Гашек має на увазі щось інше: не Швейк є аномалією в світі, який його оточує, а світ, в якому перебуває Швейк, є аномальним. У такий спосіб відсутність логіки у Швейковому поході відображає відсутність логіки в самій імперії, де “люди і речі не відповідають своєму призначенню” [2, с. 16]. Фрагментарність фабули стає відображенням ветхості всієї Габсбургської монархії.

Де Швейкового простодушного гумору не вистачає або амбівалентність персонажа загрожує розмиванням первісного сатиричного задуму, Гашек, не

вагаючись, втручається в текст з прямим авторським коментарем, і такі втручання стають все частішими. Показово, що вже перша книга закінчується післямовою, в якій автор виказує дещо ширші свої цілі, котрі виходять за рамки означеного в передмові завдання показати “скромного героя”: тут Гашек багато говорить про неприкрашеність, “життєвість” роману, що особливо стосується його мови, яка має збігатися з тим, “як люди насправді говорять”, а також про висловлення “огиди чеської людини до візантизму” і “неповаги до цісаря”.

Підсумовуючи, ще раз наголосимо на майстерності, з якою Гашек руйнує офіційні ідеологічні кліше: створивши первісно гумористичний, а відтак – двозначно іронічний образ Швейка, автор лише заставляє його повторювати пропагандистські лозунги, й цього досить, щоби скомпрометувати їх, а увесь роман перетворити на східну сатиру. Втім мілітарна пропаганда не дала довго тішитися свободою навіть такому “невловимому” анархістові, як Швейк: чеська реакційна критика майже одразу поійменувала роман “Біблією саботажу”, а самого Гашека, разом з його персонажем, надовго зарахували в лави “полум’яних інтернаціоналістів” та “борців за справу пролетаріату” [14]. Лише останнім часом “бравому вояку” пощастило скласти зброю: він перестав бути фішкою (іміджем) соціал-комуністичної пропаганди і разом з учасниками щорічних фестивалів “швейковін” повернувся на своє звичне приємне місце – в празькі пивниці та кав’ярні.

Про Цяпку написано менше, а тому будувати аналіз цього образу доведеться, накреслюючи аналогії зі Шейком. Найперше, іпостасі художнього образу Р. Купчинського (містечковий шляхтич, стрілецький старшина, дивакуватий вояк) не такі віддалені одна від одної, як іпостасі образу Швейка (не забуваймо, номінально він – ідіот). Цяпка – кумедний, а Швейк інколи вульгарно смішний. Комічну поважність, потрібну для утримання в межах *гумору*, Цяпка зберігає і в піснях, і в поемі “Скоропад”. Його пригоди – це все-таки дивовижні (хоча й комічні) пригоди героя (надто ж “володаря”, пана ретельно облаштованого замку й повелителя дещо бурлескної, стилізованої в козацькому дусі прислуги, “войовника”, котрий вмє вибиратися із найскрутніших ситуацій і, врешті, “коханця”, який “вводить всіх жінок у еротичний чад”); тут і сліду немає від Швейкового пародіювання, висміювання самого модусу *героїчного*: якщо Швейк всіма способами заперечує героїзм, то Цяпка (й це для нас найголовніше) саме через комізм його потверджує. Саме в цьому найкраще простежується зв’язок поеми “Скоропад” з “Енеїдою”, в якій вояцтво, котре “п’ятами з Трої наживало”, з часом заявить: “Любов к Отчизні де героїть, // Там вража сила не устоїть, // Там грудь сильніша од гармат”. Український бурлеск виявляється менш амбівалентним, ніж європейська сміхова культура, в якій різні полюси явищ і категорій постійно змінюють одна одну, і сама смерть постає “веселим страховищем” [1, с. 163]. Ми в цьому випадку не покидаємо царини гумору, який, як ми вже вказували, містить глибинне ствердження зображуваного: саме ця його властивість й дозволяє Р. Купчинському природно вкраплювати в поему патетичні епізоди на кшталт збору Управи Лицарів Залізної Остроги. Як знаємо з історії, й сам Орден, який було створено як суто гумористичний, з часом спричинився до існування зовсім не гумористичних, патріотичних структур (напр., пластовий курінь “Лицарі Залізної Остроги”). Такі ж націствердні інтонації простежуємо і в однойменній стрілецькій пісні.

У такий спосіб, пом’якшена гумором іронія образу Цяпки надалі перетворюється на засіб дієвої пропаганди. Принаймні в межах Галичини цей персонаж стає

синонімом незнищенності духу пробудженої нації і, з цього погляду, характеризується більшою цілісністю (меншою амбівалентністю), ніж Швейк.

Врешті, обидва персонажі складніші, ніж видається на перший погляд: гумор та іронія (а у випадку Швейка ще й сатира) співвідносяться в них у різних пропорціях, так само різними є й засоби (більше гротеску у випадку Швейка, специфічно національний бурлеск у випадку Цяпки), за допомогою яких їх створено. Швейк стає засобом сатиричного звільнення від кліше шовіністичної та міліарної пропаганди, Цяпка і пов'язаний з його іменем Орден, навпаки, – слугують засновками пропаганди патріотичної. Тим часом, обидва ці образи є яскравими відмінами ширшого, власне європейського, літературного персонажа, в якому навіть найвища патетика обов'язково сусідить із сумнівом та ліберальною іронією.

1. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва, 1990.
2. *Бернштейн И.* “Похождения бравого солдата Швейка” Я. Гашека. – Москва, 1971.
3. *Востокова С.* Ярослав Гашек. – Москва, 1964.
4. *Гашек Я.* Твори: В 2-х т.– Київ, 1983. – Т.2.
5. *Дживегелов М.* Итальянская народная комедия. – Москва, 1954.
6. *Кемпбелл Дж.* Герой із тисячею облич. – Київ, 1999.
7. *Купчинський Р.* Скоропад. – Едмонтон, 1965.
8. *Литературный энциклопедический словарь.* – Москва, 1987.
9. *Молодцова М.* Комедия дель арте. – Ленинград, 1990.
10. *Никольский С.* История образа Швейка. – Москва, 1997.
11. *Пропт В.* Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград, 1986.
12. *Пытлик Р.* Швейк завоює мир. – Москва, 1983.
13. *Шевчук В.* Ярослав Гашек. – Київ, 1965.
14. *Щербаков Ю.* Писатель, агитатор, боец. – Москва, 1966.
15. *Эльсберг Я.* Вопросы теории и сатиры. – Москва, 1957.
16. *Żelenski T.* Od autora // “Siówka”. – Kraków, 1971.

SHVEYK AND TSIAPKA: BETWEEN SATIRE AND PROPAGANDA

Rostyslav Semkiv

National University “Kyiv-Mohyla Academy”
Skovoroda st., 2, 01001, Kyiv

In the paper the author performs the comparative analysis of two literary types which both appeal to the same European tradition. The particular attention is paid to the components of satire and humor, grotesque and burlesque which are combined in these “merry soldiers” in different proportions. The author also tries to analyze the functioning of the literary types as the clichés of propaganda.

Key words: satire, humor, irony, grotesque, Shveyk, Tsiapka.

Стаття надійшла до редколегії 08.04.2003

Прийнята до друку 15.05.2003

ТИПОЛОГІЯ РІЗНОВИДІВ АВТОКОМУНІКАЦІЇ В ПОЕТИЦІ ПОСТМОДЕРНОГО ТВОРУ

Тетяна Саяпіна

*Запорізький державний університет
вул. Жуковського, 66, 69063, м. Запоріжжя*

Статтю присвячено проблемі функціонування каналів комунікації „Я – Я” та „Я – ВІН” в комунікативному просторі постмодерного літературного твору (на матеріалі твору „Воцтек” Ю. Іздрика). Досліджено специфіку співвідношення семантичних та синтагматичних (переліки, повтори тощо) елементів у творі Ю. Іздрика. Розглянуто функції синтагматичних елементів тексту.

Ключові слова: автокомунікація, постмодернізм, синтагматичні елементи тексту, гра, іронія, семантичний код, сугестія, принцип нонієрархії.

Розвиток культури кожної країни є нелінійним, стадійним. Одним із критеріїв розмежування провідних характеристик двох протилежних стадій розвитку є критерій інформаційний, що окреслює специфіку обігу інформації у межах даної культури. Етап здобуття та накопичення якісно нової для людства інформації змінюється етапом глибинного її осмислення, рефлексії – і навпаки. Одним із найбільш адекватних підходів до осягнення природи такої стадійності культури виступає теорія комунікації.

Відповідно до двох основних каналів комунікації – „Я – ВІН” та „Я – Я” – Ю. Лотман виділяє два відповідні типи культур: культури, орієнтовані переважно на одержання інформації, та культури, орієнтовані на автокомунікацію [7]. Повідомлення „Я – ВІН” за своїм напрямом є зовнішнім, оскільки передбачає наявність адресата й адресанта повідомлення, яке має головною метою передати вербальну інформацію адресатові й спонукати його до певної невербальної реакції (вчинок, висновок тощо). Для повідомлення типу „Я – Я” характерне ототожнення особи адресата й адресанта: „... відмінність полягає в тому, що в системі „Я – ВІН” інформація переміщується в просторі, а в системі „Я – Я” – в часі” [7, с. 164]. Другий тип повідомлення характеризує ситуацію передавання суб’єктом інформації самому собі й має назву автокомунікації.

Зовнішнє повідомлення характеризує екстенсивний спосіб світозасвоєння, тоді як ознакою автокомунікації є інтенсивність осмислення навколишніх процесів. На противагу константності повідомлення в ситуації комунікації „Я – ВІН”, у випадку автокомунікації динамічними є і саме повідомлення, і його суб’єкт: „... передаючи повідомлення самому собі, він [суб’єкт. – С. Т.] внутрішньо перебудовує свою сутність, оскільки сутність особистості можна трактувати як індивідуальний набір соціально значущих кодів, а набір цей тут, у процесі комунікаційного акту, змінюється” [7, с. 165]. Прикладом автокомунікації в межах повсякдення може бути ведення щоденника – як з функцією мнемонічною, спрямованою на запам’ятовування подій, так і з метою кращого осягнення життєвої ситуації.

Своєрідною комунікативною системою є художня література. Кожен літературний твір насамперед призначений для прочитання. Тому зовнішньою схемою твору як повідомлення завжди залишається схема „Я – ВІН”. Але варто врахувати, зокрема, й такий фактор, як родова належність твору. Якщо епічний твір із чітко вираженою сюжетністю безперечно належить до повідомлень типу „Я – ВІН”, то ліричний, медитативний за характером вірш можна назвати зразком псевдоавтокомунікації: твір нібито спрямований на внутрішній світ ліричного суб’єкта, і в результаті вербалізації почуттів світ цей зазнає певних змін. Але сам суб’єкт і вербалізована динаміка його почуттів все ж є повідомленням, спрямованим на читача, який девербалізує сприйняте ним і, можливо, теж зазнає при цьому певного емоційного впливу.

Якщо говорити про драму, то тут комунікативна схема ускладнюється в дещо інший спосіб. Основним змістом драматургічного твору є, власне, зовнішня комунікація між персонажами. Можливі в цих межах і моменти автокомунікації – монологи. Але ж обидва ці типи інформаційного метаболізму є елементами єдиного, цілісного повідомлення, адресатом якого є глядач або ж читач. І особа цього адресата, знову ж таки, є можливим об’єктом внутрішніх змін у результаті мистецького комунікативного акту.

Найскладнішим зразком комунікативних процесів у межах художньо-літературної творчості є випадки міжродової та міжжанрової дифузії, коли матриця комунікативних інтенцій певного роду чи жанру не може вичерпати природи рецепції конкретного твору.

Показовим у цьому плані явищем є сучасна українська проза, яка зазнала серйозного впливу дифузійних процесів порівняно з класичними формами епосу. Аналізуючи літературу сучасності, не можна обійти поняття постмодернізму, яке в цій статті розглядатимемо в суто технічному аспекті поетики й стилю, без заглиблення в світоглядно-естетичні проблеми функціонування феномену. Одна із основних ознак поетики постмодернізму – цитатність – в аспекті комунікативному може бути витлумачена як перенесення акцентів з повідомлення на код, адже сама форма повідомлення не є семантично новою. За Ю. Лотманом, це є ознакою автокомунікаційності тексту: „Орієнтована на автокомунікацію література не тільки не буде уникати штампів, а виявить потяг до перетворення текстів на штампи й ототожнення „високого”, „гарного” та „істинного” зі „стабільним”, „вічним” – тобто зі штампом” [7, с. 174].

Маючи на увазі масовість сучасної культури, Ю. Лотман писав: „Європейська культура нового часу свідомо орієнтована на систему „Я – ВІН”. Споживач культури перебуває в позиції ідеального адресата, він отримує інформацію ззовні” [7, с. 175]. Сучасна українська проза досить неоднорідна за критерієм наслідування певних літературних традицій. У найзагальніших рисах її можна поділити на дві школи: західну (Івано-Франківську, або Львівсько-Івано-Франківську, або Станіславську тощо) і східну (Житомирську або Київсько-Житомирську). Для першої характерна орієнтація у творчості на західноєвропейські зразки, для другої – пошук автентичних джерел. В аспекті комунікативному орієнтація на Європу літераторів західного регіону не є одностайним свідченням екстравертності, назовні-спрямованості їх текстів. Адже пошук літературного прецеденту творчості є відбірковим, що наголошує, наприклад, один із представників „Станіславського феномену” В. Єшкілев: „Галичина орієнтується на Європу, якої нема. Вона придумала собі Європу. Умовно – це Європа європейських інтелектуалів... Все те, що ми вибираємо

звідти як дайджест, воно там рясно розкидане... Нам, митцям, не потрібна Європа реальна, вона потрібна бізнесменам, людям речової культури” [2, с. 100 – 101]. Можна сказати, що для обох цих шкіл притаманне домінування автокомунікативності, яке часто намагаються означити як прикмету поганої якості літературної продукції взагалі. Наприклад, Р. Кухарук так відгукується про сучасний стан української прози: „На превеликий жаль, рефлексійна проза в українській літературі чомусь переважає. Тобто герой у цій прозі думає, длубається у собі, у собі блукає, твір переважно без сюжету, діалогів. І це прикро, бо відлякує читача” [1, с. 3]. Можна зазначити, що останнім часом під впливом зародження власне української масової літератури „інтровертність” прози дещо зменшує свою питому вагу.

Цікавим прикладом розмаїття автокомунікаційних технік у межах одного художнього тексту є твір Юрія Іздрика „Воцек”.

Мова твору, його архітектоніка дає всі підстави для твердження про безперечну постмодерність його стилю. „Воцек” – це елегантний, суверенний портрет постмодернізму, мальований зсередини автором, який віртуозно володіє його стилем мислення і мовлення” [8, с. 30], – наголошує М. Павлишин у передмові до книги.

У творі знаходимо численні ознаки автокомунікативного тексту: членування на ритмічні фрагменти, подекуди ритмізацію оповіді (навіть ритмізацію графічного її оформлення – наприклад, заключних молитов у обох частинах твору), ослаблення семантичних зв’язків і підкреслювання синтагматичних. Ритмомелодика прозової оповіді іноді переходить у ритмомелодику вірша:

...і як мізерним, нікому не потрібним лантухом лежить в
одному з помешкань

одного з будинків

пересічного міста

невеликої країни

скромного материка

твое змарніле анемічне тіло [5, с. 43].

Синтагматичні елементи тексту, за Ю. Лотманом, – це ті, що не несуть смислового навантаження, а виступають натомість тлом для семантично насажених елементів. Їм притаманна певна орнаментальність – ритмічна повторюваність окремих складників (наприклад, звуконаслідувальні повтори в ліриці, що навіюють ефект шуму хвиль або завивання вітру) для впорядкування асоціативного потоку реципієнта. Епічний твір із вжитими в ньому синтагматичними елементами комунікації зазнає ліризації, вага подієво-смислового повідомлення тут знижується: „Ритміко-метричні системи перенесено не з комунікативної системи „Я – ВІН”, а зі структури „Я – Я”. Поширення принципу повтору на фонологічний та інші рівні природної мови являє собою агресію автокомунікації в чуже їй мовне середовище” [7, с. 172].

Синтагматичне введення у твір численних повторів і переліків у Іздрика тісно переплітається з ігровою функцією художньої мови. Автор свідомий ортодоксальної постмодерності своєї стилістики, і тому, вдаючись до суто постмодерних художніх прийомів, часто іронізує над цими ж прийомами. Так іноді обсяжні переліки в тексті є прямим відсиланням-пародіюванням „патріархів” українського постмодерну, наприклад, Ю. Андруховича (Любанського у творі): „Любанський згадав би про саяво і морок, тіло і дух, про кір і про бух, про хліб і вино, покуту й вину, про „так” і про „ні”, про інь і про янь, про тінь і про день, про ніч і про меч, про ще багато

дечого, про цвіт і про тлін...” [5, с. 143] У подібному випадку широкий перелік набуває додаткового до синтагматики семантичного коду – коду алюзійності, натяку. Можна сказати, що загальна художньо-літературна комунікаційна схема „Я – ВІН” діє тут головню за умови обмеження сфери „ВІН” колом утаємничених у факт існування й діяльності „Станіславського феномену”.

Іноді перелік може нести в собі додатковий до ігрового код приховування, уникання єдиного „правильного”, адекватного сенсу на тлі безлічі штучних – наприклад, перелік гіпотетичних імен А.: „Вже вечір, і час прощатися з тобою, Алкестідо, антигоно, Аріадно, астеніє, Анно Перенно, апатіє, Анабель, алісо...” [5, с. 147]

Переліки в постмодерному творі взагалі й у „Воццеку” зокрема провокують автора (і героя) на спроби класифікації перелічуваного. Власне здатність класифікувати є однією з провідних рис постмодерного автора й героя [9, с. 21]. Для Воццека вона є своєрідним доказом сталості існування: „Завжди лишається класифікація. Ще” [5, с. 36].

Класифікування тут також виступає певною мовною й логічною грою. Наприклад, зразком постмодерної іронії з приводу абсурдності будь-якої класифікації з огляду на апріорну неоднозначність існуючих критеріїв є опис „братів-лісорубів”: „Густав і Густав. Їх троє. Розмахують сокирами. Один – шизофренік, один – купідон, а третій – наймолодший” [5, с. 61].

Як і переліки, повтори в Іздрика переакцентують увагу зі змісту на форму, з повідомлення на код. І ця переакцентація також поліфункціональна й нерівнозначна. Найчастіше повтори набувають характеру мовної гри. Наприклад, усвідомлюючи сугестивні можливості ритмізованих повторів, Іздрик експериментує над мовою, творячи високопафосний зразок сугестії:

„Проби страху.

Проби тебе, проби страху.

Не проби радості і не проби щастя, бо радість і щастя скороминущі, і єдино страх швидкоплинності пом’якшить для тебе несподіванку біди та розпачу, котрі прийдуть неодмінно.

Не проби біди та розпачу, а проби страху, щоб не спокуситися власними стражданнями і не зазнати нищої розкоші...” [5, с. 66].

Цікавим є вихід із цього проповідницько-сугестивного періоду тексту, який переводить проповідуване вище в площину гумористичну й оголошує читача жертвою авторського розиграшу: „... з третього щабля зістрибни на землю, щоб аж розійшлися поли накинутаго на голе тіло кожуха, і не юродствуй більше. Ляж під стіну свого будинку і сховай обличчя в долонях. Спробуй попросити ще раз. Не вийде – живи далі” [5, с. 67].

У деяких випадках періодичні повтори слова або фрази вказують на лейтмотивність означуваного стану або концепту у внутрішньому світі героя-автора. У розмові з Воццеком А. розповідає „про захоплення фотографією, про самотність, про бажання подорожувати і вчитися, про самотність, про улюблену музику, про самотність, про плани на майбутнє, про самотність, про журналістику, про самотність, про...” [5, с. 120].

Перевага в творі Іздрика синтагматичних, спрямованих на творення асоціацій, елементів над елементами семантичними, що несуть певне повідомлення, є очевидною. Якщо виходити з потреби балансу цих елементів у художньому творі, можна сказати, що баланс цей тут порушено. За словами В. Ізера, „... літературний

текст повинен бути задуманий так, щоб заангажувати увагу читача до процесу творення речей, що знаходяться поза ним, заради нього самого, заради читання, яке приємне тільки тоді, коли активне і творче. У цьому процесі творчості текст не повинен заходити ні надто далеко, ні надто близько, бо слід зауважити, що нудьга і перенапруження утворюють межі, за якими читач залишає поле гри” [6, с. 263]. Окремі елементи Іздрикового твору, зокрема, нанизання снів один на один за асоціативним принципом, скрупульозне фіксування настроїв і психічних станів, провокують саме такий вихід з поля гри. Сам автор, здається, співчутливо ставиться до читача, наполягаючи, однак, на необхідності пройти коло всіх запропонованих ним асоціацій: „...головне – не перескакувати ні через п’яте, ні через десяте, а йти за ритмом слів у риму кроків, і перше ніж дійти до Воццекових снів, слід дійти до сну про Воццека, а це ще так нескоро...” [5, с. 54].

Десемантизація тексту, усвідомлення втрати читацької уваги також є об’єктом гри автора, який в кінці довгого ліричного відступу змушує приспаного читача шукати сенсу в несподіваній абракадабрі: „... як тільки загроза втрати я повстане як за гроза смерті яко ї які вартосподі вати сяти сподіваешся як порятунку якякак трунку неземного але якось так трапляється щояк тільки ти бачиш вінна ближасться тоне знаеш вчинити як” [5, с. 44].

Подібну комунікативну ситуацію переситу художнього тексту різномірними за значущістю елементами І. Ільїн визнає провідною для твору постмодерного, характеризуючи її як реалізацію принципу нонієрархії, що означає „відмову від умисного відбору (селекції) лінгвістичних (або інших) елементів під час „вироблення тексту”. „Для одержувача подібного роду комунікату, якщо він готовий його прочитати (дешифрувати) „посмодерністським способом”, цей же принцип... передбачає відмову від будь-яких спроб вибудувати в своїй уяві зв’язну інтерпретацію тексту” [4, с. 160], – стверджує науковець.

Л. Стефанівська наголошує на тому, що у випадку „Воццека” дія принципу нонієрархії не є помилкою або ознакою авторської невправності при написанні твору: „...помиляється той, хто думає, що такий безладний запис різноманітних випробовувань існує тут випадково. Отож метод вільного поєднання відрізків історії Воццека реєструє перш за все сам процес мислення, пов’язування марень і візій сонних, котрі за природою своєю неупорядковані – тому техніка повісті точно пристосована до вимог тематики” [10, с. 197].

Граничним зразком зміщення вектора комунікативності тексту в бік автокомунікації є введення в твір ситуації авторської рефлексії з приводу роботи над твором, змішування процесу творчості з оцінками цього процесу. Такий прийом у літературі не новий – свого часу до нього вдавались, наприклад, У. Теккерей („Ярмарок марнославства”), Ю.-І. Крашевський („Історія кілка в плоті”), М. Йогансен („Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших”, „Подорож ученого доктора Леонардо...”). У сучасній літературі частіше натрапляємо на „псевдоавторрефлексії” – прийом обрамлення подій твору ситуацією його написання. Головний герой у такому випадку виступає в ролі рефлексуючого автора „твору в творі”. Таку побудову мають, наприклад, твори „Хозарський словник” М. Павича, „Острів попереднього дня” У. Еко, „На полі смиренному” та „Стежка в траві” В. Шевчука, „Інопланетянка” О. Забужко, „Писар Східних Воріт Притулку” Г. Пагутяк, „Воцтек” Ю. Іздрика тощо. „Твір у творі” є своєрідним різновидом літературного щоденника, але якщо щоденник покликаний підсилювати довіру читача до тексту, то авторська рефлексія,

навіпаки, дистанціює читача й текст, окреслює штучність і умовність оповіданого, акцентуючи натомість ситуацію творення та внутрішній світ творця.

У „Воццеку” прийом авторської рефлексії з приводу процесу творення граничне акцентований. Особливу цікавість викликає, зокрема, автокоментар з приводу пошуку цілісності, самоідентичності зображуваної в перших сценах твору особи: „Очевидно, десь тут криється фальш. Є щось неправдиве, щоб не сказати – несправедне, в напівпрофесійній зухвалості цих синонімічних вправлянь, в їхній скептичній ритміці і риторичному синтаксисі. Позбавляє довіри до сказаного звучання деяких слів, можливо, надто рано звучало ім’я, може, невиправданим є сусідство імені із марнословним звертанням до Бога” [5, с. 39]. Цей період тексту повторюється у творі двічі, без змін, що, цілком логічно, зумовлює постановку питання про його функцію та про відмінність смислового навантаження одного й того самого тексту в першому й другому звучанні.

У першому випадку мовне оточення наведеного уривка дає підстави зрозуміти, що тут маємо постановку автором перед самим собою суто постмодерністської проблеми неадекватності суті й засобів її художнього втілення: „...завше натикаєшся на суто технічні обмеження внутрішнього оптичного збільшення, такого собі нейрофізіологічного блоу-ап” [5, с. 39]. Подальша „мандрівка” нутрощами людини в пошуках ядра її особистості є іронічним розвитком цієї проблеми.

У випадку ж другого використання уривка спостерігаємо не тільки декларування проблеми, а й індивідуально-авторське її вирішення: „Однак присутність небесного Бога унаочнює приземлену тотожність усіх трьох – Його, Тебе, Мене, а отже, звільнює від подальших шукань” [5, с. 43].

Отже, якщо перший уривок радше є виявом автокомунікації, апеляції Іздрика до себе як творця, то другий уривок – уже повідомлення типу „Я – ВІН”, декларація власного розв’язання типово постмодерністської проблеми цілісності.

Певний герметизм „Воццека”, виражений перевагою автокомунікації (або псевдавтокомунікації) над зовнішньо-епічною авторською позицією типу „Я – ВІН”, синтагматичних елементів над семантичними, звісно, не міг бути обмеженим суто комунікаційною, наративно-рефлексивною сферою поезики. Подівий зміст твору, його проблематика також несуть на собі його відбиток. Проблема герметизму внутрішнього світу героя, овласнення як способу взаємодії з Іншим (коханою людиною) досить поширена в літературі постмодернізму. Згубність прагнення до накопичення, колекціонування й герметизації в людських стосунках яскраво визначено в повісті О. Забужко „Дівчатка”: „...насправді нічого живого: ні квітки, ні кроленяти, ні людини, ні країни, – мати якраз і не можна: їх можна тільки знищити, тим єдиним ствердивши факт посідання” [3, с. 403]. Апофеозу ж звучання ця проблема сягає в романі Дж. Фаулза „Колекціонер”, де формою вияву почуття героя до коханої дівчини є її ув’язнення в підвалі, свідомість того, що він є її власником, так само, як власником своєї колекції метеликів – мертвих, але повністю підвладних йому. Прикметне, що майже таку саму ситуацію маємо і в „Воццеку” – герой замикає в підвалі свою дружину й дитину. Але тут декларується інший мотив вчинку: Воцтек намагається вберегти сім’ю від отруйного впливу довколишнього світу. Проте мотив згубного герметизму, потреби колекціонування наявний і тут, просто декларується він яскравіше на прикладі стосунків Воццека із А.: „Це все нагадує терор. Але я не можу нічого вдіяти. Хочу володіти тобою цілковито” [5, с. 130]. Прагнення Воццека ізолювати все найцінніше для нього від довколишнього світу є своєрідною паралеллю до прагнення автора перенести зміст твору в сферу рефлексії й

самоаналізу. Іздрік пропонує читачеві занурення в герметичний, інтровертний світ своїх-Воццекових асоціацій як рецепт щонайглибшого розуміння пропонованого художнього світу.

1. *Дімаров А., Кухарук Р.* Про читабельність літератури і не тільки // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – Квітень-травень. – № 125-126. – С. 3-9
2. *Єшкілев В., Лихоманова Н., Бойченко О.* Прологомени до деміурги // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – Липень. – № 128; 100-101
3. *Забужко О.* Дівчатка // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – Листопад-Грудень. – № 119-121. – С. 395-419
4. *Ильин И.П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – Москва: Интрада, 1998. – 256 с.
5. *Іздрік.* Воцек & Воцкекурґія. – Львів: Кальварія, 2002. – 204 с.
6. *Ізер В.* Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 263-277
7. *Лотман Ю.* Внутри мыслящих миров // Семиосфера. – С.-Петербург: Искусство, 2000. – С. 150-391
8. *Павлишин М.* Передмова // Іздрік. Воцек & Воцкекурґія. – Львів: Кальварія, 2002. – С. 5-30
9. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
10. *Стефанівська Л.* Післямова // Іздрік. Воцек & Воцкекурґія. – Львів: Кальварія, 2002. – С. 185-199

TYPOLOGY OF SELF-COMMUNICATION VARIETY IN THE POSTMODERN LITERARY WORK POETICS

Tetiana Sayapina

Zaporizhzhia State University, Zhukovski st., 66, Zaporizhzhya, 69063.

The paper is devoted to the problem of the functioning of the communication channels “I – I” and “I – HE” in the communicative space of a postmodern work of literature (on the material of “Votsek” by J. Izdryck). We investigated specificity of correlation of semantic and syntagmatic (enumeration, repetition) elements in the work by Izdryck. We considered the functions of the syntagmatic elements of the text.

Key words: self-communication, postmodernism, syntagmatic elements of the text, play, irony, semantic code, suggestion, principle of nonhierarchy.

Стаття надійшла до редколегії 29.03.2003

Прийнята до друку 15.05.2003

**ПОСТМОДЕРНИЙ ТЕКСТ ЯК ЗНАРЯДЛЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ КРИТИКИ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ О. ІРВАНЦЯ “РІВНЕ / РОВНО”)**

Людмила Скорина

*Черкаський державний університет ім. Б. Хмельницького
вул. Тищенка 59 / 2, 18003, м. Черкаси*

У статті проаналізовано роман О. Ірванця „Рівне / Ровно” як текст постмодерного письма з постколоніальними та посттоталітарними конотаціями.

Ключові слова: постмодерний дискурс, пародія, іронія, структура.

Систематичне вивчення текстів початку нового тисячоліття перебуває нині на маргінесі літературознавчих досліджень. Подібна дослідницька неухважність (або ж недостатня увага) до найновіших зразків нашого письменства зумовлюється близькістю цих текстів до масового мистецтва, що традиційно вважали другосортним, неповноцінним. У цих творах найчастіше вбачалися згубні тенденції, які зведуть літературу (а вона в українській історії завжди була чимось більшим, ніж різновид мистецтва, наприклад, “речником державотворення”) на манівці псевдомистецтва.

Здавалося б, сьогодні не варто витратити зусилля, аби переконати когось у потребі вивчати постмодерний літературний дискурс, проте бібліографія подібних досліджень вочевидь недостатня, навіть тоді, коли йдеться про “класиків” українського постмодерну – літгурт “Бу-Ба-Бу” (за винятком творчості хіба що Ю. Андруховича). Спроби каталогізувати матеріали, присвячені вивченню творчості Олександра Ірванця, підтверджують невтішний висновок про недостатність літературознавчої уваги до цього надзвичайно цікавого і своєрідного явища. Є, звісно, декілька оглядових публікацій про “Бу-Ба-Бу”, в яких принагідно висловлено й окремі міркування чи оцінні судження про поезію О. Ірванця. Констатуючи критичну спрямованість постмодерного мистецтва, А. Макаров, наприклад, зауважує: “Добре, що наша поезія вчиться називати неподобство неподобством, а сірість сірістю. Гіркі і сердиті вірші О. Ірванця – один з можливих варіантів “поезії без прикрас” [1, с. 4]. Л. Таран (авторка рецензії на збірку “Тінь великого класика” [2]) наголошує, що “в Олександра Ірванця переважає іронічне побутописання – і тут він найсильніший. А ще він любить висміювати застигли літературні кліше, формули, поетизми-“фольклоризми”: таким чином він полемізує із відгомоном народницьких стереотипів у нашій поезії” [3, с. 19].

Звісно, говорити про повніше дослідження творчості О. Ірванця зарано, адже вона має тенденцію поповнюватися новими текстами. Попри це коментарів вочевидь недостатньо. Вони здатні хіба що задекларувати факт присутності письменника в літературному дискурсі кінця ХХ – початку ХХІ століття. Особливо гостро постає це питання у зв’язку з виходом двох нових не помічених критикою й літературознавством книжок автора – драм та “нібито роману” “Рівне / Ровно”.

Вибір теми дослідження не випадковий, адже наскрізна критичність – чи не

найвиразніша прикмета постмодернізму і творчості О. Ірванця як одного з варіантів його вияву. У переліку найчастіше застосовуваних постмодерністами прийомів Марко Павлишин називає іронією “підкреслення нестабільності, умовності всіх значень, як у творах, так і в житті, – ігри, цитування, пародії, суміші з попередніх творів...” [4, с. 214]. Важливість означених компонентів зумовлюється природою постмодернізму, який, по-перше, переходить від творення до конструювання тексту з різномірного літературного матеріалу [5, с. 279], а по-друге, ставиться до використовуваного скептично, піддає джерела критичному переосмисленню або й прямому висміюванню. У підсумку, як зауважує Т. Гундорова, “український постмодернізм з його постколоніальними й посттоталітарними інтенціями виконував роль соціокультурної критики, в такий спосіб поставивши під сумнів емансипацію української культури з-під тиску політичних моделей мислення” [6, с. 165].

Погодимось з твердженням Л. Таран, що іронічність є найхарактернішою прикметою Ірванцевої поезії. Іронія пронизує і всі рівні романної структури “Рівне / Ровно”. Вважаємо за доречне зупинитися передусім на мовному оформленні аналізованого тексту. Передусім зауважуємо специфічні принципи добору літературних антропонімів, більшість з яких мають виразно сатиричне забарвлення. Вже ймення головного героя Ецірван, в якому спостережливий читач помітить анаграмоване прізвище Ірванець, наводить на думку про своєрідну містифікацію.

Поряд із носіями нейтральних антропонімів фігурують у романі й представники спілчанської братії з доволі прикметними прізвищами: Олесь Баранюк (комічний ефект виникає при зіставленні автоніма Баранюк з поетичним псевдонімом Фіалко), Андрій, Василь і Микола Гімнюки (автор не обмежується простим номінуванням, а й коментує: “У рамках боротьби за повернення до першоджерел та прадавніх витоків прізвищу повернено його первісне значення і написання. Прізвище Гімнюк є одним з найпоширеніших у волинсько-поліському регіоні” [7, с. 43]).

Часто, добираючи антропоніми (як і загалом мовленнєво оформляючи текст), Ірванець балансує на межі пристойності, свідомо шокуючи інтелігентного читача, який звик до заміни подібних лексем евфемізмами. Давню знайому Олену Бляшану Ецірван називає Обля. Не менш епатажно звучать аббревіатури, утворені від назв держав (Соціалістична Республіка Україна) та технічних пристроїв (думально-уніфікуючий променевий апарат). Щоправда, використання стилістично маркованої лексики – доволі поширене явище в сучасному постмодерному тексті.

Широко застосовує О. Ірванець і контекстуальну іронічність первинно нейтральних фраз та принцип перефразування: “зараз ви отримаєте пропозицію, від якої не зможете відмовитися” [7, с. 141] (відмовитися і справді важко, адже це матиме певні несприятливі наслідки не так для самого Шлойми, як для його рідних), “якщо ворог не здається – його виселяють” [7, с. 146], “справжній письменник не має права на спокій” [7, с. 81] – про особливу увагу до митця компетентних органів тощо. В іронічній інтерпретації О. Ірванця мовний штамп “творити в шухляду” у випадку з романом Степаниди Добромолець трансформується у “творити під себе”, викликаючи ефект подвійного трактування (особливо ж, коли дізнаємося, що замість славетної “Поліської саги” Шлойма отримав від Степаниди Добромолець пачку чистого фінського паперу).

Важливим прийомом “соціокультурної критики” в романі “Рівне / Ровно” є пародіювання. Пародія, як відомо, – “літературний жанр, власне гумористичний чи сатиричний твір, в якому імітується творча манера письменника задля осміяння її як

невідповідної новим мистецьким запитам” [8, с. 536]. Як своєрідна форма літературної свідомості, пародія набуває особливого резонансу в епохи культурного зламу. Саме така ситуація склалася і в українській літературі межі тисячоліть. На жаль, й досі не втрачає актуальності висловлене п’ять літ тому твердження М. Павлишина про те, що “культуру України сьогодні постмодерною не назвеш. Присутність художніх творів з постмодерними ознаками (кількість яких щороку зростає. – Л. С.) не змінює факту, що в культурі як цілості домінує і далі ідеологізований монолог (як прикмета антиколоніального дискурсу. – Л. С.), пряме заперечення вчорашнього ідеологізованого монологу” [4, с. 220].

“Пародія, – зазначає М. Поляков, – це завжди гра. Гра з ідеєю та матеріалом, з твором та автором, з побутом і літературною формою, з глядачем та актором, гра зі звичними поняттями, усталеними формами та уявленнями про них” [9, с. 210]. Отже, пародіювання мислиться як прийом, компонент структури іншого тексту, що “дозволяє письменникові очистити жанр від омертвілої умовності, від безглузких застарілих елементів традиції” [10, с. 13].

Звертаючись безпосередньо до тексту аналізованого роману, зазначмо, що О. Ірванець обирає два основні об’єкти пародіювання – художній (прозовий, поетичний) та літературознавчий дискурси. У першому випадку у вірші Олеся Фіалка “Юрба” пародіюється стилістика соцреалістичної поезії. Текст вірша побудовано за принципом нанизування риторичних запитань, вигуків (“*Невже це так довіку буде*”) та ідеологем (“*в наш час утвердження добра*”). У трьох наведених строфах не знайдемо бодай якогось яскравого епітета чи метафори, текст відзначається граничною формальною примітивністю. Неприхована декларативність та мистецька невибагливість виступають у цьому творі як характерні прикмети соцреалістичного кітчу.

Не відзначається особливою оригінальністю й лірична мініатюра “Весна”. Ця пора року у вірші традиційно ототожнюється з революцією (“*неначе вічна революція весна крокує по землі*”). Подібні твори рясніють поетичними штампами, за традиційністю вживання яких вбачаємо внутрішню порожнечу, нездатність до творення власного художнього світу. Пародіює О. Ірванець і віршовані агітки, головним завданням яких було уславлення “величних досягнень соціалістичного будівництва”, як-от:

*Ровно выше! Ровно шире!
С каждым годом, с каждым днем!
Мастера из СМУ-4,
Есть заслуга ваша в том!* [7, с. 70].

Звісно, подібні вірші зі стінгазет нічого спільного зі справжньою поезією не мають, для О. Ірванця це ще одна можливість додати виразний штрих до характеристики літературних досягнень на теренах Соціалістичної Республіки України.

Іронічна настанова присутня і в авторських спогадах про “славетний” роман Степаниди Добромалець. Три томи цієї епопеї, іронічно названі “Шлях до волі”, “На волі краще, як в неволі” та “З волі в неволю не хоче ніхто”, присвячені тематичній домінанті соцреалістичної літератури – становленню радянської влади. Основні сюжетні вузли епопеї частково ототожнюються з романом П. Козланюка “Юрко Крук”, частково – з іншими одіозними візрцями української радянської прози. Є тут і одруження дівчини з багатієм-жмикрутом супроти власної волі, і кохання до бідного сироти, і протистояння з підступним сільським попом, і розповідь про поширення

соціалістичних ідей на селі, арешт і знайомство зі справжніми революціонерами, і “золотий вересень” 1939, і боротьба проти німців та українських націоналістів, і розбудова колгоспів тощо. Подібний сюжетний кістяк був полі функціональним, його використовували чи не всі автори, що писали про революцію, змінювався хіба що місцевий колорит. Стереотипні характеристики персонажів (героїв та їхніх антагоністів), стереотипні сюжетні вирішення, стереотипні художні засоби викликають стійкий “ефект впізнавання” пародійованого літературного напрямку.

Показово, що О. Ірванець пародіює не конкретне (одиничне) літературне явище, а цілий літературний напрям. Певною мірою це не узгоджується з характеристиками пародії, яка найчастіше має справу з якимось конкретним першоджерелом і спрямовано його трансформує так, аби “картина лишалася впізнаваною, але водночас і невпізнаваною” [11, с. 143]. Таке ігнорування “дзеркальної” природи пародії зумовлюється насамперед тим, що значна частина сучасної читацької аудиторії текстуально майже зовсім не ознайомлена із соцреалістичними творами. Отже, пародія має вказувати не на твір (якого читачі, напевне, не знають), а на явище, визначальні прикмети якого розпізнаються досить легко.

Іншим об’єктом пародіювання стають псевдонаукові дослідження, найчастіше присвячені творчості Т. Г. Шевченка, коли замість цілісного прискіпливого аналізу змісто-формових особливостей вся увага зосереджується на малозначущих (а іноді й просто дофантазованих) фактах біографії митця. Пародійною ілюстрацією такого явища стає колективне дослідження рівненських літераторів “Роздуми про перебування Тараса Григоровича Шевченка в нашому краї”, коли предметом дискусії стають не принципові питання світогляду, а те, чим частували дорогого гостя у простій селянській хатині (“*Ви це молоко викресліть! Звідки в тих нещасних трударів молоко, якщо перші тваринницькі ферми в нашій області з’явилися тільки з приходом Радянської влади*” [7, с. 46]).

В описі виступу київського професора Чмоня пародіювання абсолютно беззастовного виступу супроводжується шаржуванням. Персонаж одягнений у яскравий синій светр з малиновими рукавами (іронічний натяк на колористику прапора УРСР). Виступ цього “науковця” всуціль зіткано з розірваних окличних речень, що їх промовець, “немов античний дискобол” шпурляв у письменницьку аудиторію: “*Про Шевченка говорити нелегко! А нелегко про Шевченка говорити тому, що важко! І водночас про Шевченка говорити можна безкінечно*” [7, с. 50]. Проте, на відміну від попередніх ремінісценцій, викривальний пафос цього виступу скерований проти сучасних інтерпретаторів творчості Кобзаря Г. Грабовича та О. Забужко. Власне “позитивної” полеміки тут немає, натомість брак доказової бази заповнюється озвученими емоціями: “*Якби Тарас Григорович оце встав з могили на Чернечій у Каневі... він одразу ж добряче нам’яв би вуха цим самозваним дослідникам! А декому він стягнув би штани й добряче відходив би його паском, паском, ременем, кропивою*” [7, с. 50].

Окрім пародіювання чи власне іронізування із взірців словесної творчості, предметом авторського висміювання стають пам’ятки архітектури, скульптури, тенденції благоустрою міста. Так до чергового святкування в парку імені Шевченко (Валентини Шевченко, а не Кобзаря) було створено квіткове панно з чорнобривців, на якому зображено “*контури двох постатей, які злилися в екстазі поцілунку: червонозоряного воїна-визволителя в касці і західноукраїнського селянина-незможника у полотняній сорочині*” [7, с. 70]. У цьому випадку Ірванець виразно

тяжіє до карикатури, висміюючи тенденції застосування найрізноманітнішого матеріалу для агітаційної роботи.

Часто для створення іронічного відтінку письменник використовує літературні порівняння, що в певному контексті набувають додаткового семантичного відтінку (наприклад: *“праворуч на узгірку стовбичила скульптура “До зірок” – мозолястий чоловічійськo замахувався в небо супутником, затиснутим у долоні неприродно викрученої руки, неначе Микола Джеря на розлютованого урядника”* [7, с. 68]).

Мовні засоби в *“Рівному”* підпорядковані не лише іронізуванню з приводу реалій підрадянської України. Талановито висміює автор і *“культурні”* реалії сьогодення. У результаті словесної гри з'являється в романі трагедійне оголошення про літературний конкурс. За аналогією з легко впізнаваним за рекламним роликком конкурсом *“Коронація слова”* (назва якого походить від назви торгової марки *“Корона”*) О. Ірванець наводить іронічний текст власного оголошення: *“Мимська фабрика молочних і кондитерських кремів проводить конкурс романів і п'єс “Кремація слова”. Конкурс проходить під патронатом ЦК КПСРУ”. У цьому випадку використано ефект *“подвійного значення”*, адже *“кремація”* (в оголошенні – похідне від *“крем”*) має інше лексичне значення й асоціюється зі знищенням мистецтва як такого. Виразно трагедійним є і перелік учасників, запрошених до участі в конкурсі, – *“домогосподарки, учні шкіл, ПТУ, особи, що відбувають покарання в місцях позбавлення волі”*. Небажаною виявляється лише участь професійних письменників та осіб з вищою освітою. Так наголошено, що подібні конкурси є справжнісінькою профанацією, що плекає ілюзію поширення творчості в маси. Далі текст оголошення уривається, і для повної *“впізнаваності”* автор наводить ще один ключовий рекламний слоган – *“Бувають же, блін, моменти у житті”* [7, с. 63].*

Іронічна настанова виразно простежується на всіх рівнях романної структури, зокрема і на рівні сюжету. Роман написано так, аби привернути увагу якомога ширшої читацької аудиторії. О. Ірванець, як і Ю. Андрухович, *“позичає у масової культури різноманітні техніки стимуляції сприйняття”* [12, с. 18]. Під яскравою *“обгорткою”* *“попсових”* жанрів читачеві пропонується заявлене в анотації застереження – *“як ностальгія за дитячими забавами в провінційному парку може стати “архімедовим важелем” і його ж точкою опертя, коли йдеться про об'єднання силоміць роз'єднаних ... частин рідного міста”* [7, с. 3].

Водночас О. Ірванець використовує зайву можливість поіронізувати з приводу кітчевих жанрів. Йдеться про легко впізнавані в тексті роману прикмети культових кінофільмів – бойовика, шпигунського фільму тощо. Наприклад, згадка про величезне родовище урану під Західним Рівним мотивує потребу *“визвольного”* рейду армії СРУ та надмірну увагу до головного героя. Є тут і обов'язкові елементи фантастики, і постійні збіги, що згодом виявляються ретельно спланованою акцією, і обов'язкова сексуальна сцена, і мотив шантажування головного героя.

Активно використовує автор і прийом гротескного змалювання явищ. Найяскравіше це виявляється в картині обговорення роману Шлойми Ецірвана *“Стіна”*. Сцена сконструйована з використанням знайомих читачеві, легко впізнаваних компонентів: виступи далеких від літератури промовців – першого секретаря обкому Тараса Панасовича Манасенка, ланкової колгоспу ім. Джамбула Уляни Кибукевич, слюсаря об'єднання *“Азот”* Василя Васькевича та концерту самодіяльних колективів обласного центру. Але структура подібних зборів гротескно одивнена автором, набуває фантастичних, спотворених форм: на зборах присутні

лише ті, кого Шлойма зустрів протягом свого перебування у Ровно (це 640 осіб, вся ця людська маса однорідна – однаково вдягнена, однаково реагує на виступи).

Згодом виявляється, що роману ніхто не читав, але це й не обов'язково, адже все обговорення зведене до розвінчання Шлойми як буржуазного письменника, на що вказує величезний транспарант з електричних лампочок над столом президії – “Позор і ганьба відступнику Ецірвану”. Виступи “критиків” є простим набором ідеологем, застосовним до будь-якого “ворожого” твору: “дати відсіч будь-яким спробам вбити клин між двома частинами розділеного українського народу”, “таким, як Ецірван, та їхнім опусам знайдеться належне місце на смітнику історії”, “історія всім дасть належну оцінку відповідно до законів діалектики і матеріалізму”, “Ецірвани минуці, а народ – вічний” [7, с. 129]. Ці виступи нагадують добре зрежисований фарс, що має змусити Ецірвана погодитися на співпрацю.

Не останню роль у цій гротескній ситуації відіграє і секретний “думально-уніфікуючий променевий агрегат” (скорочено – Д.У.П.А.). Ця секретна розробка місцевого радіозаводу “робить думку колективу одностайною”. Назву пристрою автор дібрав не випадково (на карикатурах “совка” доволі часто зображали з відповідною частиною тіла на плечах замість голови). Присутність такого винаходу в романі диктується жанровою природою твору. “Рівне / Ровно” презентується читачам як роман-антиутопія. У більшості творів такого типу технічні винаходи є обов'язковим атрибутом (як, наприклад, у “Машині часу” Г. Уеллса чи “Сонячній машині” В. Винниченка). Ці пристрої, як правило, виконують роль каталізатора, пришвидшуючи інволюційні процеси [13].

Після обговорення Шлойма через систему підземних переходів потрапляє до обкому на зустріч з першим секретарем. Між іншим, мотив мандрівки підземеллям є наскрізним у романі. Підземними каналізаційними ходами мають потрапити до Західного Рівного і спецпідрозділи армії Східного Ровно. На цьому рівні зазначимо типологічні перегуки аналізованого роману з “Московіадою” Ю. Андруховича. Йдеться, власне, про антихристиянський (у підсумку – антилюдський) характер тоталітарних режимів. Рисами гротеску позначена і картина Шлойминої аудієнції в обкомі, де йому пропонують “історичну місію” – возз'єднати розділене Стіною Рівне.

Отже, головним об'єктом “соціокультурної критики” в романі О. Ірванця стає тоталітарне радянське суспільство в його суспільному й культурному виявах (партійні збори, стереотипи поведінки, побут, літературні твори, архітектурні пам'ятки тощо), тоді як факти сьогодення автор згадує спорадично. Виникає закономірне питання про доречність подібної критики в контексті сучасної суспільної ситуації, коли змальовані події видаються далеким минулим.

Не слід забувати, що попри наскрізну іронічність, значну частотність використання таких засобів та прийомів, як пародія, шарж, гротеск, роман є речником доволі важливої ідеї. Змодельована О. Ірванцем реставрація комуністичного режиму не видається надто фантастичною. “Рівне” певною мірою остуджує оптимізм, що запанував після розпаду СРСР та здобуття Україною незалежності. Очевидно, що в українському суспільстві є нині чимала частина населення, яка, ностальгуючи за минулим, підтримує комуністичну ідею. Тому роман, з одного боку, виступає активізатором суспільної пам'яті, нагадуючи, що наше минуле – це не лише відсутність безробіття і примарна соціальна справедливість, а й зрівнялівка, ідеологічна одностайність, переслідування інакомислячих. По-друге, він нагадує, що можливість повернення до минулого –

реальна. Здається, саме про це говорив С. Лем: “Коли замислююся над майбутнім людства, відчуваю неспокій. Складається враження, що стоїмо на колосальному колесі, такому, як у паровика. І не знаємо, в який бік воно покрутиться” [14, с. 46].

Ми зупинилися лише на одному з можливих напрямів інтерпретації роману О. Ірванця “Рівне / Ровно”, звісно, це не вичерпує теми розмови. Перспективними напрямками дослідження видається, наприклад, окреслення типологічної спорідненості романів О. Ірванця та Ю. Андруховича, дослідження твору в контексті українського роману-антиутопії.

1. *Макаров А.* Бурлеск, Балаган, Буфонада // Літературна Україна. – 1989. – 30 березня.
2. *Таран Л.* “Тінь великого класика” у провінції // Слово і час. – Ч. 9. – С. 84-85.
3. *Таран Л.* Трава з-під каменя // Україна. – 1991. – Ч. 12. – С. 18-22.
4. *Павлишин М.* Українська культура з погляду постмодернізму // Павлишин М. Канон та іконостас. – Київ: Час, 1997. – С. 213-222.
5. *Пахаренко В.* Українська поетика. – Черкаси: “Відлуння-плюс”, 2002. – 320 с.
6. *Гундорова Т.* Ностальгія та реванш: Український постмодернізм у лабіринтах національної ідентичності // Кур’єр Кривбасу. – 2001. – Ч. 144. – С. 165-172.
7. *Ірванець О.* Рівне / Ровно (Стіна). Нібито роман. – Львів: Кальварія, 2002. – 192 с. Надалі текст цитуємо за цим виданням.
8. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром’яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. – Київ, 1997.
9. *Поляков М.* Вопросы поэтики и художественной семантики. – Москва: Советский писатель, 1978. – 446 с.
10. *Бахтин М.* Сатира // Бахтин М. Собрание сочинений. – Москва: Русские словари, 1997. – Т.5. – С. 11-37.
11. *Вулис А.З.* Литературные зеркала. – Москва: Сов. писатель, 1991. – 480 с.
12. *Калинська А.* Синтез масового й елітарного (На матеріалі прози Юрія Андруховича) // Слово і час. – 1998. – Ч. 2. – С.18.
13. Див. докладніше: *Саббат Г.* У лабіринтах антиутопії. – Дрогобич: Коло, 2002. – 160 с.
14. Шалене прискорення. Зі С. Лемом веде бесіду С. Береш // Сучасність. – 2002. – Ч.1. – С. 30-46.

**THE POSTMODERN TEXT AS AN INSTRUMENT OF SOCIAL-CULTURAL
CRITICISM (AT THE MATERIAL OF O.IRVANETS'S NOVEL "RIVNE/
ROVNO")**

Liudmyla Skoryna

*Khmel'nyts'kyi State University of Cherkasy
Tyshchenko st., 59 / 2, 18003, Cherkasy*

In the paper we analyzed the novel "Rivne / Rovno" by O. Irvanets' as a text of the postmodern writing with post-colonial and post-totalitarian connotations.

Key words: postmodern discourse, parody, irony, structure.

Стаття надійшла до редколегії 23.03.2003

Прийнята до друку 15.05.2003

АНТИТЕТИЧНА КРИТИКА ГАРОЛЬДА БЛУМА**Максим Московой***Севастопольський національний технічний університет
Студмістечко, 99053, м. Севастополь*

Описано основні принципи антитетичної критики Гарольда Блума.

Ключові слова: клинамен, тессера, кеносис, даймонізація, аскесис, апофрадес.

Гарольд Блум – автор багатьох літературознавчих та літературно-критичних досліджень, серед яких найвідомішою є тетралогія, що складається з таких книжок: „Страх впливу” (“The Anxiety of Influence” 1973), “Карта неправильного прочитання” (“A Map of Misreading” 1975), “Каббала та критика” (“Kabbalah and Criticism” 1975), “Поезія та репресія” (“Poetry and Repression” 1976). Усі ці дослідження були виконані під впливом концепцій Ніцше, Дерріди й де Мана. Як і усі вчені, що належали до Єльської школи, Гарольд Блум зазнав глибокого впливу згаданих авторів. “Карта неправильного прочитання” була присвячена Полю де Ману. Але ж у “Карті” Г. Блум опонує Жакові Дерріді, висловлюючи свою неприязнь до деррідеанського трактування концепту “письмо”. Блум вважає, що усна мова домінує над письмом. Блум не погоджувався з деррідеанським трактуванням риторики. Гарольд Блум не відстоював також інших постулатів Єльського деконструктивізму. Блум був оригінальним літературознавцем та не хотів пов’язувати свого імені з будь-якою школою, навіть такою відомою й авторитетною, як Єльська. Але ж Блум не зміг відокремити свого імені від Єльської школи деконструктивізму. Дослідники Єльського деконструктивізму вивчають твори Гарольда Блума у зв’язку з літературознавчими дослідженнями Поля де Мана, Жака Дерріди, Джеффри Гартмана та інших ельців, тому що праці Блума належать до деконструктивістської традиції. Блум став відомим ученим та літературним критиком завдяки своїй ретельній праці. Він не тільки збудував свою оригінальну історію літератури, написав декілька літературознавчих бестселерів (“Західний канон” є найвідомішим з них), але був і белетристом. Ми вважаємо, що найзначнішим відкриттям Г. Блума може бути антитетична критика. Концепцію цієї критики літературознавець висуває у таких працях: “Страх впливу”, “Карта неправильного прочитання”, “Каббала та критика”, “Поезія та репресія”. Але найбільша увага до антитетичної критики спостерігається у перших двох творах: “Страх впливу” й “Карта”.

На початку книжки “Страх впливу” автор описує шість пропорцій ревізії: клинамен, тессера, кеносис, даймонізація, аскесис та апофрадес. Про це він пише так:

1. Клинамен, поетичне перечитання... Я запозичив це слово в Лукреція, у поемі якого воно означало відхилення атомів, яке створює можливість змін у Всесвіті. Поет відхиляється від свого попередника, читає його твори так, що відносно нього відбувається клинамен, який виявляється у виправленні поетом власного вірша так,

що до певного пункту вірш йшов правильним шляхом, але опісля йому слід було відхилитися якраз у тому напрямку, у якому рухається новий вірш.

2. Тессера, доповнення та антитезис.

3. Кеносис, переривний механізм, схожий на захисний механізм, що утворює свідомість, намагаючись уникнути примусового повторення, кеносис, отже, – крок до розриву з попередником. Я узяв це слово у св. Павла.

4. Даймонізація, або рух до персоналізованого Контр-Підвищеного, як реакції на Підвищене попередника. Я запозичив цей термін із загальної неоплатонівської спадщини.

5. Аскесис, або дія самоочищення, спрямована на досягнення стану самотності. Я запозичив цей термін у такому ж загальному вигляді, передусім, із практики досократиків, таких як Емпедокл. Пізніший поет відмовляється від частини свого людського дару уявлення для того, щоб віддалитися від інших, у тому числі від попередника, та устанавлює таке співвідношення між своїм віршем та батьківським, яке змушує цей останній теж підлягати аскесису; обдаровання попередника також підлягає утинанню.

6. Апофрадес, або повертання мертвих. У цьому випадку я запозичив слово, яке означає зловіщі, нещасливі для Афін дні, коли мертві повертались відвідати оселі, в яких вони колись жили. Пізніший поет наприкінці свого шляху, вже втомлений самотою уявлення, тримає свій вірш відкритим віршу попередника. Зараз вірш є відкритим для попередника, як колись він був відкритим, та новий вірш здається нам не таким, мов його написав попередник, але таким, як би пізніший поет сам написав найхарактерніший твір попередника” [1, с. 18 – 19].

Саме такими бачив Гарольд Блум шість пропорцій ревізії. Літературознавець у Вступі до “Страха впливу” зазначав, що цих пропорцій могло би бути не шість, а набагато більше. Вони могли б мати й зовсім інші назви.

Тепер звернімось до маніфесту антитетичної критики, що був розташований у “Проміжному розділі”. Блум зазначає, що будь-яка критика є антитетичною, оскільки відхиляється від справжніх актів творчого непорозуміння.

Блум стверджує, що всі літературно-критичні методології зводилися до образів та ідей. Антитетичний же критик зводить вірш до іншого вірша. Що Блум має на увазі, коли говорить, що значенням одного вірша є інший? Цю редукцію Гарольд Блум пояснює так: “Коли ми говоримо, що значенням одного вірша може бути тільки інший вірш, то ми маємо на увазі декілька віршів.” Наприклад, як зазначає автор:

“Вірш, або вірш попередника.

Вірш, який ми пишемо, читаючи.

Інший вірш сина, або онука того ж попередника.

Ніколи не написаний вірш, тобто вірш, який мав би написати поет, що нас цікавить.

Вірш, складений, утворений із усіх цих віршів у різних варіаціях.”

Та далі Гарольд Блум пише: “Критика – це мистецтво пізнання захованих шляхів, які переходять від вірша до вірша.” Отже, відношення поезії складаються тільки між самими віршами, а не між їх творцями, та буттями або біографіями поетів.

У “Карті неправильного читання” Гарольд Блум зазначає, що антитетична критика як практична дисципліна починається з аналізу недонесення, чи ревізійнізму, здійсненого у вигляді опису пропорції ревізії, але вибір для дослідження тропів, образів або психічних захистів залежить від індивідуальних преференцій читача.

Притягати історію хоча й дуже бажано, однак зовсім не обов'язково для вивчення недонесення. Коли ж намагася створити глибшу критику та питаєш, яке саме тлумачення пропонує поезія, разом із запізнілою поезією вмикаєшся в текст чи тексти попередника.

Канон антитетичної критики Гарольда Блума починається від творів Джона Мільтона. Г. Блум пише на початку сьомого розділу "Мільтон та його попередники" у своїй книзі "Карта неправильного прочитання": "Жодного поета не можна порівняти з Мільтоном у напруженості самоусвідомлення митця і в здібності переборювати усі її негативні наслідки. Вельми честолюбна програма Мільтона неминуче зобов'язує його до відкритого змагання з Гомером, Вергілієм, Лукрецієм, Овідієм, Данте й Тассо та ще багатьма іншими попередниками." Місце Мільтона в Блумовій антитетичній критиці дуже вагоме. Літературознавець стверджує, що всі поети після Мільтона перебували в його тіні. До Мільтона в поезії існували справжні гіганти: Гомер, Овідій, Шекспір, але після нього не прийшов ніхто, хто був би здатний порівнятися з ним силою.

Гарольда Блума завжди вважали "темним" автором. Його книжки важко читати й розуміти англійською. Читати Блума іншими мовами ще важче. Але ж спробуймо з'ясувати та витлумачити основну ідею антитетичної критики Гарольда Блума. Вона така: не існує текстів, існують тільки взаємовідносини між ними. На цьому слід наголосити, оскільки теорія Гарольда Блума дуже подібна до міркувань ельських деконструктивістів. Вони стверджували, що не існує тексту, можливі тільки його тлумачення, яких безліч. А Г. Блум вважав, що не існує ні тексту, ні автора, ні читача, якщо він не є інтерпретатором. Г. Блум вважає також, що читання неможливе, бо воно завжди неправильне. Де Ман також стверджував неможливість читання. Але цей літературознавець бачив зовсім іншу проблему: він вважав читання неможливим з причин проблемних відносин між граматиною та риторикою усередині текстів. Де Ман писав, що дуже важко розпізнати в тексті, де слово вжито у фігуральному, а де у буквальному значенні. Він дотримувався думки, що кожний текст самодеконструюється. Тобто текстів немає. Те ж писав і Гарольд Блум. Він зазначав, що не існує текстів, є тільки відносини між текстами. Різниця між Блумом та іншими ельцями в тому, що Г. Блум у своїх літературознавчих дослідженнях прагнув до теоретизування на відміну від ельських деконструктивістів, які утримувалися від цього. Наприклад, де Ман стверджував, що він не теоретик, а практик деконструкції.

Розгляньмо деякі базові поняття, що належать до теоретичної термінології Гарольда Блума. Почнімо з найважливішого – "впливу". За Гарольдом Блумом, це стан, під який підлягають усі пізніші поети. Навіть самому Блуму не вдалося запобігти ні "впливу", ні так званому "страхові впливу". Відомий американський літературознавець Френк Лентрикія пише з цього приводу: "Блумова кар'єра сама є складним прикладом теорії впливу, мабуть складнішим, ніж сам Блум описав у своїх роботах".

Як стверджує дослідник Блумової творчої спадщини Пітер де Болла, "для Блума "вплив" є і тропологічною категорією, і фігурою, яка визначає поетичну традицію та з'являється складними історичними та образними відносинами." Слід додати, що "вплив" описує відносини між текстами.

Істотне місце в літературознавчих та літературно-критичних міркуваннях Блума займає езотерика. Гарольд Блум вважав, що Каббала дуже допомагає у тлумаченні поезії. Деякі методи аналізу художніх текстів Г. Блум запозичив у відомих

каббалістів, наприклад, у Кордоверо та Лурії. Він також стверджував, що для справжнього тлумачення поезії потрібно не тільки бути літературознавцем чи літературним критиком, тобто бути освіченим читачем, а й потрібно володіти езотеричним знанням.

Дуже цікавим видається нам також трактування Г. Блумом такого складного терміна, як “інтерпретація”. У “Карті неправильного прочитання” літературознавець стверджує, що інтерпретація поезії завжди є інтерпретацією однієї поезії інтерпретацією інших поезій. Тобто ми простежуємо вічні взаємовідносини між текстами. До цього обов’язково слід додати, що інтерпретація завжди є неправильним прочитанням (misreading).

А тепер звернімося до дуже популярного серед деконструктивістів явища – риторики. Блумові літературознавчі та літературно-критичні дослідження дуже тісно пов’язані з риторикою, а риторика у творах Блума – із психологією. Американський деконструктивіст вважав, що поети використовують тропи як захист. Це зближувало Гарольда Блума до теорії З. Фрейда. Г. Блум розробляє риторичну, яка дуже відрізняється не тільки від античної, але навіть від риторики відомого ельця Поля де Мана. Гарольд Блум вважав, що традиційна риторика не потрібна для інтерпретації поетичних текстів. Він використовував іншу риторичну, яка функціонує як літературна критика, тобто як “риторика риторики”.

Як було зазначено, Блум не погоджувався не тільки з Деррідою, але і з де Маном. Незважаючи на деякі близькі місця у методологіях обох учених, деякі їхні погляди були полярними. Наприклад, “страх впливу” Блума подібний до “алегорії читання” де Мана. У “Карті неправильного прочитання” Г. Блум навіть називає П. де Мана “Uberlesser”. Блум, як і де Ман, стверджує: “Читання, незважаючи на всі гуманістичні традиції освіти, майже неможливе, оскільки для кожного читача поезія керується фігурацією запізненості. Тропи як захист (тут риторика та психологія фактично ідентичні) з’являються “натуральною” мовою уявлення відносно усіх стверджень уявлення.” Блум не погоджувався з де Манівським поглядом на риторичну, як на систему тропів. Гарольд Блум вважав, що риторика є переконанням. Уся риторика як система тропів є синхронною риторикою, але ж уся риторика як переконання є діахронною, і апорія між діахронною та синхронною риториками нерозв’язна. Проблема між риторикою, як системою тропів, та риторикою-переконанням існує з античних часів, згодом її загострив Ніцше у своїх лекціях з риторики, а далі на це звернув увагу й Поль де Ман. Він був цілком згоден з Ф. Ніцше, який вважав, що риторика є, була й буде тільки системою тропів, а риторика як переконання є наслідком того, що риторика є системою тропів. Г. Блум вважав алегорію читання де Мана еквівалентом гностичної інтерпретації. Але ж Гарольд Блум був проти де Манівської епістемології фігур. Він бачив зв’язок між історією та риторикою, а де Ман ні. Де Ман негативно ставився до історії, стверджуючи, що минуле ілюзорне.

Антитетична критика Гарольда Блума, отже, вийшла за межі Єльського деконструктивізму й зайняла своє особливе місце в історії американського літературознавства.

ANTITHETICAL CRITICISM BY HAROLD BLOOM**Moskovoy Maxim***Sevastopol National Technical University
Campus (Studgorodok), 99053, Sevastopol*

In the paper we described the basic principles of Harold Bloom's antithetical criticism.
Key words: clinamen, tessera, kenosis, daemonization, askesis, apophrades.

Стаття надійшла до редколегії 02.04.2003

Прийнята до друку 15.05.2003