

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

На правах рукопису

ГУТНІКОВА ТЕТЯНА ЮРІЇВНА

УДК 821.161.2 – 3.09

**КОНЦЕПЦІЯ СВІТУ І ЛЮДИНИ В УКРАЇНСЬКОМУ
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ 90-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
Безхутрий Юрій Миколайович,
доктор філологічних наук,
професор

Харків – 2013

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
Розділ 1. РЕЦЕПЦІЯ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ПРОЗИ УКРАЇНСЬКОЮ КРИТИКОЮ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВОМ І ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	10
1.1 Постмодернізм як загальноестетичне та літературне явище: теоретичний аспект.....	10
1.2 Український постмодерністський дискурс: літературознавча рецепція.....	22
Розділ 2. КОНЦЕПЦІЯ СВІТУ В УКРАЇНСЬКОМУ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ 90-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	52
2.1 Особливості формування українського постмодерністського світогляду та його трансформації на українському ґрунті	52
2.2 Гра з життям і гра в життя: світ у романах Ю. Андруховича та В. Кожелянка.....	57
2.3 Множинність віртуальних світів роману Ю. Іздрика «Воццек».....	73
2.4 Світ апокаліптичного буття в романі Є. Пашковського «Щоденний жезл».....	79
2.5 Соціальна система без віри: абсурдність світу в романі О. Уляненка «Сталінка»	86
2.6 Історія бездомності та безлюбів'я: світообраз роману О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу».....	92
2.7 Іронія та гра як маркери постмодерністського світобачення.....	100
Розділ 3. КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ В УКРАЇНСЬКОМУ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ 90-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	116
3.1 Перевідкриття людини в естетиці постмодернізму.....	116
3.2 Незнайдена суб'єктність та інтенсивне самозаглиблення: персонаж одноіменного роману Ю. Іздрика «Воццек».....	122

3.3 Блазнююча маска фіктивного персонажа: образ українського поета в романній тріаді Ю. Андруховича «Рекреації», «Московіада», «Перверзія»....	134
3.4 Авторитарність та герметичність авторської критичної свідомості (романи Є. Пашковського).....	154
3.5 Суперечливість та багатогранність нового образу жінки в романі О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу»	159
ВИСНОВКИ	172
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	179

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Розвиток української літератури порубіжжя XX і XXI століття є особливим феноменом, оскільки являє собою першу спробу новітнього, позацензурного, тематично та стилістично розмаїтого художнього освоєння життя в умовах новоствореної держави. Саме у 90-х роках XX століття відбувається інтенсивне формування нової картини буття, осягнення місця людини у світі, перша спроба критичного переосмислення минулого в суспільному та культурному житті задля відновлення власної національної ідентичності. Ці тенденції збігаються із приходом у вітчизняну літературу естетики постмодернізму, що на українському ґрунті набуває особливих оригінальних ознак.

Світовий постмодернізм виявляється як специфічний спосіб світосприйняття, комплекс філософських, теоретичних та естетичних уявлень, що знаменує собою світову суспільну, культурну та політичну кризу. Український постмодернізм 90-х років XX століття, всотавши основні естетичні риси західноєвропейського, постає перш за все як посттоталітарне, постколоніальне мистецьке явище, покликане здійснити ревізію та реформування застарілих суспільних, культурних, світоглядних концептів та стати фундаментом для нової картини світу і людини в ньому.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю адекватного осмислення концепції світу і людини в літературі 90-х років XX ст. крізь призму постмодерністського світобачення. Перспективним для даного дослідження можна вважати романістику найяскравіших представників українського постмодернізму цього часу Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, О. Забужко, О. Ульяненка, Є. Пашковського. Звертання до романного жанру викликане його якнайбільшою гнучкістю, пластичністю, «неканонічністю», здатністю до трансформацій, а отже, відповідністю художнім особливостям постмодерністської естетики. Надання переваги обраному часовому періоду

зумовлене зацікавленням і об'єктивною потребою у дослідженні процесу формування та розвитку новітньої української літератури в умовах руйнації усталеного та переходу до нового світовідчуття, під час якого відбувається яскраве оприявлення мистецького бачення та межеве загострення його художніх відчуттів, що виливається у створення вартісних новаторських художніх творів.

Прозовий доробок зазначених авторів, починаючи із 90-х років, досліджувало чимало науковців і критиків старшого й молодшого покоління: Н. Зборовська [98–105], Т. Гундорова [60–64], Я. Голобородько [54–56], Т. Денисова [74–75], Є. Баран [14–16], М. Павлишин [176–181], В. Галич [47–48], О. Пахльовська [186], М. Наєнко [166–169], В. Даниленко [66–68], І. Бондар-Терещенко [32–37] та ін.; більшість їхніх спостережень публікувалися у журналах «Слово і час», «Світо-Вид», «Сучасність», «Кур'єр Кривбасу», «Критика», «Література плюс». Протягом останнього десятиліття в українському літературознавстві помітними здобутками на шляху до вивчення постмодерністської літератури стали монографії Т. Гундорової [62], Я. Голобородька [54], І. Бондаря-Терещенка [37], Я. Поліщука [197] та ін. Були також написані дисертації з цієї теми: «Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі» О. Поліщук, «Концептуальні дискурси сміхової культури в українській прозі 90-х років ХХ століття (Творчість Ю. Андруховича)» Л. Печерських, «Гра в постмодерністському творі: на матеріалі творчості Ю. Андруховича» С. Лизлової та ін.

Наявні дослідження засвідчили загальну увагу як до проблеми постмодернізму в цілому, так і до розгляду окремих її аспектів на матеріалі прозових творів української літератури 90-х та 2000-х років. Однак проблема концепції світу і людини в українському постмодерністському романі 90-х років ХХ століття досліджувалася спорадично і мала часткове наукове висвітлення. Між тим цей аспект у вивченні сучасного літературного процесу потребує цілісного наукового підходу, оскільки становить, власне, центральну ланку філософсько-естетичного сприйняття письменниками дійсності.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дослідження художньої концепції світу і людини в романістиці 90-х років XX століття здійснено в рамках комплексного плану науково-дослідницької роботи кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури XVIII–XXI століть». Тему роботи затверджено на засіданнях Вченої ради філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (протокол № 10 від 20 червня 2003 р.) і Бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 3 від 14 вересня 2004 р.).

Мета й завдання дослідження. Метою дисертації є дослідження концепції світу і людини в романах представників постмодерністського дискурсу в українській літературі 90-х років XX століття: Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, В. Кожелянка, О. Забужко, О. Ульяненка, Є. Пашковського.

Реалізація цієї мети передбачає виконання таких **завдань**:

– висвітлити особливості постмодернізму як мультимасштабного явища світової культури і літератури зокрема;

– довести специфічність українського постмодернізму як явища, спричиненого особливими суспільно-історичними і культурними умовами пострадянської дійсності;

– виявити головні концептуальні філософсько-естетичні характеристики образу світу, зображеного в запропонованих творах, та проаналізувати їх особливості;

– виокремити та дослідити новаторські для української літератури прикмети постмодернізму (на прикладі концептів іронії та гри в романах Ю. Андруховича «Рекреації», «Московіада», «Перверзія», О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», Ю. Іздрика «Воццек», О. Ульяненка «Сталінка», «Вогненне око»);

– з'ясувати сутнісні ознаки образу людини в українській постмодерністській прозі досліджуваного періоду;

– уточнити типологічні відмінності у принципах зображення персонажа, і зокрема митця, у творах представників двох різних літературних угруповань українського постмодернізму (галицько-станіславської та київсько-житомирської школи).

Об'єкт дослідження складають романи Ю. Андруховича «Рекреації», «Московіада», «Перверзія», В. Кожелянка «Дефіляда у Москві», Ю. Іздрика «Воццек», О. Ульяненко «Сталінка», «Вогенне око», Є. Пашковського «Щоденний жезл», О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу».

Предмет дослідження – концепція світу і людини в романістиці 90-х років ХХ століття, особливості рецепції та способів їх творення в постмодерністському тексті.

Методи дослідження. Теоретико-методологічну основу дисертації становить системний підхід на основі сучасних філософсько-літературознавчих досліджень у сфері постмодерної естетики: Ж.-Ф. Ліотара [145], Р. Барта [17–18], І. Хассана [248], Ж. Дерріди [77–78], Ж. Лакана [141], У. Еко [259–260] І. Ільїна [111–112], М. Шапіра [252], М. Липовецького [146], В. Куріцина [138–139], М. Епштейна [261–264], студій над проблемами постмодерної літератури та теорії постмодернізму М. Павлишина [176–181], Т. Гундорової [60–64], Н. Маньковської [154], Н. Білоцерківець [25], Г. Мережинської [157], Л. Лавринович [140], О. Ільницького [116], Я. Поліщука [195–199] та ін., де під різними кутами зору розкрито питання постмодерністської естетики та репрезентовано особливості її реалізації на вітчизняному ґрунті.

Під час дослідження були використані традиційні загальнонаукові методи: аналізу і синтезу, типологічного зіставлення, узагальнення, мотивного аналізу, а також описовий, порівняльний, архетипно-міфологічний, культурно-історичний та системний методи.

Наукова новизна одержаних результатів. Дисертаційне дослідження є першою спробою поглибленого аналізу творчості українських письменників-постмодерністів крізь призму зображеної в ній концепції світу та людини.

Вперше досліджуються особливості трансформації постмодерністського світогляду у новаторській картині буття та образі людини. Виокремлено та проаналізовано типові й оригінальні риси зображення індивіда і навколишньої дійсності у досліджуваних романах, здійснено зіставлення основних прикмет предмету дослідження у романах авторів різних світоглядних позицій, ідейних спрямувань та літературних шкіл.

Практичне значення одержаних результатів. Практичне значення роботи зумовлене можливістю використання її у викладанні вузівських курсів, спецсемінарів з історії української літератури та теорії літератури, при написанні підручників і навчальних посібників, під час підготовки до написання бакалаврських та магістерських робіт тощо. Результати роботи можуть бути застосовані в процесі подальшого систематичного вивчення сучасної постмодерністської літератури у загальносвітовому контексті.

Особистий внесок здобувача. Робота виконана самостійно, без участі співавторів.

Апробація результатів дисертації здійснювалася шляхом опублікування матеріалів, положень і висновків у наукових виданнях, а також у доповідях на конференціях: IX Всеукраїнська наукова конференція «Слобожанщина: Літературний вимір» (Луганськ, 2011); XI Міжнародна конференція молодих учених (Київ, 2011); Міжнародна наукова конференція «Крихти буття: література і практики повсякдення» (Бердянськ, 2011); Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська література в контексті світової: теоретичний, історичний, методичний та перекладацький аспекти» (Черкаси, 2012).

Дисертація обговорювалася на засіданні кафедри української літератури Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна.

Публікації. Основні положення дослідження викладені у восьми статтях, опублікованих у наукових фахових виданнях.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, розділених на підрозділи, загальних висновків і списку використаних

джерел, який нараховує 264 найменування. Повний обсяг дослідження – 199 сторінок машинопису, із них 178 сторінок основного тексту. Список використаних джерел складає 20 сторінок.

РОЗДІЛ 1

РЕЦЕПЦІЯ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ПРОЗИ УКРАЇНСЬКОЮ КРИТИКОЮ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВОМ І ТЕОРЕТИКО- МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Постмодернізм як загальноестетичне та літературне явище: теоретичний аспект

Постмодернізм як культурне явище стає реакцією на світову загальноцивілізаційну кризу, котра ознаменувала втрату авторитету моноцентричних метанаративів епохи модерну з їх однозначністю та монополістичною репрезентацією істини й виявила хибність позиції всемогутності людини через загрозу знищення життя на нашій планеті. Відтак очевидним стає переосмислення традиційних вірувань і доктрин, пошук таких цінностей, що не роз'єднують, а об'єднують різних представників суспільства, повернення від фундаменталізму та тоталітаризму до плюралізму, відкритості, різноманітності духовного життя, від модерністського європоцентризму до постмодерністського глобального поліцентризму. Тому постмодернізм пропагує глобальне утвердження початкових, більш важливих, ніж інтереси держави, прав людини та гуманне ставлення до науки, техніки, індустрії. «У політології це виражається у переорієнтації на постутопізм, у філософії – в утвердженні постнекласичних ідей та концепцій, в етиці – в запереченні морального універсалізму, в естетиці – у відмові від нормативності, в художньому житті – в тенденції до виходу за межі, суміщенні несумісного» [154, с. 141]. Таким чином, постмодернізм виявляється як специфічний спосіб мислення, світосприйняття та світовідчуття, певний комплекс філософських, епістеміологічних, теоретичних та естетичних уявлень.

Поняття «постмодернізм» вперше з'являється 1914 року в роботі Р. Панвіца «Криза європейської культури», а у 1934 році воно було використане в літературознавчій розвідці «Антологія іспанської та латиноамериканської поезії» Ф. де Оніса. 1947 року А. Тойнбі в книзі «Вивчення історії» характеризує цим словом закінчення західного панування в релігії та культурі. Однак справжньої популярності термін «постмодернізм» набуває через книгу Ч. Дженкса «Мова архітектури постмодернізму», де він означає антираціоналізм та антиконструктивізм, відхід від неоавангарду, часткове повернення до традицій, акцент на комунікативній ролі архітектури.

Постмодернізм як художній напрям виникає в 50–60-ті роки у візуальних видах мистецтва – скульптурі, архітектурі, живописі – в США та Франції, згодом поширюється на літературу та музику і лише у 80-х роках стає загальноестетичним явищем західної культури. Його філософсько-естетичною платформою стала практика літературно-критичного аналізу деконструктивізму (США) та теорія постструктуралізму (Франція), що постає як комплекс уявлень і ідей, базованих на визнанні кризи структуралізму й активній критиці формалістичних та феноменологічних концепцій. Аби глибше збагнути сутність постмодерної парадигми, звернімося до стислого огляду найхарактерніших рис постструктуралізму (вони висвітлені у роботах таких відомих французьких вчених, як Ж. Дерріда, М. Фуко, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі та ін.).

Основною ознакою постструктуралістського мислення стає негативна оцінка будь-якого позитивного знання та усілякої спроби раціонального обґрунтування дійсності, що породжує категоричне неприйняття цілісності, ірраціоналізм, скептицизм, тотальний релятивізм. У межах постструктуралістського бачення світу здійснюється переосмислення найважливіших і фундаментальних для попередньої епохи понять. По-перше, це критика знака, руйнування традиційного поняття структури, ієрархії, чіткої, логічної послідовності явищ чи подій. Зокрема, Ж. Лакан пропонує для розмивання внутрішньої замкненості знака поняття «плаваючого

означаючого», де означаюче не залежить від означуваного; Ж. Дерріда використовує термін «трансцендентального означуваного», що протиставляється нав'язуваній західною традицією впорядкованості, бажанню в усьому знайти порядок і смисл. По-друге, критика структури, котра реалізується через відмову від поняття «центру» як головного структурного організаційного начала, що через нього зазвичай відбувається насадження бажаного смислу. По-третє, критика комунікативності: ідеологами постструктуралізму проголошується «сміслова невирішуваність» (Ж. Дерріда), тобто, у найширшому значенні, неможливість адекватного розуміння і інтерпретації тексту, що породжує неясність, багатозначність, амбівалентність нарації. І по-четверте, критика цілісності суб'єкта як джерела свідомості, авторитета для смислу та істини з наголошенням на структурованості, а не внутрішній єдності людського індивіда та обумовленості свідомості (що, нагадаємо, у структуралізмі позиціонувалася як цілком незалежна) мовними структурами («світ як текст», «свідомість – письмовий текст»).

Усі ці найістотніші ознаки постструктуралізму ґрунтуються на бажанні митця звільнитися від «тоталітаризму мови» і пов'язаного з нею мислення, а отже, філософія мови перетворюється тут (а згодом – і в постмодернізмі) на філософію тексту. Основними ознаками такого тексту є: 1) відмова від Абсолюту, істини, Бога як єдиного першопочатку, що втілюється в концепті «смерть Бога» («Відсутність межового значення – «це відкриття нової безкінечності, співрозмірної з іншими можливостями пояснювати світ, буття з різних точок зору і позицій», вільне «від єдиної і обов'язкової генералізуючої інтерпретації, котру і являв собою символ Вищої істоти» [216, с. 16–17]); 2) децентрування постаті автора, котра визначається як ідеологічна, обмежувальна, агресивна – «смерть автора»; 3) усунення таких текстотворчих чинників, як стиль, жанр, метод, цілісний персонаж («смерть суб'єкта»). Тому в постструктуралізмі текст «набуває аструктурованого, ризоматичного, процесуального характеру і розглядається як складноорганізоване

багатосмислове знакове макроутворення, котре виникає «в розгортанні семіотичних просторів і структур» як практика «означування в чистому становленні» і здатне генерувати нові сенси» [216, с. 19].

Окрім міжтекстових зв'язків, у постмодернізмі весь світ усвідомлюється як суцільний текст, розділити твір і описувану в ньому дійсність тут майже неможливо; у такому тексті не тільки немає чітко виділеного суб'єкта і об'єкта, а немає й результату, лише процес безперервної взаємодії людини, світу і тексту (культури, тексту, людини тощо). Тобто література (як і культура в цілому) усвідомлюється в постмодернізмі як безсумнівна життєва реальність, і пріоритет тут надається не життю (на відміну від, наприклад, натуралізму чи романтизму), а естетиці, реалізації текстових законів. На зовнішньому рівні це оприявнюється в рясній цитатності сучасної літератури, на внутрішньому – в синкретичності мислення, злитті різних мистецтв, витворенні не окремого самоцінного художнього шедевра, а безкінечного палімпсесту, що є одним великим метатекстом, інтертекстом (бо пишеться немовби «поверх» вже написаних творів).

Усвідомлений як цілісний феномен сучасної літератури, постмодернізм об'єднує у єдине ціле розрізнені явища культури, котрі у різних сферах визначалися як постмодерністські. Витворенню єдиної методологічної основи цього напрямку у західному літературознавстві присвячена ціла низка робіт: «Художня культура: Ессе про постмодернізм» Д. Девіса (1977), «Мова архітектури постмодернізму» Ч. Дженкса (1978), «Постмодернізм в американській літературі та мистецтві» Т. Д'ана (1986), «Після «Поминок»: Ессе про сучасний авангард» К. Батлера (1980) та ін. Осмислення явища постмодернізму в цих та інших дослідженнях відбувається в основному у двох напрямках: по-перше, наявність чи відсутність його зв'язку із модернізмом, по-друге, – реальність існування самого феномену постмодернізму та його особливості.

Щодо першого питання у світовому літературознавстві існує доволі широкий пласт дослідницьких розвідок, в яких представлено переважно дві

протилежні точки зору на дану проблему. Перша група літературознавців розглядає постмодернізм як принципово нову естетичну систему, друга – вважає цей напрям однією з форм модернізму (частина з них – як доказ зрілості модернізму, друга частина – як свідчення провалу і деформації модерністського світогляду).

Упевненість у наявності глибинного зв'язку модернізму з постмодернізмом та в утвердженні й продовженні модернізму у наступному напрямку демонструє у своїх роботах, зокрема, Ж.-Ф. Ліотар, котрий називає постмодернізм частиною модернізму, захованого в ньому. На його думку, постмодернізм підтримує та оновлює модернізм плюралізмом форм і технічних засобів, еклектичним епатажем, спорідненістю з масовою культурою. Крім того, така концепція пов'язана з ідеєю настання періоду сучасного середньовіччя, перехідного етапу реадaptaції культури минулого. «У цьому сенсі творці постмодерністської естетики порівнюються із знаменитими карликами, які стоять на плечах у гігантів, що про них писав Бернар Шартрський: спираючись на досвід гігантів модернізму, вони бачать далі за них» [154, с. 146].

Трактування постмодернізму як занепаду, регресивної форми модернізму ґрунтується на заміні ієрархії цінностей модернізму їх деконструкцією, відмовою від пошуку відповідей на філософські, політичні, естетичні запитання, на занепаді високих цінностей та ідеалів, проголошених Сартром, Камю, Фройдом та ін. Поява на теренах постмодерністської літератури таких художніх засобів, як іронія, пародія, парадокс, усвідомлення ілюзорності «чистого» мистецтва, втрата цілісності та ідентичності дають підстави певній частині літературознавців вважати постмодернізм «паразитарним», «зіпсованим» модернізмом. «Якщо ідеалом модернізму була свобода самовираження художника, а контркультури – свобода від культурних норм, розчинення мистецтва у житті, креативність будь-якого індивіда, то суб'єкт постмодернізму, що переконався у непрозорості та хаотичності оточуючого його технізованого світу, замість індивідуальної свободи віддає перевагу

можливості маніпуляції чужими художніми кодами», – зазначає російська дослідниця Н. Маньковська [154, с. 144].

Поряд із такими уявленнями про взаємозв'язок модернізму і постмодернізму існує й думка про досліджуваний напрямок як про перехідний період, котрий потягне за собою зміну застарілих художніх форм та оновить сприйняття літератури. У такому річищі постмодернізм постає не послідовником і не ворогом модернізму, а «компенсацією кінця новаторських утопій, естетикою постреволюційного примирення» [154, с. 144]. Зокрема, П. Кебека називає постмодернізм перехідним типом культури, що здійснює поворот до нового на модерністській основі, а У. Еко взагалі вважає, що в будь-якої епохи є свій власний постмодернізм і пов'язує його чергове повернення із шкідливістю історизму та загальнокультурною кризою.

Гадаємо, постмодернізм найдоцільніше характеризувати як масштабне мультикультурне явище, ознаку сучасного світовідчуття, що передбачає як продовження, так і подолання модернізму. Один із найпалкіших прихильників постмодернізму німецький вчений В. Вельш у своєму дослідженні зазначає: «Загалом необхідно мати на увазі, що постмодерн і постмодернізм не є вигадкою теоретиків мистецтва, художників і філософів. Скоріш річ у тому, що наша реальність і життєвий світ стали «постмодерними». В епоху повітряного сполучення і телекомунікації різномірне настільки зблизилося, що скрізь зіштовхується одне з одним; одночасність різночасового стала новим еством. Загальна ситуація симультанності та взаємопроникнення різних концепцій та точок зору більш ніж реальна. Ці проблеми й намагається вирішити постмодернізм. Не він вигдав цю ситуацію, він лише її осмислює» [41, с. 47].

Існує також думка, що поняття «постмодернізм» варто вживати не так у літературознавчому чи мистецтвознавчому контексті, як у глобальному, всесвітньо-історичному. Перехід від модернізму до постмодернізму в такому контексті пов'язується із руйнуванням європоцентристської картини світу в епоху Другої світової війни. Певно, тому у постмодернізмі докорінно

змінюється ставлення до війни, миру, природи, статі, рас, класів. «Відзначається поглиблений інтерес до самопізнання і самоздійснення особистості, підвищена чутливість та загострене сприйняття тонких і тендітних міжособистісних відносин і зв'язків, чутливість у сприйнятті соціальних проблем, турбота про навколишнє середовище, природу, тваринний і рослинний світ, те середовище життя, що історично склалося, переконаність у необхідності загальнообов'язкової етики в інтересах виживання людства. Відбувається, таким чином, не втрата цінностей, а їх зміна, переорієнтація стилю життя» [154, с. 135].

Американський дослідник Ф. Джеймісон вбачає причини виникнення постмодернізму та джерела його найхарактерніших особливостей у зміні форм суспільного життя й економічного порядку: виникненні нового суспільства споживання, театралізованої політики та інформатики, котрі потребують свого відображення у мистецтві. Голландський вчений Д. Фоккема характеризує постмодернізм як особливий погляд на світ, результат довгого процесу секуляризації та дегуманізації. На його переконання, створити модель світу у межах цього напрямку можна тільки в одному випадку: за умов максимальної ентропії та рівноцінності всіх його елементів.

Важливе значення у становленні методології постмодернізму має робота Ж.-Ф. Ліотара «Постмодерністський талан» (1979). Для французького дослідника епоха постмодернізму полягає перш за все у занепаді віри у «великі метаоповіді» (під «метаоповіддю» тут розуміються всі «роз'яснювальні системи», що організовують буржуазне суспільство: наука, мистецтво, історія, релігія та ін.) та розщепленні їх до рівня локальних «історій-оповідей». Це спричиняє й виділення вченим як основної риси культури постмодернізму її еkleктичності та підводить його до думки про те, що постмодерністський митець перебуває у становищі філософа: «...текст, котрий він пише, твір, котрий він створює, у принципі не підлягають заздалегідь встановленим правилам, йому не можна виносити вирок, що не підлягає оскарженню,

застосовуючи до нього загальновідомі критерії оцінки. Ці правила і є саме те, що шукає сам витвір мистецтва» [145, с. 215].

Відмова від раціоналізму, віри у загальноприйняті авторитети, сумнів у достовірності наукового пізнання та надання пріоритету інтуїтивному, асоціативному, поетичному мисленню («епістеміологічна непевність») породжують специфічне постмодерністське сприйняття світу як хаосу, де немає причинно-наслідкових зв'язків та орієнтирів, а є лише невпорядковані фрагменти дійсності. Таке уявлення про життя зумовлює і відповідну побудову митцем художнього твору, світоглядну скептичність (що найчастіше набуває форми іронії), підкреслення умовності художньо-образних засобів літератури. Власне, митцю залишається тільки авторитет самого тексту, процесу письма, «самодостатній світ дискурсу», котрий, хоча і є єдиною даністю, з якою мають справу письменники-постмодерністи, все ж неминуче викликає прикрість і роздратування від усвідомлення обмеженості процесу творчості можливостями вимислу і письма. Саме тому чи не єдиною можливою екзистенційною позицією письменника стає «пародійний модус оповіді».

Ця та інші особливості постмодернізму, а головне – свідомо відмова від будь-яких встановлених у літературі попередніх періодів правил та обмежень стають причиною деяких ускладнень у визначенні принципів організації тексту твору, тобто художнього коду цього напрямку. Наприклад, американський дослідник постмодернізму І. Хасан вважає його найістотнішими художніми рисами іманентність та невизначеність, Д. Фоккема – принцип нонселекції (відсутність світоглядної цілісності, секуляризація будь-яких вартостей), А. Вайлд – специфічну форму «коректувальної іронії» щодо будь-яких проявів життя, Д. Лодж – неоднозначність, непевненість у ході розвитку твору. Прикметно, що на виділення, чітке окреслення набору художніх засобів постмодернізму впливає така його особливість, як взаємопроникнення літературної критики та самого процесу творчості: нині вже нікого не здивує, що, приміром, західні

письменники-постмодерністи водночас виступають і теоретиками власного мистецтва (Дж. Фаулз, У. Еко, А. Роб-Грійє та ін.).

Говорячи про характерні риси досліджуваного напрямку в літературі, певно, перш за все варто звернути увагу на зміну традиційного характеру оповіді художнього твору. Чи не найважливішу роль тут відіграє естетичний плюралізм, котрий торкається всіх рівнів художнього твору: жанрового, образного, композиційного та ін. Постмодернізм, що відмовляється від прагнення перетворювати та систематизувати буття, проголошує й вихід за межі традиційних опозицій та стійких художніх цінностей (ціле – частина, зміст – форма, наука – мистецтво, реальність – вигадка, прекрасне – потворне, добре – лихе тощо) та нищить соціальні і психологічні кордони у створенні та сприйнятті мистецтва.

З цією властивістю пов'язана й інша емблематична фігура художньої поетики постмодернізму – стильовий і жанровий синкретизм. У творах даного напрямку вільно співіснують «високі і низькі жанри»: психологічний роман, казка, притча, анекдот, детективний роман, фантастична оповідь, трагедія, роман жахів та ін. Полістилістика постмодерністського тексту реалізується не тільки у змішуванні елементів різних стилів (високого класицистичного і грубого натуралістичного, художнього і наукового, художнього і публіцистичного і т. д.), а й передбачає загальну стильову різноманітність наративної тканини: «вона в текстах цього напрямку вся пронизана струмами внутрішніх протиріч, дисонансів, випадкових (або не випадкових) співзвучь» [69, с. 7].

Така текстова поліфонічність тісно пов'язана і з наступними важливими ознаками постмодерністського світобачення – іронією (пародією) та ігровим началом. Ці принципи побудови художнього тексту демонструють деканонізацію та скептичне ставлення письменника до цінностей попередньої епохи, відносність будь-якого позитивного знання, відмову від усіх насаджених правил та обмежень, зниження високих естетичних понять та піднесення (через іронічне ставлення до людей та явищ) низького,

табуйованого, непривабливого. Згадаймо для прикладу хоча б хрестоматійну цитату із книги У. Еко «Нотатки на полях «Імені Рози»: «Постмодернізм – це відповідь модернізму: якщо вже минуле неможливо зруйнувати, бо це його зруйнування веде до німоти, то його необхідно переосмислити: іронічно, без наївності» [259, с. 37].

Поряд із таким іронічним переосмисленням на зовнішньому наративному рівні твору стоїть принцип інтертекстуальності, цитатності, смислової і формальної різнорідності оповідної тканини твору, що, як уже зазначалося, уявляється принципово неоригінальним, мозаїчним, еkleктичним колажем з текстів, що вже існують. Постмодерністський текст втілює принцип не так творення, як конструкції, він постає компілятивним набором цитат, запозичень, ремінісценцій, адже будь-який письменник (а його істотною прикметою в постмодернізмі є висока освіченість та ерудованість) неодмінно усвідомлює, що його найталановитіший витвір ніяк не може бути первинним, що усі мотиви, образи, сюжети, художні засоби вже неодноразово використовувалися у літературі попередніх епох.

У постмодерністській літературі також докорінно змінюються відношення між автором і текстом, автором і персонажем. З одного боку, відбувається деконструкція естетичного суб'єкта, всезагальна відмова від категорії авторства як джерела свідомості, з іншого, – деформується об'єкт твору, втрачаючи ознаки цілісності, чіткої окресленості, послідовного зображення. У такий спосіб межі між автором і героєм затираються, як і межі між самим текстом і реальністю.

Життя людини у постмодернізмі дуже часто постає як «страшна, безперервна гра, що не має жодного стосунку до достеменного буття» [185, с. 59], а її світогляд позначений відчуттям порожнечі, катастрофічності, власної знівельованості та зайвості, баченням повсякденності як «театру абсурду», «апокаліптичного карнавалу». На думку В. Пахаренка, «...дійсність протиприродного технократизму й утилітарності капіталістичного суспільства, а тим паче сірість, мертвотно-механічна казарменість

тоталітарних суспільств чи невлаштованість, розбалансованість посттоталітарних давала (дає) для таких оцінок усі підстави» [185, с. 59]. Найчастіше оповідь ведеться через призму хаотичного, непорядкованого потоку «усередненої» свідомості персонажа, котра постає як «моментальний знімок хаосу історії, що виховав особливий різновид історичної свідомості, здатної звеличити дріб'язок і побачити щось суттєве» [185, с. 59].

Характерним для постмодерністського твору є й те, що він передбачає щільну взаємодію автора і читача, співтворчість останніх, тому більшість текстів цього напрямку відзначаються фрагментарністю, імпульсивністю, непослідовністю, навмисною, підкресленою недооформленістю та спонтанністю викладу. Гадаємо, до цієї групи ознак можна віднести й поширене у постмодерністській літературі коментаторство: письменник у творчому процесі безпосередньо звертається до реципієнта, напряду пояснюючи процес написання чи причини розвитку подій або й просто раптом переписує частину вже написаного тексту, залишаючи чернетковий варіант повноцінним складником твору. Російський дослідник М. Липовецький на позначення подібних явищ застосовує термін «гено-текст»: «Відносини між автором і текстом достатньо повно визначаються терміном «гено-текст», тобто твір немов народжується на наших очах, аніскільки не соромлячись своєї неприглаженості, навіть підкреслюючи її: автор у такій прозі не тільки створює цю ілюзію спонтанного виникнення тексту, але й копітко її підтримує найрізноманітнішими засобами» [146, с. 8].

На світоглядно-ідейному рівні найхарактернішою прикметою постмодерністських творів, що, нагадаємо, ґрунтуються на теоретичному нігілізмі постструктуралізму, є виразна антиідеологічність, відраза до будь-якої апологетики, відчуття «універсальної порожнечі після втрати ідеологічних ілюзій» [185, с. 59]. Дуже часто такі твори набувають рис поверхової тілесності, гедоністичності, що витісняють з естетичної сфери категорію трагічного; тут віддається перевага чуттєвому, емоційному ставленню до світу, орієнтованості на масову культуру, споживацьку естетику. З іншого боку,

разом із подібною поверховістю, вторинністю, втратою автентичності ціннісних критеріїв для постмодерністських творів характерні естетична та ідейна відкритість, гнучкість, терплячість, антитоталітарність, що відкидає ідею будь-якого панування над суспільством чи природою. Людина у таких творах зображена в максимальній повноті, без обмежень і табу, з переважною орієнтацією на позасвідомі, ірраціональні стани (сновидіння, оп'яніння, марення тощо).

На сюжетно-композиційному рівні постмодернізм у першу чергу виявляється у деконструкції традиційної побудови художнього твору (від зав'язки до розв'язки). Відбувається розпад єдиного структурованого сюжету на безліч вставних жанрів, мікросюжетів, творів самих персонажів, авторських коментарів і т. д. Найпоширенішим принципом побудови сюжету художнього твору стає ризома, що втілює принципово нелінійний спосіб організації єдності тексту і залишає можливість «як для внутрішньої іманентної рухливості, так і для інтерпретаційного плюралізму» [216, с. 25]. На думку французьких вчених Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі [71, с. 70], саме ризоматика здатна звільнити свідомість та створити несвідоме, а з ним – і нові висловлювання, бажання та, насамкінець, – нове життя. Ризома також служить у постмодернізмі відновленню уявлень про світ (культуру, суспільство, людину) як хаос, що має здатність самоорганізовуватися.

Іншою важливою сюжетною складовою, властивою постмодерністській літературі, є театралізація її текстів: перформанс, обігрування, карнавалізація (як форма ігрового світовідчуття). Театралізація у вимірі постмодерну означає не що інше, як черговий вихід за межі (цього разу – тексту) і включає в себе як обов'язкові риси демонстративність, ігрову яскравість, видовищність та епатажність. Безсумнівно, такий художній засіб є для автора перш за все черговою нагодою вступити у звичну гру з читачем, текстами, персонажами тощо. При цьому реальне тут почасти переплітається з ірреальним та фантастичним, а умовність зображуваного дійства не приховується, а навмисне демонструється, оголюється перед реципієнтом тексту.

Суттєвих змін зазнає й хронотоп постмодерністського твору: він стає дискретним, подрібненим, розбитим на автономні частинки, кожна з яких відтворює певний культурний код. Мова творів цього напрямку, позначена багатоголоссям стилів, набуває рис експресивності, парадоксальності, непослідовності, асоціативності та метафоричності. Вона тяжіє до оновлення читацького сприйняття усіма можливими засобами: через поєднання різних риторичних фігур, нагромодження синтаксичних конструкцій або навпаки обірваних алогічних фрагментів мовлення, використання довгих (на декілька сторінок) переліків тощо.

Отже, ще раз стисло перелічимо найвизначальніші ознаки постмодернізму у світовій літературі: 1) естетичний плюралізм, еклектичність; 2) стилістичний і жанровий синкретизм; 3) іронія, пародія; 4) потужне ігрове начало; 5) інтертекстуальність, цитатність; 6) компіляція замість оригінальності; 7) деформація традиційних категорій суб'єкта і об'єкта; 8) фрагментарність, непослідовність, культ помилок, коментаторство; 9) антиідеологічність, ідейна відкритість; 10) гедоністичність, повернення до природного начала у людині (еротичність, чуттєвість, емоційність); 11) деконструкція побудови твору, ризома як основний її засіб; 12) театралізація (епатажність, демонстративність, карнавалізація); 13) дискретність хронотопу; 14) багата палітра нетрадиційних мовних засобів.

1.2 Український постмодерний дискурс: літературознавча рецепція

В Україну постмодернізм приходить наприкінці 80-х – початку 90-х років передусім як постколоніальне, посттоталітарне мистецтво, що знаменує духовну та економічну кризу українського суспільства цього часу, і найяскравіше виявляється у творчості Ю. Андруховича, О. Забужко, Ю. Іздрика, В. Кожелянка, О. Ульяненка, Є. Пашковського та ін. Хоча його початки помітні вже у «хімерній прозі» 80-х років (П. Загребельний, В. Дрозд, Є. Гуцало та ін.), для якої характерні ілюзорність, інтертекстуальність, антиідеологічність, пародійність та інші постмодерні риси письма. У 2000-х

роках постмодернізм продовжує розвиватися на українському ґрунті, однак, гадаємо, саме у 90-х він набуває найвиразніших форм та стає одним з найцікавіших і найпотужніших феноменів літературного процесу. При цьому він органічно співіснує з іншими мистецькими течіями – традиційно-неоромантичною (Р. Іваничук, Ю. Мушкетик, А. Дімаров та ін.) та модерністською з тяжінням до традиційництва та неоавангардизму (Е. Андіївська, В. Дрозд, В. Голобородько, В. Рубан та ін.).

Український постмодернізм є складним і оригінальним явищем внаслідок химерного поєднання у ньому естетичних ознак світового постмодернізму та глибинних особливостей національної культури. Утворені на руїнах соцреалістичної літератури постмодерністські твори являють собою парадоксальне поєднання обмеженості поневоленої свідомості та спротив цій деформації, подолання ідеологічності комуністичного світогляду. Можна навіть сказати, що таке запекле заперечення, переосмислення тоталітарного ідеологічного минулого стає своєрідною новою ідеологією, де, samozрозуміло, немає місця справжній (як у західноєвропейській чи американській літературах) деконструкції світу і суб'єкта. В умовах реальної української політично-економічної кризи, що охопила суспільство після розпаду Радянського Союзу, за якої держава не виконує свої функції щодо громадян, повне заперечення всезагальних істин та абсолютних ідеалів стає просто неможливим, бо людина і без нього постійно відчуває на собі тягар екзистенційної загрози. Тому названий І. Хассаном «естетикою байдужості» (з виділенням таких його ознак, як езотеричність, індіферентність, імперсональність) постмодернізм на українському ґрунті аж ніяк не відповідає цьому означенню, переростаючи в естетику болісного переосмислення та подолання комплексів посттоталітарного минулого, пошуків (нехай і почасті завуальованих) виходу з реальної суспільної кризи. Крім того, літературі цього часу доводиться «шукати суть новітньої екзистенції людини вже без загрози безпосереднього тиску імперської ідеології» [197, с. 296] та репрезентувати її як духовну одиницю, «мірило цінностей світу». Саме ці «непостмодерністські»

особливості роблять український постмодернізм самобутнім явищем, котре вимагає особливої системи критико-методологічних засобів.

Як бачимо, однією з найхарактерніших та найбільш оригінальних властивостей української романістики 90-х років можна вважати таку: при майже всуціль відповідній постмодернізму поетиці цих творів (маємо на увазі фрагментарність, цитатність, ризоматичність, пародійність, ігрове начало, полістилістичність тощо), їх ідейно-змістовна парадигма дуже часто суперечить «канонам» даного напрямку. Адже постмодерний світ – це світ занепаду, поразки, хаосу, заперечення гармонічного буття. Література ж 90-х років, хоча й називається «літературою міжчасся» і переживає всі типові хвороби перехідного віку, є по суті першою позацензурною українською літературою, новою, вільною, незалежною, схильною до крайнощів і експериментів, але все ж таки такою, що створює, а не руйнує. Українські письменники-дев'ятдесятники, котрі врешті отримали повну свободу думки і письма, просто не можуть у власній творчості не прагнути до цілісного осягнення буття, витворення нового образу світу, активного пошуку національної ідентичності та місця українця, і зокрібно українського письменника, в світі.

Поза сумнівом, самоусвідомлення людини, яка пережила крах системи, економічну і духовну кризу, «добу національного відчаю» (термін Н. Зборовської), є певною мірою близьким до стану мешканця європейських країн, котрий також відчуває тотальну втому, розчарованість і непевність, хоча й з інших причин. Український митець (як і будь-який громадянин цієї країни) не мав нагоди відчувати на собі тягара технологічної перенасиченості і «втоми від культури», але добре усвідомив набуті українцями від тиском соціокультурного оточення комплекси. Однак, і це найпоказовіше, попри всю зневіру і розпач, він спрагло шукає дієві шляхи втечі від абсурду, «шляхи від відчаю до здобуття (опанування) ідеалу нормального людського життя, в якому існують підстави і можливості для кохання, щастя, родини, Бога»

[134, с. 68]. Український постмодерніст шукає себе, у той час як західноєвропейський від цього вже давно відмовився.

Важливим чинником становлення постмодерністського дискурсу 90-х є загальна криза «офіційної літератури», яка протягом багатьох років слугувала основним каноном творчості письменників та врешті виявилася цілком непридатною у своїх суспільно-дидактичних вимірах. Такий естетичний злам, а з ним і зміна сили та кількості інформативного потоку після розпаду СРСР спричиняють зародження нового типу літератури – еклектичної, пародійної, полістилістичної тощо. Саме у художній площині постколоніальна українська література виявляється найбільше спорідненою із постіндустріальною західною літературою постмодернізму: в них однаково відчувається тотальна ревізія художніх засобів творення тексту, формується нова картина буття. Розпад Великої імперії у такому сенсі є близьким до постмодерної філософії, адже і його результатом є руйнація моноцентричної ієрархії (імперської моделі світоустрою) та заміна її безліччю малих периферійних одиниць. «Гра суб'єктивностей, відважування начебто загальновизнаних цінностей органічно поєднують у самототожності свідомого українського письменника сучасності постмодерністичні та постколоніальні ідеї, хоч якими незбіжними вони часом видаються. А новопосталі в нашій літературі твори, справді, нерідко нагадують окремі острівці незалежної, ігрової свідомості, що з'являються в широкому морі утривіаленого постімперського світу, маркуючи засадничо іншу якість, може, ще не зовсім зрозумілу та прийнятну для загалу», – зазначає у своїй монографії Я. Поліщук [197, с. 299].

Характерною для українського літературного процесу 90-х, на відміну від світової літератури цього напрямку, є й певна непослідовність та непрозорість у вживанні понять елітарності та масовості творів даного періоду: масовий за визначенням постмодерний дискурс в Україні набуває ознак елітарного внаслідок непідготовленості пересічного українця до літератури такого ґатунку, а також катастрофічної несумісності ідейно-ціннісної та стилістичної наповненості текстів прози цього періоду. Відчутним у деяких з них є також

вплив традиції, змішування постмодерного і класичного, що робить майже неможливим чіткий поділ цих творів на групи.

Однак без спроб такого поділу у літературознавстві не обійтися. Постмодернізм, однією з основних ознак якого проголошується плюралізм стилів і думок, еклектичність, терпимість до різноманітних проявів буття, самозрозуміло, є структурою не тільки неоднозначною, значною мірою розмитою у методологічних аспектах, але й неоднорідною, такою, що у своєму складі містить різні угруповання та генерації. У сучасному літературознавстві маємо декілька спроб узагальнити та класифікувати постмодерну творчість в Україні. Перша така спроба належить В. Єшкілеву (одному з укладачів «Малої української енциклопедії актуальної літератури»), який пропонує поділяти творчість письменників-постмодерністів за генераційним критерієм: на вісімдесятників та дев'ятдесятників. До перших він відносить Ю. Винничука, Ю. Андруховича, Є. Пашковського, Г. Петросаняк та ін., до других – Р. Кухарука, Т. Прохаська, Ю. Іздрика, І. Андрусика та ін. На думку дослідника, ці покоління відрізняються ціннісними критеріями творчості: у 80-х це свобода, гра, цитата, карнавал, професіоналізм, стилізація, у 90-х – інтеграція, інтуїтивізм, конформізм, футуризм, дилетантизм. Така класифікація не видається дійсно вичерпною і послідовною, бо майже не враховує особливості способів нарації сучасного українського письменства та є відверто суб'єктивною. Прибічницею генераційного принципу поділу письменників є й Л. Демська, однак письменників-дев'ятдесятників вона окремим поколінням не вважає, бо для їхнього об'єднання не виконано наступні умови: функціонування літературної піраміди, пропозиція нового, генераційна свідомість, відношення до історичного часу, відсутність горизонту сподівань, співвідношення авторської та генераційної свідомості.

Поділ письменників-постмодерністів на «західників» і «грунтовців» виходить з основних світоглядних ракурсів зображення творів: перші активно використовують європейську традицію (Ю. Андрухович, О. Забужко, М. Рябчук), другі – тяжіють до національного колориту та традиційних для

української літератури мотивів (Є. Пашковський, В. Медвідь, В. Герасим'юк). Найпоширенішою ж в українському літературознавстві є систематизація сучасної прози за територіальним принципом. Наприклад, В. Даниленко виділяє дві основні групи: житомирську (Є. Пашковський, Ю. Гудзь, В. Медвідь та ін.) та галицьку (Ю. Андрухович, Ю. Винничук, Ю. Іздрик та ін.). На переконання літературознавця, «галицька школа абсолютизує формалістичні пошуки, стилізацію під уже існуючі літературні зразки» [67, с. 10], у той час як житомирська орієнтується на пошуки власних першооснов, «на доторкання до екзистенційних глибин людини, на художню обсервацію любові, страху і смерті – трьох фундаментальних першооснов, які найбільше впливають на поведінку людини» [67, с. 10–11].

Більш чіткою і коректною видається спроба класифікації Н. Білоцерківець: вона виділяє галицько-станіславську та київсько-житомирську школи і звертає увагу на різні типи героїв творів, представлених цими школами. В першій – це «рафінований інтелігент, схильний до споглядання», у другій – «маргінальна особистість, обтяжена патологічною свідомістю» [25, с. 29]. Але таку характеристику персонажів постмодерністських творів навряд чи можна назвати вичерпною і точною, адже і для першої, і для другої групи властиве зображення маргінальної, деперсоналізованої, розпорошеної особистості, що протистоїть хаосу та абсурдності буття. Гадаємо, дотримання поділу творів письменників-дев'ятдесятників за територіальною ознакою є доречним насамперед тому, що тут виявляються різні художні версії освоєння світу і тексту, що спричиняє і використання певних засобів поетики твору (з одного боку – гра, іронія, містика, барокові символи, урбаністичні мотиви, з іншого – біблійна міфологія, селянська тема, тотальна серйозність оповіді, поглиблений інтерес до традиційних питань національної культури тощо).

Стильову та ідейну різноманітність демонструють й численні літературні угруповання, створені наприкінці 80-х – на початку 90-х років в Україні. До прикладу, необарокова поетична група «ЛуГоСад» (І. Лучук, Н. Гончар,

Р. Садловський), київська поетична група «Пропала грамота» (Ю. Позаяк, В. Недоступ, С. Либонь), харківські групи «Червона фіра» й «Нова дегенерація» та ін. Чи не найвідомішим творчим угрупованням цього часу став гурт «Бу-ба-бу» на чолі з Ю. Андруховичем. Проголосивши своїм творчим кредом три основоположні художні засоби – бурлеск, балаган, буфонаду – учасники групи (крім Ю. Андруховича – В. Неборак і О. Ірванець) ще в останні роки існування Радянського Союзу почали здійснення іронічного переосмислення тоталітаризму та розгерметизацію сучасної літератури. «Десакралізацію поета-месії здійснювано з позиції представника молодіжної субкультури – божественного героя, часто алкоголіка, кічмена (творця та споживача кічу), а національна література перетворюється на списки-музеї авторів і цитат – своєрідний музей воскових фігур <...>. Література стає не громадською справою, а «приватною колекцією» [62, с. 74], – зазначає з цього приводу Т. Гундорова. Разом із творчістю учасників групи «Бу-ба-бу» в українську літературу приходить карнавал, а література перетворюється на сцену, перформанс, кіч, фантасмагоричне дійство. Це добре продемонстрував, зокрема, найгучніший поетичний твір письменників, «візитна картка» гурту, поезоопера «Крайслер Імперіал», котра виявила (за Ю. Андруховичем) «всю природу бубабізму – його адепти тішаються, з головою занурені в непоясниму радість буття» [4, с. 25]. Цей художній принцип згодом буде втілений і в романістиці представників гурту.

Українська постмодерністська література 90-х представлена різними за тематикою, стилістикою, способом нарації творами. Галичанам-станіславцям протистоїть інша за ідейною наповненістю школа – київсько-житомирська, що на противагу «субверсивній грі» обирає «маргінально-апокаліптичну антигру»: важку сугестію, глобальну метафоризацію, потужний етичний струмінь. У творах її представників Є. Пашковського, О. Ульяненка, В. Даниленка в традиційному ключі переосмислюються питання національної культури та виводиться діаметрально протилежна модель письменника сучасності. Таким чином, у літературі досліджуваного періоду відбувається виразне

«переструктуризування» національної культури, що базується на плюралізмі творчих практик, множинності ідей та художніх концепцій.

Для глибшого аналізу українського постмодернізму звернімося до розгляду доробку сучасних літературознавців, що присвячений найістотнішим проблемам зазначеного напрямку. Більшість розвідок періоду 90-х років розміщені у періодичних виданнях: у журналах «Сучасність», «Слово і час», «Критика», «Кур'єр Кривбасу», «Світо-Вид». Умовно їх можна поділити на три групи. Автори першої групи праць, до яких належать О. Яровий, О. Пахльовська, С. Квіт, частково Є. Баран, заперечують існування в українській літературі постмодернізму як такого або ж негативно оцінюють його вплив на літературний процес, сприймаючи цей літературний метод як «антилітературу», «псевдомодерн», «ворога літератури» тощо. Зокрема, С. Квіт у своїй статті «У межах, поза межами й на межі» стверджує, що постмодернізм руйнує українську культуру, що є романтичною за своєю природою. «Ідеалом нормальності, – пише він, – у нас проголошується сміття покрученого авангардизму богемних кав'ярень, що його <...> можна порівняти з постійно підтримуваним у шлунку станом очищення» [119, с. 63]. Деррідові «вільне міркування», «повагу до самовираження», «розгляд непоміченого» автор трактує як «апологію графоманії», «затуманювання дійсності», «підміну присутньої проблематики другорядною». Цікавим є і його зауваження щодо надто перебільшеної ролі критики «в умовах модного нечитання», а в цьому контексті і згадка думки про ідеологічну спорідненість постмодернізму і сталінізму. Автор негативно оцінює погляди М. Павлишина, який нібито «перестав розрізняти російську і українську ментальності» [119, с. 64], а також називає постмодернізмом те, що замість І. Багряного Нобелівським лауреатом за романну таборну тематику став «сумнівної репутації» О. Солженіцин, «вписавшись свого часу в глобальніші немистецькі концепції» [119, с. 64].

Подібний погляд на літературну ситуацію кінця ХХ ст. висловлює Є. Баран: «Не хочу видаватися категоричним (навіть дещо схоластичним), але

констатую: сьогодні в українській літературі настав Час Єзуїтів» [14, с. 58]. Ставлячи цю тезу у смисловий центр статті, автор відштовхується від порівняння Ю. Андруховича (як одного з найяскравіших українських постмодерністів) з П. Скаргою – «талановитим письменником єзуїтом, який спричинився до появи полемічної літератури наприкінці XVI ст.» [14, с. 59] (підстав для такої незвичайної паралелі не вказано, що викликає деяке здивування). Автор підкреслює також повернення сучасної літератури до «малоросіянізму» та «просвітянізму» та звертається до питання національного самоствердження, основою якого вважає «повторення «азів» нашого національного майбуття» [14, с. 59], вирішення проблеми «повнокровної і повновартісної Шевченківської людини». Є. Баран поділяє письменників-постмодерністів на два табори, підкреслюючи єзуїтську витонченість і формальну досконалість «малоросів» (до яких відносить Ю. Андруховича, М. Рябчука, Ю. Іздрика та ін.) та зорганізованість та розпорошеність «просвітян» (сюди, на думку літературознавця, належать Є. Пашковський, С. Процюк та ін.).

У роботі О. Пахльовської «Українська культура у вимірі «пост»: постмодернізм, посткомунізм, поствандалізм» осмислюється широке коло не тільки літературних, але й політичних, правових, ідеологічних та естетичних питань. Сучасному стану культури авторка дає назву постколоніального, зазначаючи, що «від блюзнірського і цинічного обслуговування тоталітарної влади за кілька стрімких і хаотичних років культура пережила галюцинацію ілюзорної свободи» [186, с. 76]. Вона розглядає модернізм як суму диктаторських приписів щодо того, яким повинен бути модернізм, що знищує «найважливіші коди нової художньої ментальності» [186, с. 77]. Дослідницю глибоко турбує відчуженість суспільства від власної культури, відсутність справжнього її канону, некритичність до псевдокультурного імпорту, внутрішня розділеність культури, вичерпаність людської солідарності, відмова від підстави філософської сутності культури (бути опозицією), а тому вона пропонує три розумові операції, необхідні для її реконструкції:

1) переосмислення відомих літературних явищ; 2) опанування явищ цілком невідомих; 3) перегляд позицій і ролі літературної критики. Загалом О. Пахльовська вважає українську культуру непричетною до постмодернізму внаслідок її неспроможності увійти навіть у модерний світ через скрушення основоположних підвалин української цивілізації.

Чи не найнегативнішу оцінку посмодернізму містить стаття О. Ярового «Постмодернізм – це антибуття». Замислюючись над справжніми світоглядними коренями цього напрямку, автор робить висновок, що він є вінцем антилітератури, яка «не поклоняється», «не вчить», «не пропагує», «не несе», а підступитися до постмодернізму можна тільки з нелюдськими методами. «Постмодернізм – явище сатанізованої свідомості, «естетика» поклоніння дияволу й наклепів на Бога, на все, що несе «позитивні хвилі» – на справжню літературу, культуру загалом, обстрікування і приниження людської особистості, зведення її до рівня тварини або й ... нижче» [258, с. 69]. Єдиною функцією постмодернізму О. Яровий вважає розхитування устоїв і своїх adeptів. Певна річ, важко погодитися з таким дещо забобонним і ненауковим поглядом, який майже не спирається на врахування причин і умов виникнення постмодернізму в Україні.

Деякі зауваження зазначених критиків на досліджуваний нами напрямок, безумовно, не можуть не зацікавлювати. Варто погодитися із слушними думками О. Пахльовської про вплив посттоталітарного стану суспільства на стан культури чи з її практичними порадами щодо реконструкції літератури. Небезпідставними є думки Є. Барана про непевність суспільно-політичної ситуації, розмитість національної ідеї та загальний кризовий стан української культури. Але із принциповою позицією поцінування постмодернізму з негативного боку, почасти без з'ясування справжніх підстав і коренів цього суперечливого напрямку (як, наприклад, в О. Ярового чи С. Квіта) погодитися важко. Тому підтримуємо набагато справедливішу і доцільнішу на наш погляд думку Ю. Андруховича про те, що «Постмодернізм — це єдино можливий

сьогодні спосіб мистецького вислову. Бо це така світова культурна ситуація, від якої нікуди не подітися» [4, с. 11].

До другої групи літературознавчих праць, присвячених постмодернізму, належать такі, автори яких погоджуються із об'єктивним існуванням цього напрямку (або, принаймні, багатьох його ознак) у сучасній українській літературі. Цю найоб'ємнішу групу вважаємо за доцільне поділити на три підгрупи. До першої з них належать такі роботи, які містять спроби найузагальненіше висвітлити теоретичні аспекти постмодерну, з'ясувати причини його появи, сутність естетичної системи, основні риси тощо. Сюди відносимо дослідження М. Павлишина, Л. Лавринович, Г. Мережинської, Т. Денисової, І. Бондаря-Терещенка та ін. Зокрема, статтю Л. Лавринович «Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод?» можна було б визначити як своєрідний «ескіз» майбутньої ґрунтовної праці про постмодернізм, оскільки вона містить окреслення основних особливостей методу, порівняння західноєвропейського і східноєвропейського постмодернізму, стислий огляд груп українських постмодерністів та їх найпоказовіших творів, здійснює спробу періодизації та порівняння представників українського постмодерну з польськими й російськими письменниками цього напрямку. Крім широкого кола висвітлених (хоча і коротко) питань, робота має чимало цікавих, чітких і правильних, на наш погляд, зауважень. Зокрема, твердження про постмодернізм як «об'єктивну реальність» (не добру і не погану), яка мало досліджена через недостатню серйозність сприйняття цього явища (майже пряма паралель із думками Ю. Андруховича та Т. Денисової про закономірність виникнення постмодернізму в українській літературі), чи характеристика постмодерну не як кризи культури, а як «закономірної реакції на кризу людини і суспільства», що «виписує» біль духовної «захланності» людини, втрату нею самотності й духовного осердя» [140, с. 44].

Авторка подає цікаві цитації В. Єшкілева, В. Даниленка, Н. Білоцерківець, вносячи свої зауваження і корективи у спроби систематизації сучасної

української літератури. Вона побіжно, аби вияскравити основні риси постмодернізму в Україні, розглядає твори конкретних авторів (О. Забужко, О. Ульяненко, Ю. Іздрика і ін.). Через співставлення з російською і польською літературою (як найбільш спорідненими з українською), Л. Лавринович намагається висвітлити своєрідність українського постмодернізму. Визнаючи органічну постмодерність російської культури внаслідок особливостей генотипу цієї нації («геосоціальний маргінес», «одвічна розхристаність», «загубленість» російської душі) і виникнення постмодернізму у Польщі ще у прозі М. Гласка та поезії Ч. Мілоша знову ж таки через маргінальне становище польського суспільства, авторка констатує асиміляцію постмодерністської свідомості українською романтичною ментальністю (а не руйнацію її, як ми це бачили в дослідженнях попередньої групи). В основі ж романтичності, індивідуалістичності, антирелятивізму української культури лежить національна духовна цілісність (більша, ніж у росіян чи поляків). За висловом дослідниці, постмодернізм – «своєрідне явище в силу унікальності розвитку української культури загалом, й не варто натягати на нього чужі теоретичні шати» [140, с. 46].

Важливі зауваження щодо питань українського постмодернізму містяться й у матеріалах філологічного семінару, надрукованих у журналі «Слово і час» (№ 4, 2002 р.), у статтях М. Наєнка, Г. Штоня, А. Ткаченка, Я. Поліщука, Г. Мережинської. Наприклад, Я. Поліщук у статті «Між модернізмом і постмодернізмом: українська література як стратегія культуротворення» розмірковує над питанням, чи стала модерна українська культура реальним набутком нації ХХ ст. і чи була вона витворена взагалі. «Шерог таких і подібних питань дозволяє діагностувати присутність модернізму в культурній свідомості українців» [198, с. 77], – робить висновок дослідник (чим викликає деяке здивування, адже сама по собі наявність питань ще не говорить про існування цього чи будь-якого іншого напрямку в літературі). На переконання науковця, якщо існував український модернізм, то існує й постмодернізм, стереотипні погляди на який він і намагається зруйнувати: «Ми забуваємо, що

постмодернізм вписався в історію передусім художніми здобутками стратегічної ваги, тобто конструктивною художньою практикою, а не деструктивними ідеологічними настановами» [198, с. 78]. Автор також стверджує, що в творах деяких сучасних українських письменників присутні більше постколоніальні, ніж постмодерністські ознаки (О. Ірванець, О. Забужко, Ю. Андрухович). Нагадаємо, це зауваження висловлене не тільки названим автором, але й іншими критиками, й видається нам цілком слушним. Літературознавець Г. Мережинська робить вдалу спробу охарактеризувати особливості творчості східноєвропейських постмодерністів, котрі, на її думку, зумовлені подаванням серйозного змісту у «провокативній формі»; відштовхуванням цього напрямку у країнах Східної Європи від соцреалізму; пошуком центруючих ідей в умовах реальної кризи і спробою вирішення проблеми національної ідентичності. За Г. Мережинською, «східноєвропейська модифікація постмодернізму» полягає у наступному: 1) трансформації західноєвропейського мотиву «мандрів без мети» у «шлях до себе»; 2) підвищеній увазі до специфіки культур, особливостей національних традицій; 3) послідовному використанні ірраціональних мотивів, міфологізації; 4) використанні в українській літературі специфічної моделі героя – «зібраної в екзистенційному плані людини, націленої на вчинки» [157, с. 67]. Ця модель героя є принципово іншою, ніж навіть у російській прозі.

У цьому контексті доречно згадати статтю Б. Рубчака «XXI ст. прийшло разом із постмодерністами...», в якій виноситься на розгляд питання про загальну спроможність, зважаючи на «українськість» наших письменників, «спалення за собою мостів, як це явно роблять постмодерністи західні» [205, с. 49] (ідеться знову ж таки про існування в Україні справжнього постмодерну). Адже, як справедливо стверджує автор дослідження, «Неборак повсякчас заявляє про свою релігійність і візію своєрідного сковородинівського українського суспільства» [205, с. 49], а «за різними витівками Андруховича виразно прозирає непохитна віра у духовну велич українського народу» [205, с. 49]. Гарно маскує свою віру в ідеали тільки О. Ірванець чи ідеологічні

консерватори Є. Пашковський та В. Медвідь. Отже, беззаперечними є виразні відмінності між нашими вітчизняними постмодерністами і постмодерністами-західниками, які насправді і давно відмовляються від будь-яких ідеалів і взірців. Висновком статті стає теза автора про український постмодернізм як постмодернізм постколоніальної культури, «яка ще не може собі дозволити на люксус автентичної деконструкції, але яка вже вміє сміятися – навіть із власної віри в ідеали» [205, с. 49].

Останньою з цієї підгрупи статей розглянемо працю Т. Кравченко «Постмодернізм – це принципово не модернізм». Як і більшість дослідників, авторка зазначає на початку статті відсутність єдиного схвально сприйнятого визначення постмодернізму, вона ставить постмодернізм між модернізмом і реалізмом, підкреслюючи цілковиту відмінність цих напрямків. (Дещо незрозумілим видається нам порівняння постмодернізму із реалізмом). Єдино можливий сенс постмодерністського тексту, вважає Т. Кравченко, полягає в тому, що створюється він шляхом занурення в уже написані художні твори без претензії на оригінальність.

На відміну від першої підгрупи, котра досліджує найзагальніші теоретичні його питання, друга підгрупа праць має на меті поглибити знання про цей напрямок, звертаючись до розгляду окремих естетичних його аспектів. До неї відносимо статті О. Поліщук, Л. Сокол, Р. Семківа, М. Наєнка, Г. Штоня та інших авторів. Наприклад, у статті «Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового)» Р. Семків ставить своїм завданням розробку «типології постмодерної іронії як маркера, що вказує на постмодерний текст» [211, с. 6]. Дослідник вважає, що в постмодерному тексті існують певні маркери, які спрямовують авторську інтерпретацію у потрібне русло (не даючи їй перерости у «параноїдальну»), і відносить до них гру без правил та іронію випадковості. Р. Семків використовує концепції гри Й. Гейзінги та П. Валері і, зіставляючи їх, приходить до висновку: «Правилом постмодерної гри є постійна хаотична флуктуація, мерехтіння, одночасне перебування в грі та поза нею, в іншій грі. Тоді одночасно діють правила всіх ігор або не діє жодне» [211, с. 7].

Новаторським є зіставлення критиком постмодерної іронії та іронії Сократа. Остання, хоча й була непевною та амбівалентною, все ж мала на меті пошук істини, сьогодні ж «іронія заявляє про «енергійне та екстатичне прийняття непевності», стаючи іронією випадковості» [211, с. 8]. Дуже вдалим, на наш погляд, є у статті розгляд постмодерної іронії на тлі концепції Жана Бодріяра про постмодерністську ситуацію в культурі. Р. Семків, також розмірковує над пошуком виходу з «ситуації постмодерну», який вбачає у метафізичному повороті – свідомій відмові від постмодерного теоретизування, або своєрідному «повороті до невинності».

Спробу розкрити проблему героя в українському постмодернізмі робить у статті «Позиція персонажа в українській постмодерній прозі» О. Поліщук. Важко не погодитися із тим, що під впливом нових тенденцій у літературі переглядається і поняття «герой твору», відбувається руйнування традиційного образу людини. «Для сучасної української прози, – пише вона, – характерним стає явище часткового, а іноді й повного ототожнення «Я-автора» і «Я-героя» [195, с. 40]. Але, незважаючи на свою розмитість і розпорошеність, персонажі все ж стають виразниками авторської позиції, доповнюючи ігровий калейдоскопічний світ постмодерного роману. Герой окреслюється авторкою як засіб гри, котрий виходить на новий рівень самоіронії чи самопародії. Назагал позиція персонажа у творах Ю. Іздрика, О. Забужко, Ю. Андруховича схарактеризована у статті О. Поліщук тільки через призму іронії та гри, що залишає простір до подальшого об'ємнішого розкриття цієї теми.

На формальний бік постмодерних творів звертає свою увагу Л. Сокол у статті «Гіпертекст і постмодерний роман». Вона розглядає думки про текст та нелінійне письмо Е. Кафаленоса, Б. Макхейла, Г. Мережинської, Ж. Дерріди, І. Хассана, на основі яких робить висновок про те, що невизначеність постмодерного тексту породжена не трансформацією жанрової ієрархії, а тим, що для письменника стає важливішим спосіб розповіді історії, аніж сама історія. Відтак на зміну жанру приходить текст. В такій ситуації доцільно говорити про нелінійне письмо як характеристику гіпертексту, що «поглинув і

нівелював усі наявні жанри, перетворивши їх на текстуальні фрагменти відкритого тексту» [221, с. 78]. Дослідниця намагається визначити сутність поняття гіпертекст, звертається до його витоків, особливостей побудови й рецепції і визначає такі головні його характеристики: 1) дисперсність (інформація подається у вигляді фрагментів); 2) нелінійність (відмова від жорсткої фіксованості тексту); 3) мультимедійність (застосування всіх можливих засобів впливу на читача). Щоб краще охарактеризувати ці ознаки гіпертексту, авторка звертається до короткого огляду романів І. Кальвіно (жанр: роман-таро), М. Павича (роман-лексикон), П. Корнеля (роман як коментарі до загубленого літопису).

У роботі С. Філоненко «Інша мова жінки»: художні особливості української жіночої прози 90-х рр. XX ст.» на прикладі творів О. Забужко, Т. Зарівної, С. Йовенко, С. Майданської, Н. Тубальцевої (російська письменниця) виділяються такі основні специфічні художні ознаки прози цього періоду, як суб'єктивізація, ліризація, полемічна загостреність, включення автобіографічних елементів, ускладнення наративу тощо. Використовуючи термін Л. Колобаєвої, дослідниця зосереджується також на новому «символіко-міфологічному» типі психологізму та вказує на художню вагу в образотворенні умовних форм (фантастика, міф, фольклорні образи), що через них виявляється індивідуальне та колективне несвідоме. Дослідниця докладно зупиняється на ускладненому психологічному дискурсі жіночої прози, виявленні діалектики свідомого і позасвідомого в ній, наголошує на «паузах» внутрішнього мовлення героїні, що заповнюються «голосом підсвідомого» (марення, сни, галюцинації, видіння).

Низка літературознавчих статей, присвячених проблемам літературного процесу 90-х років, міститься в журналі «Світо-Вид» (1996, № III). Так, М. Павлишин у роботі «Два «художні тіла» сучасної прози» робить спробу співставлення стильових особливостей текстів Ю. Андруховича та Є. Пашковського, котрих вважає представниками двох полюсів «протилежних видів ставлення до літературної традиції» [176, с. 103]. На прикладі

дослідження випадково вибраних уривків із романів він робить висновок про доступність, прозорість, недвозначність і відкритість до читача тексту Ю. Андруховича та зухвалу некомунікабельність і протистояння простій мові викладу текстів Є. Пашковського. На думку М. Павлишина, в романах Є. Пашковського «текст карає публіку за те, що її мова (а мова – метонімія цілої культури і стилю буття) узвичаєна в попередній соцреалістичній культурі» [176, с. 110]. Описуючи властивості стилістики Ю. Андруховича, дослідник підходить до «нерозв'язної і нерозв'язаної проблеми постмодернізму взагалі»: постмодерністська відкритість форми парадоксальним чином спричиняє і її одночасне звуження (тому як одна з основних ознак романістики Ю. Андруховича виокремлюється її одноманітність). Є. Пашковський, на переконання літературознавця, бореться в своїх штучно ускладнених романах саме за збереження різниці між повсякденним і важливим (втраченої у романах Ю. Андруховича через повсюдну карнавальність зображуваного) та за значущість і життєву відповідальність високої культури.

У статті С. Квіта «Стильові здобутки сучасної української прози» в стислій формі критично оцінюються твори Б. Жолдака, Ю. Андруховича, В. Рубана, В. Шевчука, О. Ульяненка, В. Медвідя, наголошується на надолуженні в постмодерністській літературі «білих плям» попереднього періоду, основні з яких – іронія і секс, та звертається увага на спільні риси американської і української літератури. Висновком роботи стає доволі несподівана теза про те, що українська література, підсумувавши у собі світовий літературний досвід, вже знайшла своє місце та являє собою «певний феномен посеред вегетативно існуючого суспільства» [118, с. 129].

У цьому ж випуску журналу міститься стаття Н. Зборовської «Реальність суб'єктивності та абсолют тексту». Починаючи з сумного зауваження про настання доби «національного відчаю і породженої нею індивідуальної самотності», авторка зупиняється на проблемі абсолютизації категорії тексту у сучасній літературі, проголошеній багатьма письменниками (згадаймо одне з основних постмодерних гасел «світ як текст»). Тип сучасного митця вона

визначає як «кінцесвітний», бо він, з одного боку, відчуває національну нереалізованість мови, а з іншого, – «переживає творчу депресію від того, що все вже відбулось у світовій літературі поза межами власного національного простору» [103, с. 117]. Справді цікавою та оригінальною, на її погляд, наразі є тільки індивідуальна реальність, на котрій і ґрунтується сучасна література. Доволі незвичайним постає у цій статті протиставлення творчості Ю. Андруховича як тлумача слова «блазень», та В. Єшкілева як тлумача слова «Бог»; роман «Перверзія» у цьому контексті позиціонується як криве дзеркало роману «Адепт». У статті побіжно розглянуто також твори О. Забужко, О. Ульяненка, Є. Пашковського та В. Ведмідя і зроблено висновок про нашу епоху як епоху «своєрідного філологічного гурманства, коли споживання чужих текстів стає літературною нормою» [103, с. 118]. Н. Зборовська підсумовує висловленням надії, що такий діалог з усіма надбаннями людської культури незабаром явить читачеві «справді несподівану сутність» [103, с. 121]. Чимало важливих зауважень щодо особливостей розвитку української постмодерністської літератури, зроблених через призму психоаналітичного дослідження, міститься й у монографії Н. Зборовської «Код української літератури» (розділ «Постмодерний цикл у психоісторії української літератури»).

До цієї групи наукових розвідок належать й інші дослідження, що у 2000-х роках вийшли окремими виданнями. Однією з найпотужніших та найґрунтовніших аналітичних спроб у сфері українського постмодернізму видається нам книжка Т. Гундорової «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» (2005).

Сама авторка називає її «результатом спостережень, переважно незацікавлених, дистанційованих від літературної критики» [62, с. 9]. «Мені хотілося поглянути на сучасну мені літературу з відстані, інтерпретувати те, що видається прикметним, з позиції свідка, не претендуючи на повноту чи однозначність висновків. Я <...> прагну побудувати українську версію літературного постмодерну» [62, с. 9]. Точкою відліку у цій справі стає для

дослідниці 1986 рік, час вибуху на Чорнобильській АЕС. Відходячи від традиційного сприйняття Чорнобиля, Т. Гундорова вказує на його символічний, цивілізаційний сенс та асоціює цю подію із «апокаліптичним текстом про відкладення кінця цивілізації, культури й людини в після атомну добу» [62, с. 8]. Зародження нової постмодерної свідомості й нової літератури відбувається у постапокаліптичному часі, а відтак усі розглянуті у роботі твори визначаються як постчорнобильська бібліотека, що «переформулює всю історію національної культури, стає багатоголосою та багатомовною, навчає, окрім «тожсамости», бачити «іншого», відкриває себе великому інтертекстові світової культури» [62, с. 9].

На думку дослідниці, що суголосна із деякими західними теоретиками цього напрямку, постмодерну свідомість продукують кінцесвітня філософія і атомний катастрофізм, тобто саме реальний атомний вибух, що за часом збігається із процесом розпаду тоталітарної радянської свідомості, визначає характер (можливості й обмеження) українського постмодернізму та стає «реальним рефреном усього українського постмодерністського дискурсу» [62, с. 17]. Крім того, Т. Гундорова вважає, що Чорнобиль засвідчив руйнування культури, технології, самого літературного архіву та став метафорою відкритості світу й «текстом про те, як чорнобильська хмара, проминувши кордони двох великих військових блоків, зруйнувала стіну між двома системами – радянською та західною» [62, с. 18]. Посилаючись на думки західних теоретиків постмодернізму (Ж. Бодріяра, Ж. Дерриди, Ф. Джеймісона, Ж.-Ф. Ліотара та ін.), дослідниця розмірковує про особливості сучасної літератури, у межах якої як основні складники (в українському контексті) виділяє неонародництво, неомодернізм, постмодернізм, феміністичну літературу і неоавангард, та подає докладний аналіз творів Ю. Андруховича («Карнавальний постмодерн»), Т. Прохаська («Риторичний апокаліпсис»), Ю. Іздрика («Віртуальний апокаліпсис»), О. Забужко («Феміністичний постмодерн»), Є. Пашковського («Чорнобильська бібліотека») та ін. У роботі також приділено увагу постмодерному перегляду ролі класичної літератури (на

прикладі творів представників літературного угруповання «Бу-ба-бу»), проблемі «іншого», що у глобальному розумінні означає відхід від монологізму та відкритість «інакшості» (найчастіше – через стилізацію та гру) та визначено особливості зв'язку масової культури та постмодернізму.

Іншим вагомим здобутком методологічного дискурсу сучасної літератури є книжка Р. Харчук «Сучасна українська проза. Постмодерний період» (2011). У навчальному посібнику розглянуто українську дискусію про постмодернізм та подано характеристику найвизначніших творів цього напрямку у вітчизняній літературі. Авторка виділяє такі пріоритетні естетичні напрямки сучасного літературного процесу як неопозитивізм, неомодернізм та власне постмодернізм. Творчість В. Медведя, Є. Пашковського, О. Ульяненка вона позиціонує як неомодерну, В. Діброви, Б. Жолдака, Л. Подерев'янського, Ю. Винничука – як передмодерну, а найпомітнішим явищем українського постмодернізму вважає (і тут ми до неї приєднуємося) твори представників «станіславського феномену». Творчій доробок наймолодших представників сучасної вітчизняної літератури (С. Жадана, І. Карпи, С. Поваляєвої, Л. Дереша, Т. Малярчук) Р. Харчук окреслює як «підлітково-дитячу літературу».

Авторка дослідження звертає увагу й на межові стильові явища, наприклад, творчість В. Шевчука та С. Процюка розглядається як така, що стоїть на межі між модернізмом і неопозитивізмом, а творчість Є. Кононенко – між феміністичною і масовою літературою. На переконання дослідниці, масова література в українському варіанті ще не набула належного об'єму, а українська література у цілому й досі «залишається літературою постколоніальною, тобто віддзеркалює буття колоніальної нації, яка після русифікації і советизації повертається до власної ідентичності» [246, с. 233]. Крім того, як зазначає науковець, сучасна література функціонує в суспільстві «цивілізаційного розламу», де відсутній загальний культурний рівень, а українську книжку не читає майже ніхто. І хоча українських авторів стає дедалі більше, цікавої і вартісної літератури – дедалі менше. «Сучасна українська проза залишається переважно автобіографічною, ліричною й іронічною, у ній відсутні епічні

зразки. Переважно у літературі пробують себе жінки, долучаючись до молодіжної або «підлітково-дитячої альтернативи». <...> Це зумовлено не тільки гендерними причинами, а й тим, що праця літератора сьогодні не належить до високооплачуваної. Тому чоловіки переважно не пов'язують з письменством свого майбутнього» [246, с. 234]. Висновком міркувань дослідниці стає думка про те, що українська література наразі намагається вписатися до світового контексту, а не орієнтуватися виключно на російські літературні зразки, «являє собою відкриту систему, яка передбачає безліч інтерпретацій» [246, с. 234].

У книзі Я. Поліщука «Література як геокультурний проект» (2008) розглянуто чимало суттєвих питань постмодерністської естетики в Україні. На думку дослідника, попри сприятливі умови для розвитку, постмодерністський світогляд у сучасній літературі не можна вважати домінантним. Автор книги вважає, що руйнування канону відбувалося в Україні за спрощеною схемою, «обмежуючись переважно впливом на рівні масової свідомості та епатажем її» [197, с. 275]. Він також робить спробу виділення критеріїв українського постмодернізму та міркує над тим, наскільки органічним є стан постмодернізму у координатах українського буття. Цікавою є думка дослідника про взаємозв'язок модернізму і постмодернізму, котрий, на його переконання, породжує чільний парадокс постмодернізму, який «заперечуючи, не заперечує», адже «постмодерний письменник усе-таки грає на тому самому полі, що і його попередники» [197, с. 279].

Розмірковуючи про взаємодію автора і читача (розділ «Гра з читачем і гра в читача»), Я. Поліщук доходить «логічно-нелогічного» висновку: «український письменник-постмодерніст має більше шансів бути почутим, коли писатиме не по-українському (в гіршому випадку, по-російськи) і звертатиметься не до вітчизняного читача» [197, с. 283] та окреслює стосунки між автором і читачем як «легкий флірт», в якому мають смисл не стільки слова й означення, скільки натяки та жести» [197, с. 283]. Провідною думкою роботи, попри чимало критичних і скептичних щодо українського постмодернізму зауважень, є думка

про те, що постмодернізм «забезпечивши рецепцію культурного чинника на рівні гри <...>, тим самим засвідчив тяглість культурної традиції, а не її загальне заперечення, як нерідко можна почути» [197, с. 284].

Систематизували свої наукові праці, видавши, окрім численних статей, окремі монографії, й такі відомі дослідники українського постмодернізму, як І. Бондар-Терещенко та Я. Голобородько. У розвідці першого дослідника «Текст 90-х: герої і персонажі» (2003) у брутально-грайливій манері з використанням дещо ускладненої та не завжди науково нормативної лексики здійснено аналіз соціокультурної парадигми 90-х, проведено паралелі між сучасною цензурою і критикою, наголошено на заідеологізованості нашого, навіть і постмодерного, письменства, проаналізовано докорінну зміну постаті митця та його ставлення до власної творчості у літературі (розділ «Тіло тексту»). Зокрема, про сучасного автора-постмодерніста дослідник говорить так: «Віртуально беручи, він перестав бути особистістю: маскулінізованою, а чи фемінізованою. Хоч назагал і прийнято вважати, що добра комерційна марка конкретного автора – половина успіху, але все одно перемагає анонімат – за іменами Іздрика, Бриниха і Прохаська немає ніякого реального наповнення, вони перетворилися на абсолютно знеособлені знаки бажання і символи домінації, як ковбой Мальборо чи Супермен» [37, с. 25]. У книзі розглянуто також питання літературного самвидаву, журнальної культури в Україні, сакрального у масовій літературі, визначено основні методологічні засади української постмодерної критики.

У другому розділі дослідження («Герої та персонажі») автор переходить до аналізу конкретних творів українських письменників, котрий здійснює в улюбленому епатажному, грайливому, фривольному тоні та з дещо непослідовною (а іноді й узагалі відсутньою) аргументацією. (Чого варті тільки деякі назви підрозділів книги: «Майн лібер кайф» (про В. Цибулька), «Екс на дроті», «Відлебеділе лібідо» (про Ю. Позаяка), «Забужко Деві Христос. З кабінетних досліджень української свічки» (про О. Забужко), «Я дурію від радіо» (про Т. Прохаська) та ін.). Назагал, попри демонстративну епатажність

критичної манери письма дослідника, ця розвідка містить чимало цікавих коментарів та зауважень й в оригінальному ключі висвітлює важливі теми сучасного літпроцесу в Україні. Нинішню ситуацію у літературі І. Бондар-Терещенко характеризує як «задавлену ситуацію балансування», що зумовлена «відсутністю консолідованого інтелектуального простору» у вітчизняній культурі.

Книга Я. Голобородька «Артеграунд. Український літературний істеблїшмент» (2006) побудована за принципом симпозіуму, який поділяється на десять «конференцій», кожна з яких присвячена розгляду творчості окремого письменника сучасності. У вступі, котрий названо «Артгейм. Чоловіча ліга», обстоюється думка про те, що поняття «артгейм» є одним із вихідних постулатів новостильного мислення і гарантує літературі «самодостатність, самозумовленість та граничне розкриття власної автентичності» [54, с. 5]. Дослідник розкриває поняття «гри» («game») як: 1) універсальну константу нинішньої цивілізаційної ноосфери; 2) достеменного речника і супутника життєвих начал, незмінний синонім і атрибут справжності; 3) етику новочасної особистості; 4) поетику та естетику сучасності; 5) сейсмограф розумової непересічності, мисленнєвої неординарності, інтелектуальної глибини; 6) найвідданіший і найнадійніший показник креативності. Далі дослідник пояснює обраний ним для узагальнення літературного процесу сучасності термін «артеграунд»: «артеграунд наближає мислячу творчу особистість до усеможливого й усеможливостей, утворюючи підґрунтя для сприймання віртуально-образного, умовно-художнього простору як найвищого (найскладнішого і найсуперечливішого) статусу реальності, що вона (себто реальність як зображення) інтерпретується не у буквальному, а метафоричному, алюзійному, символічному, одне слово, в кодовому сенсі» [54, с. 6]. Артеграунд позиціонується як такий, що легітимізує найфантазійніші, найневірогідніші, найабсурдніші художні конструкції та побудови та анулює споконвічні антиномії «реальне – нереальне», «можливе – неможливе» тощо.

В основній частині дослідження Я. Голобородько розглядає творчість десяти українських письменників як виразників практики артеграунду в форматі українського літературного істеблішменту XXI століття: Ю. Андруховича («Шоу міфологем Ю. Андруховича»), А. Бондаря («Імпічмент канону»), Т. Прохаська («Проза Тараса Прохаська: еманация почуттів»), С. Жадана («Саундтреки свідомості. Стил ь Сергія Жадана»), Ю. Покальчука (Юрко Покальчук, лібідо і сексуальна ойкумена»), О. Ірванця («Прозора непроза Олександра Ірванця»), Ю. Винничука («Інтертекстуальність й ультрасексуальність»), А. Дністрового («Анатолій Дністровий – романний тріал як дітгер-клуб»), Ю. Іздрика («Іздрик-гейм. Реінкарнація образів») та Л. Подерев'янського («Переформатування слова»).

Характеристика окремих творів українських постмодерністів подана в третій підгрупі другої групи нашої класифікації. С. Матвієнко, О. Боронь, Ю. Прокопів, М. Кіяновська, М. Павлишин, О. Ільницький, Ю. Покальчук, Я. Ключковська, Ю. Кочубей і багато інших сучасних літературних критиків звертаються до доробку найяскравіших українських письменників-постмодерністів, розкриваючи той чи той аспект у їх творчості. Зокрема, С. Матвієнко робить спробу аналізу роману В. Кожелянка «Дефіляда в Москві». Слід зауважити, що жанр альтернативної історії, який використовує прозаїк, безперечно, є новим для нашої літератури, що спричиняє деякі складнощі у його адекватному поцінуванні. Але дослідниця, беручи за основу мотив гри як один з провідних у постмодернізмі, вдало окреслює особливості роману. Вона називає твір «грою у схованки» [155, с. 24], «строкатим колажем із різних текстів» [155, с. 25], «досьє» на текст, поштамповане і перемішане з уривками реальності. Специфіка жанру дозволяє довільну гру з фактами, подіями, датами, історичними постатями, профанацію мови історичної оповіді, заплутування читача підміною предмету – історії як певної оповіді. С. Матвієнко не вважає причиною всіх цих особливостей і взагалі підставою створення роману комплекс неповноцінності (як стверджує автор передмови до книги), адже іронічний текст нічого спільного з комплексами не має. «Хіба що

це вже результат побоювання комплексів, коли вони ... самі стають предметом кепкування» [155, с. 27].

Свої оцінки прозі С. Процюка дають О. Боронь і Ю. Прокопів у статтях «Філологічна проза С. Процюка» та «Християнський меридіан повісті С. Процюка «Там, де попутані кольори»». Зокрема, у першій роботі увага автора приділена повістям цього письменника «Репортаж із царства нелюбові», «Шибениця для ніжності», «Love story», «Vae victis». Автор проводить цікаву паралель між Процюком і Ремарком (у тому числі через насиченість творів елементами пиятики), звертає увагу на таку особливість творчості письменника, як бачення світу крізь призму численних витворів попередників. Підсумовуючи, О. Боронь зауважує: «Письменник не надто далеко відбіг од традиційної оповідної манери, поширеного арсеналу художніх засобів, однак, як видається, природно заповнив нішу якісної, інтелектуально та емоційно насиченої прози в сучасній літературі, якої так бракувало читачеві...» [38, с. 61]. Повністю погоджуємося з такою думкою дослідника.

Значна кількість статей цієї групи присвячена творчості Ю. Андруховича: «Особливості постмодернізму у конотативному значенні метафор Ю. Андруховича» В. Галич, «Мотиви кінця культури, смерті та апокаліпсису в романах Ю. Андруховича» М. Кіяновської, «Когда поэты были молодыми» В. Жданова й інші. У статті «На Святі воскресаючого духу» Я. Ключковської подано цікаві зауваження щодо всієї творчості постмодерніста та роману «Рекреації» зокрема (при цьому авторка одразу попереджає, що не ставить собі за мету характеристику обраного твору крізь призму постмодернізму, постколоніалізму чи «будь-яких інших постів та ізмів»). Дослідниця звертає увагу на назву і сюжетне осердя роману, визначене автором, – «Свято воскресаючого духу». Звертаючись до цього вислову, вона вказує на «канцеляризм» епітету «воскресающий», який «аж кричить про русифікацію, бюрократизацію та інші явища, лінгвістичні плоди яких ми пожинаємо і досі» [123, с. 107]. Звідси міркування Я. Ключковської про постійну боротьбу між автором і мовою, роль нескінченних переліків і приміток. Невипадково

персонажами роману є люди, які володіють словом (поети), адже це дозволяє їм володіти і речами. Поряд із спорідненістю творів Ю. Андруховича з творчістю Гофмана, Гайне і Гоголя (на яку вказав свого часу Ю. Шевельов), авторка порівнює українського прозаїка ще з Ільфом і Петровим, Кальдероном та Антоничем. На своє питання «для кого написано роман?» дослідниця відповідає так: «...всі вони – «філософи, економісти, екуменісти, пара- і психологи, історіософи...», а також поети, критики та й просто люди знайдуть для себе щось на цьому полі бою, де письменник і мова в процесі своєї боротьби загубили багато скарбів, фальшивих клейнодів та інших речей» [123, с. 109].

Спробу окреслити основні репрезентаційні моделі і трансформації любовних історій у літературі порубіжжя містить стаття М. Крупки «Художні версії любовних драм у сучасному прозовому дискурсі (романи О. Забужко, І. Карпи, С. Пиркало)». Любовні історії, на переконання дослідниці, «щільно пов'язані з проблемами пошуку ідентичності, подолання екзистенційної самотності, сексуальної свободи, ревізії традиційних родинних та соціальних цінностей» [136, с. 78]. Важливим тут є співставлення творчості О. Забужко (як представниці старшого покоління «вісімдесятників») та письменниць молодшої генерації, котре увінчується тезою про те, що у творах І. Карпи, С. Пиркало, на відміну від творів О. Забужко, відсутня різка поляризація за гендерною приналежністю, а сексуальна свобода втрачає ознаки демонстрації і епатажу та розглядається як невід'ємна сутність людини. «У письменниць молодшої генерації не існує чіткої опозиції між сексуальністю та духовністю – це трактується як різні грані людської ідентифікації. Їхні герої не зациклюються на своїх сексуальних інстинктах, а елементарно задовольняють їх, як і іншу фізіологічну потребу» [136, с. 79]. Тобто поняття гендеру замінюється у новішій літературі поняттям самодостатньої індивідуальності, реалізації людини взагалі (без урахування статевої і національної приналежності). «Не постає й питання зрікатися себе, підпорядковуватись чоловікові, як це було в О. Забужко: виклик кинуто будь-яким стандартам, героїні живуть так, ніби традицій узагалі не існує» [136, с. 79].

Порівняння роману О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» з драмою Л. Українки «Лісова пісня» на основі постфрейдівського психоаналізу пропонує нам у своїй статті «Жіноче письмо на порубіжжі віків» Н. Зборовська. Спираючись на тезу О. Вейнінгера про те, що кожна істинна любов – сором'язлива, духовна, високо свідомо й еротична, дослідниця характеризує роман О. Забужко як приклад дискурсу безсоромної сексуальності на противагу драмі Лесі Українки, котра позиціонується як зразок дискурсу любові. На основі виділених психоаналізом інстинктивних потягів до єдності (лібідо) та руйнування (мортідо) у статті окреслено два протилежні жіночі психологічні типи – матері та проститутки. Саме конфлікт цих двох психічних реальностей, на думку Н. Зборовської, приховано у романі О. Забужко.

Крім того, у дослідженні наголошено на приниженні у творі образу чоловіка заради піднесення власної самоцінності та на повсюдних відголосках у будь-яких описах, роздумах чи подіях роману «луни безсоромної сексуальності». «Недаремно дискурс патріотизму постає не чим іншим, як дискурсом приниження українського чоловіка і власного возвеличення, що суперечить психології любові в цілому, як і патріотизму зокрема, всі рівні якого пройняті тут егоцентричною тілесністю» [100, с. 37]. Викликає деякий подив звинувачення письменниці в «ошукуванні читача» і категоричне протиставлення тілесного й душевного, інтелектуального в образі героїні роману, яка, здається, дійсно не може дати ради своїм внутрішнім протиріччям, однак, поза сумнівом, демонструє прагнення кохати та здатність бути небайдужою, думати, розуміти, творити.

Схожі зауваження щодо безмежного егоцентризму героїні-авторки «Польових досліджень...» містить і стаття Я. Голобородька «Сексментальна траєкторія Оксани Забужко». На думку дослідника, у романі немає ніякої любові, а монологи героїні «переповнені, наче береги під час повені, лише й виключно однією любов'ю – любов'ю до себе. Ні, емоційніше, коректніше так – любов'ю до Себе» [56, с. 78]. Головним художнім здобутком роману дослідник вважає його мовостиль: «О. Забужко у своїх «Польових дослідженнях...»

достеменно підняла цілину українського слова, наситивши й упліднівши текстуру безліччю вербальних форм, нюансів, зворотів, що стали раритетними, ексклюзивними або сприймаються як такі, з усіма їх мелодійними, смисловими, колористичними напівтонами й відтінками, з усією специфікою западного синтаксису їхніх сполучень» [56, с. 77–78]. Домінуючим началом у романі Я. Голобородько вважає інтелектуальне (аналітичне та синтезуюче), емоції ж тут тільки підкреслюють «чарівну імпульсивність і пристрасність інтелекту», увиразнюють його «сексапільність». Сексуальне начало твору автор вважає непереконалим, адже у романі наявні лише репліки й розмови навколо сексу, а не прописані сексуальні сцени, а це підштовхує літературознавця до наступного узагальнення: «Після О. Забужко в українській жіночій прозі це вже стало традицією: і С. Пиркало, й Ірена Карпа, і Таня Малярчук (разом зі своїми персонажами) зробили секс переважно зоною розмов та рефлексувань, але не територією зображення або художньої інтерпретації інтим-процесу» [56, с. 79].

Прозі Є. Пашковського присвячено статті О. Проценко, Л. Кульчинської, Н. Зборовської та ін. Зокрема, Л. Кульчинська звертається до розгляду структурних особливостей роману «Щоденний жезл» (стаття «Ризоматичні площини постмодерністських текстів: лабіринтами «Щоденного жезла» Є. Пашковського»). Базуючись на дослідженнях французьких філософів і літературознавців Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, авторка визначає постмодерністське мистецтво як втілення культури ризоми, котра символізує новий тип читання: «для читача головним стає не розуміння змісту книги, а можливість експериментування з нею» [137, с. 53]. Л. Кульчинська наводить також основні характерні принципи ризоми у художньому творі: зв'язок, принцип гетерогенності, множинність, неозначувальний розрив, картографія, декалькоманія та зазначає, що постмодерністською цю рису робить поєднання з іншими подібними прийомами (колажність, центон, нонселекція, інтертекстуальність). Далі дослідниця через призму зазначених ознак подає розгляд роману Є. Пашковського, котрий, користуючись визначенням французьких літературознавців, називає «ідеальною книгою» (через поєднання

у ній ризоматичних множинностей, що сприймаються як одне велике ціле). Висновком роботи стає теза про те, що у «Щоденному жезлі» наявні майже всі ознаки ризоми: «це карта, а не калька, тобто ця книга не відтворює світ, а творить його» [137, с. 58].

У статті О. Проценко «Євген Пашковський і його проза» подано стислу, але доволі змістовно насичену характеристику романів Є. Пашковського «Свято», «Вовча зоря», «Безодня», «Осінь для ангела», «Щоденний жезл». Стиль письменника визначено тут як новий естетичний досвід художнього мислення, а його світобачення як безнадійно-трагічне, апокаліптичне. Особливу увагу приділено релігійності прози Є. Пашковського, «звертання до біблійних алюзій і ремінісценцій несе у собі пророцтво митця про майбутнє людства перед початком апокаліпсису, де сучасник «нетвердо стоїть на ріллі «колодязя прізви» [202, с. 61], вважає дослідниця. О. Проценко звертається також до питань стилістики, образної і мотивної структури, часопросторових відношень у творах письменника та підсумовує дослідження тезою про те, що романи Є. Пашковського «засвідчили нам «архаїчно-больового» митця із глибинним розумінням суті сучасного людства» [202, с. 62].

До останньої, третьої, групи досліджень сучасних літературознавців належать ті, які присвячено висвітленню особливостей зарубіжного (переважно східноєвропейського) постмодернізму (це статті М. Коваль «Джон Барт як інтерпретатор постмодернізму», С. Руссової «Постмодернізм у сучасній поезії, або Набоков – автор-«трікстер», І. Заярної «Духовне мандрівництво» в російській поезії постмодернізму як модифікація однієї з універсали культури бароко», Б. Бакули «Постмодернізм і польський історичний роман» та ін.)

Отже, як ми мали змогу переконатися з проведеного дослідження, шкала різноманіття наукових робіт в українському літературознавстві досить широка. І якщо на початку 90-х у сучасному літературознавстві помічаємо чимало спроб заперечення естетичного явища постмодернізму на українському ґрунті або інтерпретації його в украй негативному річищі, то в другій половині 90-х спостерігається поява чималої кількості цікавих і вартісних досліджень

науковців різних поколінь у сфері постмодерністської літератури, що присвячуються як найзагальнішим проблемам цієї теми, так і окремим її аспектам із докладним розглядом окремих творів українських письменників-постмодерністів. У 2000-х врешті з'являється і певна кількість окремих монографічних видань, котрі порушують проблеми українського постмодерністського дискурсу із належними широтою і ґрунтовністю.

Однак і такий широкий літературознавчий діапазон критичних робіт залишає простір для подальших шукань. Проблема концепції світу і людини, якій присвячено дисертацію, й досі лишається поза належною увагою критиків сучасної літератури та потребує детальнішого опрацювання задля розширення, збагачення та узагальнення науково-дослідницької роботи у галузі українського постмодернізму.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕПЦІЯ СВІТУ В УКРАЇНСЬКОМУ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ 90-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

2.1 Особливості формування українського постмодерністського світогляду та його трансформації на українському ґрунті

Результатом появи будь-якого нового літературного напрямку є вибудовування нової реальності, з якої на ґрунті специфічних художніх образів і моделей формується концепція світу і людини. Філософсько-естетичні пошуки літератури «пост-» (критика структури, знака, цілісності суб'єкта, констатація кінця історії, смерті Бога, смерті автора тощо) закінчуються усвідомленням світу як цілісного тексту, де повністю зникає межа між реальністю і мистецтвом. «Постмодернізм розуміє все суще як реалізацію законів тексту, естетичних законів по суті. У ньому на передній план винесено полілог різнорідних мов і наскрізних мотивів культури, що в однаковій мірі виражаються і в поезії, і в грубій прозі життя, і в ідеальному, і в потворному, і у бутті духу, і в судах плоті – немає різниці» [154, с. 66].

Такий підхід до літератури зумовлюється розумінням неодмінної вторинності, пересічності усього сказаного, відчуттям літератури як однієї великої цитати, у межах котрої нічого нового сказати вже неможливо. З іншого боку, реальність життя, об'єктивна дійсність більше не усвідомлюється як стійка і звична або така, на яку можна якимось чином вплинути. Після Чорнобиля, світових воєн, американської і європейської глобалізації, радянського тоталітаризму відчуття людиною, і зокрема митцем, світу невідворотно і посутньо змінюється. Ця тенденція посилюється світоглядним хаосом, ідеями антигуманізму, розумінням непізнаваності, ворожості,

абсурдності оточуючого життя. Саме такі категорії і формують нову літературну концепцію світу, де на передній план виходить іронічний, пародійний модус оповіді та ігрове освоєння реальності.

Безмежна самотність людини, вияскравлена її уявною свободою, замкненість на собі і хронічна стомленість від життя, заперечення абсолютних начал і об'єктивних істин, «криза вимислу», спроба переосмислення і деканонізації знаходять своє відображення у творчості, котра за великим рахунком втілює більш ніж глибоку екзистенційну кризу, вияскравлює той глухий кут у русі нашої цивілізації, про який в наш час так багато міркують і пишуть.

Світообраз, породжений українським постмодернізмом, виходить як із естетичних і філософських особливостей європейської культури, так і зі специфічного, ускладненого постколоніальним минулим та відсутністю повноцінної модерністської творчості становища сучасної української літератури. Така її позиція дозволяє говорити про певні суперечності внутрішнього розвитку цього процесу, його своєрідну окремішність поряд із європейською, американською чи навіть російською літературою.

Якщо взяти за взірць такі відомі загальновизнані концепти постмодерністської естетики, як, наприклад, «смерть Бога», «смерть автора», «кінець часу та історії», можна помітити повну або часткову їх трансформацію на українському ґрунті. Зокрема поняття «смерть Бога» можемо вживати тільки у значенні відмови від абсолютних істин і беззаперечних цінностей (а подекуди й не зовсім повне), від догматичної однозначності потрактувань, загальної деканонізації і переоцінки цінностей. Разом з тим у романістиці досліджуваного періоду маємо доволі широкий пласт біблійної символіки і міфології, відчуваємо потужний теологічний струмінь, аж до використання молитов і пошуку порятунку від ворожого світу у звертанні до Бога. Традиційна для постмодернізму богопокинутість, безперечно присутня як один з провідних мотивів, майже в усіх досліджуваних творах (окрім відверто

пародійно-сатиричних) так чи так переростає у богошукацтво (Є. Пашковський, Ю. Іздрик, О. Ульяненко та ін.).

Цей аспект постмодерністської картини світу тісно пов'язаний і з поняттям «кінець історії і часу». Українські письменники-постмодерністи, як і їх закордонні попередники, теж використовують його як привід звертатися не до майбутнього, а до сьогодення й минулого, але констатувати кінець історії і часу для країни, яка тільки 10 років тому здобула незалежність (навіть в постчорнобильську еру!), доволі важко. Історія дійсно багаторазово і хворобливо переосмислюється у творах досліджуваного періоду (найчастіше – саме в іронічно-пародійному ключі), а мотив України, національного менталітету є наскрізним її символом, але відбувається це не від пересиченості, вичерпаності життя (як у випадку з європейською чи американською культурами), а від болісного усвідомлення трагічності історичного процесу, духу національного занепаду, слабкості, виродженості, закомплексованості українського народу, що замість повноцінного і поступового розвитку змушений був потерпати від голодоморів, екологічних катастроф, воєн та тоталітаризму. Саме постколоніальне, посттоталітарне минуле вітчизняної історії, а з ним і літературний соцреалізм, стають об'єктами відштовхування та подолання для українського постмодернізму 90-х років (тобто власне виконують роль авангарду, відповіддю на який прийнято вважати постмодернізм).

Частково використовується в українській літературі і концепт «смерть автора». Ідеологічність, обмеженість, дидактичність, цілісність автора дійсно залишаються у минулому (за винятком хіба що творів Є. Пашковського). Піддається сумніву і всемогутність творця-деміурга, його центруюча роль у тексті, але натомість тут простежується іноді майже цілковита спорідненість автора із твором, навіть залежність першого від другого, межова суб'єктивність, автобіографічність, що зумовлює часту підміну автора героєм і навпаки. «Ні, це не «смерть автора», про яку говорив Р. Барт, це скоріш за все усвідомлення – а воно передається і читачу – того факту, що всемогутній

автор – все ж таки уявний Творець, бо він і сам – персонаж іншого, більшого, або ж навіть просто суміжного тексту» [146, с. 23].

Ця теза російського літературознавця знову повертає нас до поняття «світ як текст», котрий (за Бартом) «випереджаючи історію, робить прозорими нехай не соціальні, а хоча б мовні відносини; у його просторі не одна мова не має переваги перед іншими, вони вільно циркулюють» [216, с. 77]. Тобто, якщо людина більше не в змозі вплинути на оточуючий світ, змінити історію, досягнути прогресу, вона (або хоча б її найталановитіші представники) цілком спроможна підкорити собі мову, в якій можна припускатися будь-яких помилок, встановлювати будь-які закони й ентропічні принципи, створювати нову плюралістичну, еkleктичну, адогматичну, гетерогенну реальність. Саме мова, а ширше – текст, є тим основоположним чинником, котрий чи не найбільше визначає новостворену картину постмодерного світу.

Відомий літературознавець М. Епштейн вбачає сутність того, що відбувається у сучасній культурі, і літературі зокрема, в «подоланні обмеженості, виході на рівень метамови, тобто універсалістської творчості» [262, с. 99]. «Дещо подібне, – стверджує він, – відбувається і у масштабах всього людства: на межі загрожуючого винищення вся історія переживається заново... щоб засяяти останнім, всепрояснюючим смислом» [262, с. 99].

Тож, окресливши деякі суперечності, характерні для формування нової концепції світу, звернімося до особливостей світосприйняття українського письменника 90-х років, котрі безумовно впливають на пропонований ним читачеві світообраз.

Опинившись в апокаліптичному дискурсі, усвідомивши уповні всю катастрофічність, хаотичність, абсурдність буття, митець-постмодерніст постійно переймається пошуками витоків «звичного, непомітного для суспільства абсурду» [185, с. 60]. І робить це не логічним шляхом, а через потік свідомості, позасвідомі стани сновидінь, марень, де втрачаються причинно-наслідкові зв'язки, допускаються навмисні помилки, уможливлються переписування, колажується хвороблива реальність та

бурхлива фантазія. Орієнтованість на світ уявного, позасвідомого, химерного зумовлена щонайбільшою відповідністю цих станів тій примарній, ілюзорній, хиткій реальності, яка нас оточує. При цьому автору вдається не оминати найбільочіших для української нації проблем (до прикладу, проблеми історії, національної меншовартості, еміграції, Чорнобиллю, знелюднення людини тощо), але утриматися від догматичності, однозначності, бажання докорінного перетворення світу, нав'язування своїх думок, тобто будь-якої ідеологізації.

Митець-постмодерніст також прагне поєднати, взаємодоповнити, змішати різні філософії, стилі, релігії, культури, зітерти межі між опозиційними поняттями, зруйнувати ієрархії та ілюзорні цінності, вочевидь, таким чином намагаючись подолати безпросвітність існування сучасної людини. Бачення такого життя сприймається постмодерністом як театр абсурду, апокаліптичний карнавал, що перетворює життя індивіда на суцільну безкінечну гру, а його самого – на маску, ляльку, маріонетку, аж до повної втрати особистості. «Саме карнавальна свідомість виявляється напрочуд продуктивною для досягнення таких суспільних стосунків, коли попередні форми життя, моральні устої й вірування перетворюються на «гнилі мотузки» та оголюється приховувана досі амбівалентна й незавершена природа людини й людської думки. У лицедійстві й пародії немов відбувається звільнення людини з-під завалів хаосу історії» [185, с. 61]. До того ж карнавальна свідомість відкриває якнайширший простір для художньої гри, котра використовується письменниками на всіх можливих рівнях і є однією з найвизначальніших рис даного напрямку.

Ще однією важливою рисою постмодерного світосприйняття є свідомо відмова від творення самобутнього, розуміння вторинності усього сказаного і написаного, настанова на конструювання, запозичення уламків вже відомих текстів, виразів, думок і цілих культурних кодів. Звідси – широко використовувана цитатність, алюзійність, ремінісцентність, інтертекстуальність. Перегуки з літературою попередніх епох (від античної до модерністської) або ж навіть із сучасною прозою відчуваються у творах письменника-постмодерніста як на сюжетно-композиційному, так і на

образному, мовному, тематичному рівнях. Вдаючись до зазначених прийомів, митець, як правило, не ставить собі за мету проаналізувати їх, а прагне деканонізувати, спародіювати, іронічно переосмислити, змістити смислові акценти для вияскравлення примітивності, несправжності й безглуздості смаків, ідей, істин, котрі ще вчора стояли (або знаходяться там і до сьогодні) на п'єдесталі масової свідомості.

Однією з найулюбленіших справ стає для постмодерніста експериментування з мовою – розгерметизація, розтягування, ускладнення, метафоризація, суб'єктивізація, що спричиняють несподіваність, бурхливу асоціативність, експресивність, парадоксальність тексту. Почасту саме мова стає тим героєм постмодерністського твору, навколо якого розгортаються колізії твору, і для вітчизняної літератури 90-х це пояснюється, окрім вже зазначених особливостей напрямку, ще й тим, що саме перед письменниками-дев'ятдесятниками постає нелегке завдання довести спроможність та застосовність сучасної української мови і її стилістичних засобів у контексті постмодерну.

Наявність у межах постмодерного дискурсу 90-х тих спільних рис, які ми вже почали характеризувати у цьому розділі, загалом дає підстави умовно назвати романи досліджуваного періоду одним великим метатекстом, метароманом, у центрі якого (якщо доречно вживати це слово щодо постмодерних творів) – два «одвічні» питання: 1) питання України з її болісно-іронічно осмислюваним минулим, кризовим сьогоденням та невизначеним майбутнім; 2) питання людини та її стосунків із собою, світом та Іншим. Однак способи зображення та освоєння світу у цих творах помітно відрізняються і потребують детальнішого аналізу.

2.2 Гра з життям і гра в життя: світ у романах Ю. Андруховича та В. Кожелянка

Карнавальний, театральний, ігровий, пародійний образ світу пропонує читачеві один із найяскравіших романістів 90-х рр. Ю. Андрухович. Уже

в першому своєму творі «Рекреації» («рекреації» – відпочинок, відновлення, відродження) автор одразу занурює читача у передсвятковий, карнавальний настрій: сучасні українські поети – Хомський, Мартофляк, Штундера, Немирич – приїждять у прикарпатське місто Чортопіль на Свято Воскресаючого духу, де кожен по-своєму переживають ніч, а вранці разом потрапляють на грандіозний спектакль-псевдопутч. «Колективний портрет «цвіту нації» багатьом на початку 90-х видався просто шокуючим, блюзнірським: всім персонажам-поетам тією чи іншою мірою властиві інфантилізм і нарцисизм, безмежна відданість алкоголю і дивна суміш сексуальної невдоволеності з неспроможністю, боягузливості і дитяча жорстокість, поверховість суджень і цинічне ставлення до авторитетів та цінностей (колоніальних і антиколоніальних). А ще слід додати таку незвичну для тогочасного українського письменства, переважно цнотливого і делікатного, повсюдну і повсякчасну в устах героїв табуйовану лексику» [122, с. 39].

Роман «Рекреації» не тільки став одним з перших «скандальних» творів сучасної літератури, а й презентував новий образ світу і людини в ньому. Цей світ став незнаним досі світом безмежної свободи, богемної атмосфери, еротичності, містики, гедонізму, іронії, пародії, ненав'язливої гри, де зливаються далекі категорії і концепти, жанри і стилі, жаргони і діалекти, де суміщається несумісне і знижується високе (та навпаки). А об'єднуючим началом для нього став цілком сподіваний як для постмодерну «нарцисичний еротизм зверненого на себе мовного потоку» [73, с. 60]. Саме мова стає для письменника «першостихією» і «першопринципом», з якого й народжується авторський світообраз. Гра зі словом, якнайширше оприявлена в «Рекреаціях» (як і двох наступних романах Ю. Андруховича), експериментування з лексичною, словотвірною, синтаксичною нормативністю, неофіційні маргінальні мовні практики, відступи, незв'язності, помилки «приваблюють іронічного суб'єкта своїм підривним, критичним потенціалом» [73, с. 61].

Сам автор в одному з інтерв'ю пояснює це бажанням «ліквідувати хоч деякі порожнини у тому роздертому на шмаття і розрідженому просторі, котрий іменується українською культурою. Вона скеровувала і заманювала – своїми необжитими закапелками, незалюдненими маргінесами, за давними табу, які так хотілося порушувати» [4, с. 32]. Ця спроба радикального виходу за межі традиційності в українській літературі окреслила шляхи творчих пошуків не тільки для поетичного гурту «Бу-ба-бу» (про який і йшлося у статті «Аве, «Крайслер»!»), а й для прозового доробку його представників – Ю. Андруховича, О. Ірванця та В. Неборака.

У цьому контексті не можемо не звернути увагу на особливе поетичне мислення письменника, котре сучасними західними теоретиками постмодернізму визначається як «фундаментальна ознака постмодерної чуттєвості». Тому не зовсім переконливими видаються зауваження деяких українських критиків (В. Медвідя, К. Москальця) щодо недоречності цієї особливості авторського письма, оскільки саме такий спосіб художнього освоєння думки, саме поетична (а отже емоційна, нерациональна, глибоко відчута і пережита) рефлексія сучасної людини на оточуючий світ і є найбільш близькою до постмодерного світовідчуття. У Ю. Андруховича ця рефлексія характеризується також безмежною нарцистичністю, епатажністю та нігілізмом, що у ньому деякі вчені вбачають гемінгвеївський нігілізм втраченого покоління (алюзія на роман «Свято, яке завжди з тобою» дійсно використана у творі).

Наративне тло «Рекреацій» – карнавальна, вертепна, розкута атмосфера свята, але й тут з-поміж численних описів розваг, наїдків, пригод мимохить проступає глибока авторська стривоженість долею «цього бездумного, божевільного світу» [10, с. 45], занепадом (а не воскресінням) духу, усіляко приховувана безпритульність і занепокоєність героя: «На дідька я сюди приперся, це свято не для мене, он як щебечуть панянки на колінах у паничів, а ти, старий цапе, тут не потрібен, забирайся звідси, ти імбециле нещасний...» [10, с. 27]. Та довгоочікувана зустріч із друзями, декілька келихів доброго

вина, товариство жінки Мартофляка Марти й примружений іронічний погляд на світ нігіліста-антиромантика допомагають уникнути важких роздумів і на деякий час занурюють героя у світ розваг та легкого життя.

Звернення векторів авторської уваги до зображення життя творчих людей (у даному і в двох інших досліджуваних романах це українські письменники), що їх почасти ставлять у постмодернізмі поряд із відкинутими соціумом індивідами, дає підстави констатувати їх приналежність до постмодерного «шизофренічного дискурсу», бо будь-який митець, за Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі, – неодмінно «шизоїдна особистість», котра, протиставляючи себе «великій цивілізації» (пануючому соціальному устрою, тоталітарному минулому, стереотипам масової свідомості тощо), звертається до шизофренічного дискурсу – до мови абсурду і парадоксу, де ставляться під сумнів загальноприйнята логіка та причинно-наслідкові зв'язки. Таких прикладів імітації мови п'яного, божевільного, наркомана в романі чимало. Наприклад, розкута, переобтяжена антиколоніальними концептами промова Мартофляка: «Слухайте власну кров, бо кров – це держава. Шануйте кожну травинку, адже трава – це нація, це надія. Моліться лишень тоді, коли бачите мушлю, чи птаха, чи рану. Дійшовши наприкінці літа до себе самих, зрозумійте, що шлях безконечний. Бог є Любов, Бог є Нафта, все інше теж» [10, с. 56].

«Текст бавиться з невідповідностями масок і реальних біографій конкретних осіб, він насичений внутрішніми голосами персонажів. При цьому вони виступають тотальним карнавалізованим тілом, оскільки свято переломлює усе «наче фарш у доброго кухаря», і стають гібридними і взаємозамінними. Кожен із персонажів переживає власний карнавал, свій шлях досягнення якогось поля духовного контакту, інтимності, однак врешті виявляється самотнім», – вважає одна з найталановитіших дослідниць українського постмодернізму Т. Гундорова [62, с. 65].

Крім творця гротескно-карнавальної дійсності пострадянської епохи Ю. Андрухович став ще й свого роду пророком. У романі після демонічного

нічного хороводу свята, де змішується реальне та ірреальне, ранок приносить із собою не бажаний спочинок і сон, а «кінець свободи і вільного сміху». До готелю вриваються десантники і силоміць виводять переляканих друзів на площу для прослуховування «важного правительственного сообщения». Відбувається путч, і персонажі твору, беручись за руки, майже всерйоз готуються розпрощатися з життям та один з одним (у цьому місці ми переконуємося, що вони дійсно «не такі», що розбещена богема, жадаюча тільки свята плоті, влаштованого у Чортополі, – то тільки одна з можливих масок персонажів). Але грандіозна шокуюча акція на щастя виявляється тільки великим маскарадом, майстерно розіграним фарсом, черговим театралізованим дійством, що його підготував геніальний режисер всіх часів і народів Мацапура. Через рік після написання роману, 19 серпня, у Москві відбувається справжній путч, і «добре, що він виявився майже таким самим фарсовим, як у романі», – говорить в одному з інтерв'ю Ю. Андрухович [6, с. 38].

У наступному творі Ю. Андруховича – романі жахів «Московіада» (1993) загалом зберігається «риторичний і стилістичний репертуар», яким послуговується автор, натомість деформується наскрізна карнавальна концептуальність, м'яка іронія змінюється сарказмом, звужується хронотоп. Перед нами постає потворний світ апокаліптичного безглуздя колишньої метрополії, «кульгавої, мокрої, відригуючої, з ветеранами, неграми, вірменами, китайцями» Москви, де тимчасово мешкає український поет Отто фон Ф. Через змалювання одного дня з життя персонажа (також шизоїдної особистості), котрий у своєму ставленні до себе, світу, оточуючих виявляється цілком близьким до богемної компанії з попереднього роману, перед нами відкривається убогість і жалюгідність існування тоталітарного світу, через численні приклади демонструється деградація, отупіння, розчарування і (все той же) занепад духу («підле й нице лакейство духу», «внутрішня проститутованість») сучасної людини.

Своє існування сам герой характеризує як «досить нікчемне, таке, що ним узагалі годилося б знехтувати Комусь Над Нами, якби не кілька вдалих рядків

у кількох загалом невдалих віршах, чого, ясна річ, зовсім недостатньо для великої національної справи» [7, с. 5]. Окреслений уже в цих рядках на початку твору світ поразки, незреалізованості пронизує усю наративну канву твору. І це поразка не тільки Великої імперії, котра «змінюючи свою зміїну шкіру», «переглядаючи свої тоталітарні уявлення, імпровізуючи на тему ієрархії вартостей <...> в муках конає» [7, с. 8]. Це особиста поразка кожної провінційної творчої особистості, що, як для прикладу змальований у романі сімнадцятирічний юнак Слава (доволі промовисте ім'я, зважаючи на його безславність), «покидає свій завошивлений, зачуханий, задрипаний Партизанськ чи Мухоморськ» та вирушає на завоювання Москви («Потрапити до Москви, де, безсумнівно, нарешті помітять і вознесуть!» [7, с. 9]), але замість омріяних лаврів слави і визнання «осягає дещо інше: сувору, як мачуха, гуртожитську науку дійсності» [7, с. 9]. А вона у романі представлена в усій різнобарвності: «шиплять пательні, брязкають відра, ключі, гупають двері»; «неповторні коридорні голоси, що наспівують «несьпымнесольнарану»; запахи – «букет гуртожитського сміттєпроводу, прегарів і сперми»; ліфт, у якому «чечени полюбляють нищити своїх ворогів»; душ – «брудне підземелля, занечищене плювками, змилками, жмутками старого волосся» [7, с. 17] (але все ж з гарячою водою). Потрапивши до такої Москви і майже одразу переставши писати, сумнозвісний ліричний Слава вже на третьому курсі «нагадує розтоптаного долею педераста з болючим тілом і вичерпаною душею», а незабаром настає і той день, «коли він готовий різати собі вени» [7, с. 15].

Гуртожиток виявляється у романі метафорою протиприродності, штучності, потворності найбільш гігантської цілості у світі – СРСР, – де у тіснязі, постійно заважаючи один одному, змушені мешкати абсолютно різні за традиціями народи (українці, узбеки, євреї, якути, чечени та ін.) «Розчарування навіки поселилося в цих стінах, які, до речі, ніколи не вкритіся меморіальними дошками. Але справа не в тому. Справа в іншому – це дім, де розбиваються лоби. Тутешні сюжети є настільки одноманітними й

повторюваними, що йдеться, очевидно, про міф» [7, с. 24] – підсумовує устами оповідача автор. У цьому контексті цілком сподіваною видається безглузда загибель десантника Руслана, що стає символом засудження тотальної імперської несвободи («Чому ви так просмерділися несвободою?»), кумедна історія двох російських провінційних поетес та й взагалі авторська тенденція змалювання життя найталановитіших людей величезної країни з найнищіших, найнепривабливіших боків (розпуста, алкоголізм, наркотики і т. ін.). До прикладу, колоритні постаті Васі Мочалкіна, «основоположника якутської радянської літератури, студента четвертого курсу і почесного оленяра», суздальського поета і еротомана Кості Сероштанова, білоруського новеліста Єрмолайчика, «упослідженого літератора, видавця і культуролога, «бомжа» Івана Новаковського, на прізвисько Новокаїн, або Ваня Каїн тощо.

«Таку «демітологізацію» від остаточного сповзання у параноїдальний кіч рятує лише не менш ущиплива й чорна самоіронія і блазенада, що надає брутальному осуду необов'язковості іронічної гри», – дуже слушно зауважує в одному з досліджень К. Москалець [163, с. 45]. Граючи, пародіюючи, глузуючи, потрапляючи у різні пригоди, Отто фон Ф. проживає свій «останній апокаліптичний день», наприкінці якого після подолання опору охоронців та уникнення зустрічі з підземними монстрами (щурами) потрапляє на символічний симпозіум «мерців» у підземеллях «Дитячого світу» (алюзія на містично-сатанинське осердя радянської моделі світоустрою). І знову перед читачем відкривається близький світобаченню автора карнавально-фантазмагоричний простір ляльок, масок, маріонеток, символів і знаків. У цьому романі він набуває агресивно-демонічного забарвлення, адже відбувається епохальна подія: Іван Грозний, Дзержинський, Ленін, Мінін–і–Пожарський та інші відомі політичні діячі різних часів вирішують долю Імперії, котру так ненавидить герой. Тут змучений Отто – «блазень блазнем, нікому не потрібний у своєму довгому плащі» – виконує нарешті свою місію і розстрілює покійників (певно, хоча б у такий спосіб наближаючись до своєї заповітної мрії зрівняти Москву з землею).

А далі – куля у власній скроні, «цілоденний дощ», потяг на Київ, загальний вагон (що ним «пересуваються у пошуках сенсу життя добрих три чверті нашого знедоленого люду» [7, с. 112]), довгоочікуваний сон та остання вельми промовиста бесіда з Олельком II про долю України. «Всесвітній потоп робився дедалі очевиднішим. Москва перестала існувати» [7, с. 123].

У 1995 році виходить наступний, найбільший з трьох романів Ю. Андруховича «Перверзія». І якщо у «Московіаді» навіть після зникнення Москви (принаймні для головного героя), Європа нам тільки «іноді сниться», то у «Перверзії» спостерігаємо «вперте, невпинне і непомильне просування на Захід з його ніжним і зосередженим присмерком [8, с. 12]. («Що впадає у вічі – жодного кроку на Схід!» [8, с. 12]). І знову український письменник, і знову карнавальна фантасмагоричність, і знову запрошення та масштабний культурний захід.

Того ж 1995 року у журналі «Світо-Вид» виходить інтерв'ю з В. Небораком (співзасновник літературного угруповання «Бу-ба-бу») під назвою «Прощання з карнавалом в українській літературі», де йдеться про завершення карнавальних часів. Дійсно, час написання першого роману Андруховича з його численними мітингами, фестивалями, оксамитовою революцією, «Червоними рутами», «Вивихами» та іншими грандіозними акціями лишається у минулому, а тому цілком закономірною видається вияскравлена у «Перверзії» замисленість митця («розгубленість за веселими карнавальними масками», за Н. Зборовською) після відшумілих дійств та промовиста назва Венеційського семінару: «Посткарнавальне безглуздя світу: Що на обрії?».

У додатку до запрошення на семінар, який отримує на початку твору український поет Стах Перфецький, серед навмисних помилок, жартівливих пародій та алюзій читаємо: «Живемо нині під знаком печального слова «після». Вірні своїй природі і технології, не хочемо усвідомити, що то можливий кінець, але так воно впливає з усіх навколишніх прикмет, знаків і натяків. Ступінь за ступенем робимося дедалі посвяченішими у велике

безглуздя повторів і самоповторів <...> Цитата, колаж і деконструкція замінили нам щось давніше, первісніше, справжнє. Чи назавжди замінили?

Чи діло йде до смерті духовної? Чи маємо надію на розвиток? Чи від нас вимагається щось цілком звичайне – як повернення до Бога, наприклад? <...> Ми у Венеції схильні думати, що сталося втрачання Карнавалу» [8, с. 45].

Наскрізний карнавальний мотив, постульований у першому романі як провідний і частково збережений у «Московіаді», таким чином змінюється на мотив «посткарнавального безглуздя», завершуючи тим самим проголошену Ю. Андруховичем Епоху Блазня у літературі (таке визначення мало місце в одній з робіт письменника і означало останній етап у тріаді «Епоха Бога – Епоха Короля – Епоха Блазня»), що асоціюється з естетикою очищення і має розмикати коло усталених і звичних літературних (і культурних взагалі) концептів.

Важливим у цьому контексті є хронотоп роману. Місце, де відбуваються події: Венеція – містичне серце Європи, «місто-привид», «місто-корабель», «переповнене відлуннями і цитатами», грандіозна метафора співіснування форми і хаосу, старовинного і модерного, еросу і танатосу. «Ця прекрасна захаращеність, несамоविта облупленість мурів і дике проростання з них зелені <...>, ці на кожному повороті явлені спазматичні обійми Життя і Смерті <...>. Це був якщо і безлад, то формально довершений не менше, ніж баварський лад. А отже – то був не безлад, ні, щось цілком інше – Великий Витвір. Геніальна стилізація, максимальна організованість форми на невловній грані перед безформністю» – говорить письменник в одному зі своїх есе [6, с. 76] (цей коротенький опис, на нашу думку, можна було б поширити на весь прозовий доробок Андруховича часів 90-х).

Час проведення заходу – перший тиждень після закінчення традиційного Великого свята (венеційського карнавалу), початок великого посту. «Саме тоді, як відшумлять останні, до щему п'янкi гуляння, відлунають оркестри і хори, злетять кольорові повісма з балконів і церковних брам <...> й тоді в спокої та докладності, в короткотривалій паузі великопісної задуми

поміркуємо спільно <...> про відлетілий Карнавал, про шанси і можливості, про опір безглузду та безглуздя опору» [8, с. 43].

Однак так мальовничо заявлена у запрошенні програма семінару у романі перетворюється на суцільний фарс: доповіді учасників семінару, обраних псевдо-інтелектуалів з різних країн, котрі мали б з усією серйозністю поставитися до заявленої теми, обертаються суцільною мовною грою, пародією, іронічними лексичними забавками аж до абсурдних, нікому не зрозумілих словосплетінь. Так, виступ американського професора Лайзи Шейли Шалайзер «Секс без кийв, або Червона Шапочка на добрій дорозі» сприймається як пародія на все більше поширюваний у Європі та Америці феміністичний рух. Доповідь «про секс і про його чоловічий орган, як і про визволення жіночих структур з-під його нічим не мотивованого пригнічення» в романі недаремно перемежовується із еротично-жартівливою перепискою Ади і Стаха у залі засідання (графічно це виглядає як поділ на дві колонки). Нагромадження розумних слів у виступі агресивної доповідачки, безумовно, ґрунтоване на її інтелекті та ерудиції, виглядають як пересічна й досить безглузда балаканина поряд із цією вічною «містерією чоловіка і жінки», котра відбувається між Стахом і Адою.

Але якщо у виступі голови ініціативи «Розбуджені домогосподарки» простежується хоча й суперечлива, але все ж таки логіка, то доповіді Джона Пола Ощирка з Ямайки – тричі просвітленого вчителя андеграунду, вільного ботаніка, любителя музики і трави (тобто наркотику) – «Слухати реггей, вмирати під небом, вдихати запах трави» та Цуцу Мавропуле – черевомовця, пожирача вогню, почесного академіка Бу-ба-бу (!), чемпіона Галактики з чорної магії і т. ін. (тема доповіді взагалі не піддається формулюванню) – являють собою абсурдний набір слів, пародію на графоманство, пустослів'я, бездіяльність та пишномовність виступів сучасних «культурних» діячів. Показово, що вони не тільки жодним чином не прояснюють заявлену тему, а й навпаки стають доказом того самого «післясвяткового безголів'я світу», про яке йдеться. Ось один з таких уривків: «З іншого боку, перебування будь-кого

з нас у стані післязародкового психозу само собою тягне відновлення виноградного (шлункового) соку і бездоганне виснаження всіх придатних для цього членистоногих, щоправда, з дотриманням деяких таємних приписів щодо розширення кордонів новітнього парадержавного механізму на захід і на місяць одночасно [8, с. 205]. У якийсь момент може здатися, що так виступ Цуцу Мавропуле сприймає тільки Стах, «по вуха» занурений у свої любовні переживання, що не надто сприяють цілісному вдумливому аналізу почутого, однак автор завбачливо зазначає, що перекладена італійською, французькою, арабською та іншими мовами і «віддрукована на найбільшому папері» доповідь не була зрозуміла ніким, «хоча кожен у цій аудиторії збирав до купи всього себе, щоб упіймати її зміст, насправду важливий і, хто знає, може, навіть сакральний» [8, с. 206].

Карнавальний святковий світ у «Перверзії» позиціонується як протиставлення безглузду реальності, «психічному, фізичному та моральному пригніченню», «обставинам і завойовникам, венеричним хворобам і сказу, Сходу і Заходу» [8, с. 265]. Та на думку фундатора свята Леонардо ді Казаллегри, доктора танатології, вченого карнаваліста, вічного венеційця, відбувається втрата Карнавалу (кінець карнавальних часів за В. Небораком), а разом з ним люди починають втрачати і самих себе. «Насувається епідемія знелюднення. Венеція виявляється всього тільки невдалою спробою. Безнадійною спробою вічного цвітіння людськості... Її розпаду вже нічим не зупинити, бо то – розпад людського в людях» [8, с. 76]. І далі провідна лейтмотивна думка про спосіб життя сучасної людини: «Їм здається, що вони живуть. Їм подобається те, що вони п'ють і їдять, те, в що зодягаються, вони звикли до вільного вибору сексуального партнера чи телевізійного каналу, вони призвичаїлися до зручностей, приємностей, комфорту, ранкової газети і нічного порно... Жива кров дедалі повільніше плине в цих безумовно сонних артеріях» [8, с. 76]. Гадаємо, автор навмисне і у притаманній йому маскувальній манері вкладає ці слова в уста персонажа, що за всіма ознаками асоціюється з представником нечистої сили, дияволом, таким собі

Булгаковським мессіром, котрому за іронією долі як нікому іншому помітний істинний стан речей.

Отже, доповіді вислухано, кінець Карнавалу проголошено, що ж лишається натомість, що «на обрії»? Однозначної відповіді в романі ніхто, звичайно, не дає, але доповідь українського гостя, котрою завершується семінар, містить прозорі натяки на порятунок від абсурдності світу, розщепленості свідомості героя, безпритульності і самотності. «Тільки любов може порятувати нас від смерті. Там, де закінчується любов, починається «безглуздя світу» [8, с. 276]. І попри велике українське «статеве непорозуміння», «несамовиту драму» жіночої недолюбленості в нашій країні, саме «містерія чоловіка і жінки», на думку Стаха, дозволяє нам ставати і лишатися самими собою «попри всі спокуси бути кимось іншим». Варто зазначити, доповідь Перфецького досить дисонансно виглядає поряд з іншими виступами та у тій балаганній атмосфері, в якій проходить свято. Тому, щоб уникнути зайвої серйозності, герой знову жартує, заперечує сам собі, припускає, але не стверджує. Та говорячи про свою країну, багатослівний і інфантильний Нарцис, іронічний скептик знову несподівано перетворюється на справжнього філософа та ревного патріота. Саме в таких моментах твору з-за образу Стаха найвиразніше проступає авторський образ і голос персонажа стає голосом його творця.

Кульмінаційною подією твору та апофеозом прощання з карнавалом (котрий, за Т. Гундоровою, врешті «виявляється лише симулякром») стає фантасмагорична прощальна вечеря учасників семінару в Casa Farfarello (будинку чортеняти). Тут карнавальна демонізація розкривається якнайповніше і дуже нагадує епізод балу нечистої сили з найвідомішого роману М. Булгакова. Певно, про відмирання карнавалу мало б свідчити й облаштування будинку, де відбувається бал. «Всередині пахло запустінням і грибок, клапті оксамитових шпалер звисали зі стін, з якихось пробоїн у стелях дзюрчала вода. Однак уся ця руїна була потужно висвічена різнобарвними світильниками і безліччю духмяних свічок – товстих і тонких,

розташованих на сходах, галереях і у верхніх кімнатах» [8, с. 239]. Слуга-китаєць, що перетворюється в усміхнену гостесу в місячно-білій сукні, а згодом у секретаря Даппертутто «в хитро скроєному ексклюзивному вбранні»; незрозуміла музична какофонія; гонорар в мільйон лір, котрий несподівано з'являється в кармані Стаха, а вранці перетворюється на купу непотрібних папірців (пряма паралель із «Майстром і Маргаритою»); келих «драконячої крові», який потрібно випити на початку дійства замість вина; огидні описи наїдків з пуголовків, п'явок, собачих вух, волохатих щік, чийхось брудних пальців – низку містично-демонічних елементів вечері для обраних можна продовжувати й продовжувати.

«Стах безжально кутив і надто часто знімав і одягав окуляри. Грім і блискавки. Жорстока не музика. Темно-зелена сукня. Всього було забагато» [8, с. 247]. Такими короткими, уривчастими, як постріли, фразами артикулюється у романі відчуженість, розгубленість персонажа перед феєричною картиною всепоглинаючого дійства. Шалений успіх Ади серед чоловіків, «нестерпна безліч» її танців та врешті танго з Цуцу Мавропуле і їх раптове зникнення змушують Станіслава відчайдушно бігти під потоками дощівки, прогнилими балками, падати в калюжі та заглядати в усі двері у пошуках коханої. «Не залишай мене з іншими. Не втрачай мене. Так говорила Ада. І він кружляв щоразу новими закамарками цього дивного приміщення, в якому діялося щось надто паскудне. І розпач його був такий лютий, що він ухопив маленький уламок цеглини і видряпав на стіні здоровенними літерами: АДО Я МАЮ ВЖЕ ЦЬОГО ПО ВУХА МЕНЕ ДІСТАЛИ ДОСИТЬ З МЕНЕ!» [8, с. 250].

У лабіринтах «паскудного» будинку відбувається й діалог персонажа зі своїм дзеркальним відображенням, котре вітає його з днем народження та розмірковує про сучасних жінок, й зустріч з чорною мавпою-арфісткою, що дивним чином нагадує першу коханку Стаха, й демонічна церемонія переходу Барона ді Казаллегри «у летальну субстанцію» та приведення ним новоявленого князя Цуцу... Як бачимо, бурхлива фантазія Андруховича-

містифікатора набуває тут свого апогею, хоча барокові мотиви блукань, лабіринту, пошуку він залюбки використовує й у попередніх романах.

Закінчується бал символічною «остаточною винагородою» від фундації семінару. Секретар Даппертутто, «метляючи хвостом», обіцяє всім здійснення найзаповітнішого бажання – здобуття безсмертя – за однієї лише умови: стати самим собою. І от за допомогою магічної книги перед нами постають вже не Лайза Шалайзер, а змістіла крилата ламія, суккуб на ймення Ліліт, не Альборак Джабраїлі, а безіменний джин, не Джон Пол Ощирко, а дух африканського лісу Дада, а ще лемури, єхидни, восьминогі дракони, мантикори з ляцертінами... Свято вичерпує себе, набуваючи гротескних, кітчевих рис.

Гадаємо, таємниче зникнення (самогубство?) Стаха після завершення семінару в контексті такого вертепного світовідчуття також варто розглядати саме як карнавальний трюк, продовження шоу, чергову зміну маски багатолікого персонажа, що у день свого народження (дата є не випадковою) знову почне нове життя. Це підтверджують і слова самого Перфецького: «Я завжди мрію все починати спочатку <...>. Це несамовитий кайф: зійти з поїзда на невідомій станції і щохвилини вигадувати для себе можливості нового початку» [8, с. 302].

Отже, романи Ю. Андруховича, написані в досліджуваний нами період, з упевненістю можна вважати найвдалішим прикладом амбівалентного та поліфункціонального карнавального світообразу, що стає «глобальною метафорою раннього українського постмодернізму» та однією з основних форм самоствердження українського письменника. Стихія цих творів – молодість, ексцентрика, гра, відкрита до всіх радощів і прикрощів життя. Завдяки Ю. Андруховичу відбувається не тільки спроба нової літератури, звільненої від ідеологічних чи національних обов'язків, а й перетворення її на театр, сцену, перформенс, зосереджений на багатоманітті теперішнього, що є дуже співзвучним з постмодерною картиною світу. «Наше теперішнє, – зауважив якийсь митець, – це єдине, що ми насправді маємо <...>. А здатність досягнути себе у «тепер» – це, можливо, єдиний шанс на порозуміння з

навколишністю» [7, с. 23].

У контексті ігрової карнавальної концепції світу варто згадати й роман В. Кожелянка «Дефіляда в Москві» (1998), що у корпусі прозової літератури 90-х займає дещо окремішне місце і досліджений значно менше, ніж інші твори. Жанр альтернативної історії, у якому написано роман, можна з упевненістю вважати новим і майже не представленим у нашій літературі; зрозуміти його з позицій традиційного критичного мислення доволі важко. Але саме цей різновид роману виявляється одним з найзручніших та найпридатніших для постмодерної гри з відомими усім фактами.

На початку роману його головний герой командир розвідувальної роти першого куреня бригади спеціального призначення хорунжий Дмитро Левицький (він же Штірліц, він же Дітер фон Левітські, вільний адвокат) уранці 1941 року прибуває на Батьківщину у Чернівці, звідки збирається на дефіляду в Москву, де її прийматиме союзник українського війська – Адольф Гітлер. Викладення сюжетної лінії твору – шлях героя – являє собою своєрідну модель тексту, строкате досє з різних джерел – підручника історії, архівних матеріалів, листів, газети, твору учня школи, переповнене авторськими фантазіями, натяками, парадоксами, фальсифікаціями та їх одночасним розвінчуванням.

Втім, В. Кожелянко збирає матеріали не про героя, як, наприклад, Ю. Андрухович у «Перверзії», а про сам твір, котрий тут-таки стає об'єктом інтерпретації та пародіювання. Зокрема, у зверненні до міністра закордонних справ Московського царства йдеться про нібито виданий у московському видавництві «Головешка» роман «якогось г-на Налівайкова «Парад в Києве», де «автор-борзописець все перевертає з ніг на голову, по-блазенському переписує історію, починаючи від 1941 року – початку Другої світової війни, за версією цього писаки сталінські опричники зупинили україно-німецькі війська восени 1941 року під Москвою, згодом перейшли в наступ, 7 листопада 1943 року взяли Київ і провели там дефіляду <...>; в своєму пасквілі цей писака зводить наклепи на великий український народ, кидає тінь на чисту й

безкорисливу україно-російську дружбу, ганьбить блиск і славу української зброї, протягує апологетику комуно-більшовицької ідеології...» [126, с. 56]. С. Матвієнко зазначає, що «парадокс такої ситуації полягає в тому, що неможливо збагнути, де ж сам текст, який власне пародіюється і просто обговорюється <...>. Де твір, про який усі говорять?» [155, с. 25]. Таким чином пародія на літературний аналіз переходить тут у пародію на літературну творчість і навпаки.

У романі відбувається постійне «вивертання» історичної ситуації, котре породжує нові й нові версії того, що відбувається. Автор немов грає з читачем «у схованки», суперечить сам собі, підмінює предмет висловлювання, вкотре заплутуючи читача. Наприклад, через твір учня 7-го класу від 23 вересня 1995 року: «В сучасний український гештальт цей твір увірвався, з одного боку, як інорідне тіло, яке за всіма законами соціодинаміки мало би бути виштовхуваним на маргінес, а з іншого боку, цей текст зайняв вільну нішу в сучасному літературному процесі. Нішу, яку різні критики називають по-різному: «історична фантастика» (Семен Пивченко, Б. Ф. Строганов, П. Демопсі), «антиісторія» (Ярина Скуратська, Вадим Скуратський, Василь Скуратський), «альтернативна історія» (Б. Стар, Б. Звезда, Б. Стелла) <...>, сам автор визначає свій опус і як «антиісторію», і як «паралельну історію», і як «фантастичну історію», а жанр автор визначив дещо кокетливо: «текст романного типу». Очевидно, тут спрацювала аналогія зі схильністю автора до вживання алкоголю, був колись, старше покоління має пам'ятати, такий алкогольний, десь 28–30 градусів, «напій коньячного типу», називався «Горобина», у 70-ті роки коштував 2 гривні 57 шагів, за тричвертлітрову пляшку» [126, с. 55].

Перемішування справжнього з вигаданим, легендарним стосується в романі не тільки грошових знаків та прізвищ, а й часо-просторових і географічних ознак. У хороводі авторських вигадок та містифікацій провокативно уможлиблюється неможливе: вождем Української держави виступає Степан Бандера, Україна стає Імперією Трьох Морів, відроджується

«Римська імперія», НАТО розшифровується як негро-арабо-туранська орда, а українці проголошуються справжніми арійцями.

Ігор Буркут, автор передмови до «Дефіляди», вважає причиною створення такої історії на новий лад комплекс неповноцінності (його стаття так і називається «Парад комплексів»). Зауваження досить правомірне, але не визначальне. Аби глибше збагнути сутність химерного візерунку авторського задуму, звернімося до такої її особливості як іронічність, пародійність, ігрове начало, вільний політ авторської уяви, аж до невагомості. Через твір того ж кмітливого учня середньої школи Кожелянко повідомляє: «Автор дуже хоче, щоб його антиісторичний твір не розглядали як апологію Гітлера, райху, фашизму і т. д., чи, може, як осквернення вічних вогнів, гіпсових солдатів, нагрудних орденських колодок <...>. Ні, це така собі художня література, читиво – іншими словами, або просто історична фантастика» [126, с. 87]. Звісно, у такому художньому просторі можливі і суперечливості, і заплутування, і колажовування, і навмисні помилки та безліч версій (обирай, яку забажаєш) того, про що йдеться. Адже уся ця «велика гра» з історією (тим більше таким складним і трагічним її періодом, як Друга світова війна) є не що інше, як відображення однієї з найфундаментальніших світоглядних позицій постмодернізму – про відносність будь-яких істин, їх гнучкість, варіативність і мобільність.

2.3 Множинність віртуальних світів роману Ю. Іздрика «Воцтек»

Одним з найпомітніших явищ в українському літературному процесі 90-х став вихід у 1997 році роману «Воцтек». Його автор – Ю. Іздрик, – як і Ю. Андрухович, належить до «станіславського феномену», взаємовпливи цих письменників у літературознавстві наразі вже не піддаються сумніву (деякий час говорили навіть про фіктивність імені Іздрика, вбачаючи в ньому псевдонім Андруховича). Багатогранний талант та вишуканий інтелект цих митців, а також деякі спільні риси в художній стратегії їх романів, як-от: автобіографічність, інтертекстуальність, іронічність, пародійність,

інтерсеміотичність тощо дійсно об'єднують твори цих «станіславців» (варто згадати й численні посилання та цитування ними один одного). Однак, на відміну від екстравертної, подієвої, оптимістичної, авантюрної, тотально ігрової, значною мірою спрямованої на висвітлення і навіть вирішення проблем національної культури прози «патріарха» «Бу-ба-бу», романістика Ю. Іздрика інтравертна, рефлексивна, песимістична, глибоко емоційна, пасивно-споглядальна, естетика тут повністю витісняє ідею.

Всуціль ризоматична, розгалужена, позбавлена центру модель побудови твору визначає і концепцію світу роману, що постає перед нами у вигляді безлічі світів, реальностей, можливих варіантів розвитку подій, породжених снами, мареннями, свідомістю і підсвідомістю так само розпорошеного персонажа. «Перед нами книга, текст як єдино можливий прояв дійсності, існуючої у чисельних реальностях, написана за законами постмодерністської поетики (ризوما, симулякр, «смерть автора», тотальний сумнів, антиєрархічність, відсутність однієї реальності), але вона породжена не бажанням погратися у нову гру з новими художніми прийомами і методами, а своєрідним світовідчуттям автора його постмодерністською почуттєвістю» [113, с. 195].

Початок оповіді – пронизливий опис головного болю, «незносного тілесного досвіду», невимовного страждання, маніакальний аналіз власних відчуттів аж до розщеплення їх на атоми, відтінки, відлуння. Повернення у позасвідомий стан («вона там, моя люба батьківщина, моя маленька оселя, моя фазендочка, садочок мій, номерний знак. <...> Там все не є. Не є радості, не є болю, не є дня і не є ночі...» [113, с. 46]) виявляється неможливим, а отже, – знову хаос реальності, знову біль, котрий «тепер заміняв йому увесь світ». «Саме з болем і безсонням пов'язана вперше задекларована у «Воццеку» ідея літератури (роману) як історії хвороби», – зазначає Р. Харчук. Маніакальні «пошуки особи», тобто меж своєї свідомості, власного «я», якими продовжується твір, увінчуються усвідомленням хвороби як сенсу життя («Кінець пошуків»). «Хвороба з її пишним набором

інструментів і забав давала Воццеку те, чого не давало більш ніщо: сенс. Очікування, боротьба, терпіння і знемога – це була його, Воццекова, робота, він не міг ані позбутися, ані уникнути її, вона була його, невідступно і неухильно його, і в цьому був сенс» [113, с. 44].

Страждання для Воццека – мало не покликання. У нього, егоїстичного, схильного до депресій, нав'язливих рефлексій, меланхолії і повсюдних сумнівів, тільки біль (приступи мігрені) відбирав здатність мислити, що «оберігало згадану вже тиху радість від небажаних метаморфоз, від замилювання власними стражданнями та спокуси низькопробного месіанства» [113, с. 44], відбирав волю, свободу дій, рухів і вибору. Здається, найбільшим, найзаповітнішим прагненням персонажа є саме бажання уникнути відповідальності, необхідності обирати, приймати рішення, вагатися, а у широкому значенні бути вільним, жити повним життям.

Найголовніше ж, що у світі Воццека біль – це чітко усвідомлений зв'язок із Богом, «спокутуючи гріхи і вдячно приймаючи покарання» він відчуває втіху, яку не приносить більше ніщо. «Бог з'являється у «Воццеку» як можливість заперечення розпачливих висновків всебічного Воццекового нігілізму. Індивідуалізм екзистенціалізму заперечується Воццековим раціоналістичним редукаціонізмом–до–абсурду. А заперечення цього заперечення є не якийсь новий світський «-ізм», а стрибок у віру в Бога. Саме вона гарантує самототожність, автономність і свободу індивідуума» [113, с. 27], – стверджує автор передмови до роману М. Павлишин. Деякі літературознавці саме проблему віри вважають центральною проблемою роману.

Другий улюблений стан Воццека – сон: «світ твоїх снів цілісний, послідовний і зрозумілий, він приємний тобі...» [113, с. 56]. Тут він відчувається цілком затишно, відчуває себе справжнім Деміургом, що з легкістю може комбінувати людей, речі, предмети, міста і місця, бути ким завгодно і навіть чим завгодно. «А ще ти міг, користуючись відсутністю співрозмірності, кохати жінку не так, як звикло змушений кохати її чоловік, а,

скажімо, як людина кохає ландшафт (чи буває любов людини й ландшафту?), ти міг подорожувати нею, ти міг жити не з нею, а в ній, ти, зрештою, міг би насолоджуватися цим тілом так, як насолоджується ним колонія вірусів» [113, с. 46]. Яким же нецікавим і чужим видається Воццекові після таких марень та фантазій реальний світ! «Адже так сумно весь час бачити лише незрозумілу і незмінну, а від цього ще більш незрозумілу, довколишню дійсність» [113, с. 48].

Отже, довколишня дійсність для Воццека – річ безумовно ворожа, абсурдна, хаотична, непізнавана, та ще й позначена присутністю тих «Інших», котрих будь-що хочеться уникнути або, у крайньому разі, проігнорувати (як у розділі «Він наближається»). Ставлення до оточуючих можна коротко охарактеризувати коментарем самого Воццека: «Чим відрізняється людина, яка надуває кульку з жувальної гумки, від людини, яка цього не робить? Нічим. І тій, і тій хочеться дати в морду» [113, с. 68]. (Не можемо не зауважити, що такий варіант реакції ще й не найгірший для Воццека, бо він передбачає хоч якусь дію з його боку).

Показовим у світовідчутті героя є той контраст, та екзистенційна незатишність, що виникає при порівнянні свідомого і позасвідомого, реального і уявного: «Отож був світ. Природа його – квантова, інфернальна, чи, може, нейрофізіологічна – тебе хвилювала мало, але ти мріяв про мапи цього світу – з ними тобі було б набагато легше орієнтуватися під час подорожей <...>. Світ цей і справді був світом невпинних недвозначних і безугавних метаморфоз: повертаючись туди, ти щоразу ловив себе на відчутті, що твоя мова, поведінка, звички, навіть одяг уже виглядають дещо анахронічними. <...> Тебе переслідувало відчуття, що ти прогавив дещо важливе, що без тебе трапляється тут щось серйозне, кардинальне, і що ти ніколи не станеш до кінця своїм, якщо будеш і далі постійно метатися поміж країною дня та країною ночі» [113, с. 94–95]. Гадаємо, саме ця установка на тотальний розрив між двома світами і визначає найбільшою мірою світообраз персонажа («Отож і розривався він поміж двома батьківщинами, як бурідановий віслук, якому дорожчою за

ситість здавалася можливість не вибирати» [113, с. 95]).

У другому розділі роману – «День» – світ Воццека постає перед нами у дещо іншому ракурсі. Після нескінченності фіктивних пробуджень персонаж врешті говорить: «Але ж досить, любий мій! Досить! Скільки можна віддавати шану вигадливому Морфею та його друзкам-трікстерам? Скільки можна рефлексувати? Час діяти і жити! <...> повернення долі. Ранок. День» [113, с. 106]. Тут читач має нагоду дізнатися історію головного героя, котра привела його у палату божевільні: на триста тридцять три доби він замкнув у підвалі власного будинку дружину і сина. У такий дивний спосіб рятуючи близьких від «загрози розтлінного, лихого, хтивого світу», Воцcek продовжує акуратно ходити на роботу та напиватися по вечорах. У кафе «Росинка», яке щовечора відвідує персонаж, у стані алкогольного сп'яніння (й маніакально-депресивного психозу) він виголошує «безглуздо-блискучий експромт» – промову, котру годилося б назвати його світоглядним кредом. «Весь пафос його зводився до заперечення загальноприйнятих культурних цінностей, як-от мистецтво чи демократія чи науково-технічний прогрес. Особливо діставалося так званій радості життя, яку так званою називав сам Воцcek <...> Воцcek урочисто повідомляв, що радість – це стан, до якого дозволяється наблизитися після того, як спізнаєш страх, смиренність, покуту і відчай» [113, с. 108–109].

Як бачимо, відчуття світу персонажем найчастіше характеризується саме цими станами. На деякий час позбутися їх дозволяє лише кохання до загадкової А. Мотив самотності, глибокого відчуття порожнечі, неодноразово постульований у романі, у цьому контексті переходить не так у любов, як у тимчасове об'єднання двох самотностей. Для нього – запізніле перше кохання, що завжди «видається останнім і справжнім, справжнім і останнім»; для неї – порятунок від болючих спогадів про свою нещасливу любов: «в ті дні А. почувалася так, ніби вперше вийшла на вулицю після важкої тривалої недуги, ще заточуючись від незвички, і хтось підтримав її, допоміг зробити перший крок – ось рука, на неї можна опертися...» [113, с. 127]. Однак піднесені стосунки, пронизливий, надчутливий опис яких ми бачимо у романі, те «ціле

життя», що «змістилося в 52 дні і 51 ніч», згодом перетворюється на «збаранілу пристрасть», «шпигуноманію», «потворну інерційність машинерії кохання». Причиною такого повороту подій і, гадаємо, найбільшою трагедією Воццека стає катастрофічне неприйняття інакшості, окремішності А. «Саме на прикладі любови найгостріше проявляється буттєва бездомність Воццека, його розпачливе тиняння між світомоделями, з яких жодна його не задовольняє» [113, с. 25]. Відтак, незатишним, дисгармонійним для Воццека є не тільки світ (реальна дійсність), а й стосунки з тією, кого він вважає найближчою людиною. У останньому листі до А. Воцcek говорить: «Я ревную тебе неймовірно. Буквально до всього <...>. Я ж уміщаю цілий світ. Усе, що тобі потрібно. Все-все. Я ніяк не можу збагнути, як вдається тобі бути десь поза мною. Як вдається жити окремо. Мати власну волю. Бажати чогось іншого. Дихати самій. <...> Я завинив перед тобою. Це все нагадує терор. Але я не можу нічого вдіяти. Хочу володіти тобою цілковито. Хочу бути з тобою» [113, с. 130].

На тягар усвідомлення дисгармонійності світу накладається тягар усвідомлення неможливості просто бути зі значущім Іншим. Аби позбутись цих страждань, одержимості, пам'яті Воцcek–Іздрик–Той вирішує написати книгу – справжню, нефальшиву, з «досконалою ідеєю». Написати, щоб подолати самотність, написати, щоб лишитися собою. «Це трапилося тоді, коли він усвідомив себе чиймось персонажем – та хай навіть своїм власним! – бо це знімало з нього необхідність дотримуватися якихось загальноприйнятих законів і приписів, нехтувати композицією, сюжетом, лексикою, думати про читача, про цілість. <...> Той знайшов спосіб, як піддати анігіляції буквально всі аспекти тексту, як зіштовхнути прекрасне з потворним, як перетворити величне в сміховинне, як перелицювати трагедію на анекдот. <...> Той замислив шляхом подібних каральних маніпуляцій усунути спочатку автора, чия постать бовваніє незримою тінню за кожною сторінкою кожної книжки, а потім піддати руйнації саму мову. <...> Тоеві хотілося уникнути набридливої лінеарності чи навіть прямолінійності тексту, необхідності читати від початку

до кінця <...>. І ще: кожен. Хто входить у цей світ, у цю книгу, вже ніколи не знайде виходу назовні, блукаючи поміж неіснуючим, поміж міріадами власних «я», котрі згорають у вогні невпинної анігіляції» [113, с. 144].

Як бачимо, стратегія написання твору Воццека – майже маніфест сучасних письменників-постмодерністів. Вона підводить нас до інваріантного паролю роману: ніякої реальності, «справжнього світу» не існує, є тільки Текст, один великий всепоглинаючий мовний потік, у якому зникають і наболілі почуття, і візії сну, і інтелектуальні враження, і «незносне відчуття власної гріховності», і все інше. Отже, маємо всі підстави приєднатися до короткого, але місткого коментаря М. Павлишина: «Воцтек» – це елегантний, суверенний портрет постмодернізму, мальований зсередини автором, який віртуозно володіє його стилем мислення й мовлення» [113, с. 30].

2.4 Світ апокаліптичного буття у романі Є. Пашковського «Щоденний жезл»

Однією з найглобальніших спроб осягнення світу у літературному доробку 90-х є роман Є. Пашковського «Щоденний жезл» (1999). (Письменник належить до «київсько-житомирської школи», котра здебільшого визначається тяжінням до традиції, деякі науковці вважають його неопостмодерністом.) Ця «книга-сповідь, книга-епістола, книга-інвектива, книга-філософема, книга-виклик, книга-вирок, книга-памфлет, книга-волення, книга-протест, книга-надрич, книга-відчай, книга-крик, книга-віра» [202, с. 60] постає перед читачем як концентрований, «зухвало некомунікабельний» потік свідомості автора, у центрі якого – прагнення підсумувати перемоги і поразки всього ХХ століття, збагнути, якою бачиться Україна на порозі нового тисячоліття. Авторське визначення жанру твору – роман-есеї, що, як відомо, передбачає мовлення від першої особи, поєднання художнього і наукового, подієвого і сповідального, автобіографічного та історичного, звільнення від тенетів сюжету і романної структури. «Есеїзація веде до відкритого в часі асоціативного потоку літописного мовлення» [202, с. 61]. У романі повністю відсутня і будь-яка

ієрархія, послідовний хронотоп та об'єктність. Перед нами – фрагментарна, розірвана, синтетично ускладнена проза, ризоматична як за структурою, так і за ідейно-сисловою парадигмою. Автор звертається одразу до безлічі рівновеликих тем і проблем: геноцид українського народу, глобалізація, віртуалізація, занепад духовності і віри в Бога, національна периферійність (навіть у межах своєї країни), самотність, апатичність та безвідповідальність сучасних українців, їх «телездебіння» і дегенерація тощо. Світобачення письменника позначене крайнім песимізмом, безнадійністю, трагічністю. Доля України осмислюється тут виключно як апокаліптична, а світ постає через низку жорстких виразів: «живодерня», «вокзал жебраків», «тривожне безчасся», «чорнобильський простір», «червивість світу», «перегвалтоване століття», «параліч цивілізації» тощо. Сучасна Україна означається автором як «знелюднена зникраїна, зникаюча як смертезна, смрадом роздута, булька», «незалежна демократодержавка», «талантолюбна здихарня», «вікова кагебарня», «всесвітня клошарня», «із відбитою совістю, з розтоптаним страхом Бога тремтарня» та ін. «...Світ, з його сліпократіями і вселютіючим здичавізмом, не випадково печерніє, недарма волає, не без вини кровопинно шкварчить, як від голівки в оці; пришвидшений мерехт останьостоліття зіллявся в грізноабсурдне видиво, – започатковане розщепленням атомного ядра, розкладом великодержав і владожадобних звичаїв, століття без надії на видужання, досі судомиться лихоманно, то з кощеївським скнарством збирає знання на вістрі інтернетної голки, то в наркотичному ступорі чманіє від зміни самообманів, мерзенств, то втішається збайдужінням у гиблорадісних прогнозах... і, велетенськіший велета, самоосліп триває» [192, с. 17].

Такий світообраз вияскравлюється і стилем Є. Пашковського, який Н. Зборовська охарактеризувала як «безугавне словов'язання». Сприймати текст твору надзвичайно важко, автор навмисне ускладнює речення, уникає цілісності вислову, досягає його непрозорості шляхом нагромадження однорідних членів речення, порівняльних зворотів, підрядних зв'язків, використовує анаколуфи, асиндетони, гіперболізацію, емоційне наростання.

«Передається потік пам'яті без опертя на закінченість, на ясність, на остаточність знайденого смислу, це й потік передчуття нового, досконалішого образу. Є. Пашковський дав українській літературі небувалий досі зразок епосу у пам'яті» [104, с. 17]. Поза сумнівом, використання такого «важкого синтаксису», «шизофренічного», принципово не діалогічного письма покликане вияскравити хаотичність і невлаштованість цивілізованого сучасного світу, що зазнає нищівної критики автора та протиставляється в романі світові природи, традиційних селянських цінностей, далеких від прогресивних досягнень людства.

Одним з основних мотивів та найжахливішим уособленням звироднілості суспільства, катастрофічності його існування є в «Щоденному жезлі» образ Чорнобильської катастрофи, що символічним рефреном проходить крізь усю наративну канву твору. У своєму дослідженні «післячорнобильської бібліотеки» Т. Гундорова зауважує: «Саме в Чорнобилі – новому Римі кінця двадцятого століття – Є. Пашковський збирає залишки й уламки високої культури, творячи щось близьке до архіву чи бібліотеки, щоб врятувати, зберегти саму культуру. <...> В його тексті закріплюються сліди присутності сакрального Слова, літератури, яка протистоїть ентропійній масовій культурі. Зрештою перед лицем кінцесвітнього апокаліпсису він говорить, що й увесь західний світ втікатиме сюди, в Чорнобиль, який символізує водночас позачасся та новий час» [62, с. 155]. Чорнобиліана для Є. Пашковського – в подробицях змальоване втілення жахливої протиприродності цивілізованого, модернізованого сучасного світу та здеградованості людини в ньому. «Погляд із середини вибуху дозволяє побачити події в розпростореній яскравизні, ти бачиш голодних, покорчених, з продовбаними клюкою потилицями по завулках передмість, стиглі поля, простежковані напівмертвяками, що насмоктавшись молочка з колосся, вклякали, сходили жовтою піною, дерли животи, судомно вгрібалися в землю і заклякали там; бачиш: кров стояла у храмі по гнuzдечку коня, гнояка текла з опухлих, мов олія крізь мішковину,

німі, ковтаючи стогін, одгризали собі язики і захлинались прокляттям, мертві раділи червам...» [192, с. 27].

Показовим і оригінальним у осмисленні теми Чорнобиля в романі є ставлення до неї як до остаточного, кінцевого, беззаперечного моменту істини, перед правдивістю і невідворотністю якого світ врешті має змогу стати самим собою, очиститися, переосмислити своє буття. Для «причумленого розважальністю світу» Чорнобильська катастрофа, за Є. Пашковським, стає спробою позбавитись від фальшивих «знань, чеснот і прагнень», він переконаний, що люди навмисне йшли до цього, аби втекти від хаотичного, абсурдного, безбожного життя, і сама земля: «що подарувала людству арену для побоїщ, збридивши всим, прорвала застоєм реакторним набряком і викинула з жаром їдкий сморід гниючих кісток, запах, який ні з чим не сплутати» [192, с. 32]. Квітнева трагедія стає переломним моментом і для Є. Пашковського-письменника – завдяки їй він знаходить свій «правдивий» мистецький голос, «без кволого промовляння з античністю, без дзвінкого пересипання бібліотечного золота класиків, без ремісницької міфології, назбираної то в острівних народів, то в передранішніх, знесилених карнавалом, навстіжних, немов сама вичерпаність, притонах» [192, с. 23].

З проблемою Чорнобиля пов'язана й інша широко артикульована в романі проблема часу («постчорнобильський час», «переддень «ядерної зими», «прабатько марноти», «головний ворог», «античас», «покинутий без відповідей час, що залишається, мов нерозкритий злочин, і тяжіє над майбутнім»). Хронологічна лінійність у «Щоденному жезлі» повністю відкинута, натомість у ньому мікшуються сучасний час, позначений як час Третьої світової війни, час щасливого дитинства письменника, час його діда, «обкраденого змолоду, розкуркуленого з родиною батьків», батька, що «замурував молодість і зрілі літа в стіни п'ятнадцять літ будованої хати, у виживання сім'ї», час Фолкнера, Камю, С. Рудші та ін. Герой відчуває нав'язливу потребу втекти від часу, заперечує значущість цієї категорії, стирає межі між минулим, майбутнім і сьогоденням: «Ти, відхекавши тридцять з

лишнім літ, помножених на десять чорнобильських вічностей, розгубив відмінності між вигаданим і своїм, проминулим і майбутнім, твоя, постійно облавлена письменницька здобич, – мінливість часу, – спрудкішала невловимо...» [192, с. 15]. Час Є. Пашковського – універсальна, абстрактна категорія, позбавлена лінійності, циклічності й абсолютності. «Чорнобильське літочислення так ущільнило час, що слово записується за пів літа, доба налічує по триста шістдесят п'ять годин, поки ти спиш, сонце латунним дзвоником десятки раз перелітає обрії...» [192, с. 14].

Звільнити світ від загрозливого і шкідливого поняття часу письменнику допомагає і введення в художній простір твору постатей письменників з різних країн і часів (що, безперечно, мали неабиякий вплив на його творчу індивідуальність). Оповідач, наприклад, зустрічається і листується із Камю, спілкується з Фолкнером, «сухим, підтягнутим, в новій вельветовій куртці», п'є вино і втікає від «хануриків» із Германом Брохом, полює з Тургенєвим та спостерігає за Кундерою, «що стріляє з рогатки», і Джойсом, котрий поспішає в дитсадок (виявляється, він там викладає). Потужний інтертекстуальний струмінь твору, створення автором своєї «чорнобильської бібліотеки» повертає читача у бік його прописаності, зануреності у мовний дискурс. Т. Гундорова називає його «своєрідним текстом у тексті».

Яскравим елементом у картині світу Є. Пашковського є антагоністичне протиставлення (поряд із бінарними опозиціями природа/цивілізація, місто/село) дорослого зрілого життя та золотої пори дитинства. Перше асоціюється для автора роману із відчуженням, безладом, розчаруванням, втратою інстинктів самозбереження, хворобливим потягом до смерті («мертвому життю, позбавленому душі, нічого й сподіватися на воскресіння й потойбічне продовження, йому тремтіти й гинути» [192, с. 90]). Друге – опромінене світлом любові, надії, потягу до життя і пізнання, дитячою та юнацькою чистотою («вишневий цвіт і бабині лагідні руки», «незмірне кохання, що гасить і притупляє вмирущість цього світу», «вітаєш зраділе дитинство з висоти жорстокого віку» та ін.). Однак приємні спогади – одне із

джерел життєдайної сили для героя – все частіше заступає непереможне чорнобильське безчасся: «і незмивна проклятість безчасся виштовхувала назад» [192, с. 75].

У «Щоденному жезлі» привертає увагу гіперчутливість, межова суб'єктивність, емоційність, загострене відчуття справедливості та відповідальності, що значною мірою визначають концепцію світу роману. Автора не просто непокоять проблеми української нації, вони викликають у нього бурю емоцій аж до відрази, войовничий гнів, пекельну ненависть, змушують використовувати менторський тон оповіді, вдаватися до неприхованого дидактизму, моралізаторства. Безжальному викривальному патосу піддаються тут і сучасні видавці, що не друкують серйозної літератури, і європейці, що забувають чорнобильських дітей, і банкіри, що «обжучують» український народ, і Горбачов, і благодійні фонди, і інтелігенція, означена як «гнила», і мнимі генії, що рвуться у пророки і багато інших категорій та окремих представників сучасного суспільства. Такого вкрай негативного, войовничо-агресивного світовідчуття не знайдеш більше в жодному романі цього періоду. Гротескним та ворожим постає у романі і образ Європи («Євгрови»), невиліковно зараженої вірусом споживання, бездуховності та глобалізації. Письменник звинувачує і її у проблемах української нації, погрожуючи «потопом конання й небуття». (Звернімо увагу: прямо протилежне Андруховичевому трактування європейського питання).

У довжелезному списку винуватців «скону нашого віку», який вважає за необхідне оголосити романіст, згадуються і побратими-письменники, а найбільше – представники карнавально-нарцистичного напрямку постмодернізму «бабуїністи», тобто бубабісти. (До речі, і проти існування постмодернізму автор також має чимало заперечень.) Він гнівно віщає: «Доба, поіменована абсурдною, знадлива для любителів повистьобуватись, покрасуватись, добігає скону, заповівши наступному століттю випробувати, чого ж варті стьоби і красування за античної можливості посерйознішати на очах глядачів, бо з тієї сцени немає втеч. <...> Скорботнійте, плачте!». Своїм

колегам Є. Пашковський погрожує Страшним судом, звинувачує їх у графоманстві та цікавості виключно до гаманців і геніталій. Він називає їх «розкутими, хитренькими, до виродкуватості хихотливими мистцями, чиї очки так хутко-хутко пострибують буцім нулі в машинках для ліку грошей» [192, с. 15].

Навернення антилюдини на шлях істинний можливе, як стверджує автор «Щоденного жезлу», тільки у звертанні письменника до Святого Письма. Біблійно-метафізична проблематика характерна для всього прозопису Є. Пашковського, у «Щоденному жезлі» вона переростає у наскрізну художню домінанту. На думку автора роману, людству на порозі третього тисячоліття потрібні «якщо не вогонь, то сувора новітня євангелізація». Письменників, як і монахів, він зараховує до людей, приречених на схиму, а отже і безперестанну молитву. «І тому переконував Господа, що не все втрачене, тільки б він зглянувся над нами, вдихнувши мужність серця і чесну силу в руків'я, тільки Йому, терплячому із терплячих, сильному із сильних, ковалеві із ковалів, тільки Йому вдосталь часу і засобів, щоб викувати щось вартісне з того лайна і смальцю – нинішнього людства» [192, с. 120].

Показово, що приклади життєвих шляхів батька і діда відкривають автору просту і «вічно спраглу повторення» істину: «про неможливість витруїти богоподібне з людини, якщо навіть така людодіська влада, докладаючи надзусиль до перетворення біомаси на подобизну самої себе, безсила була зробити з господаря розбійника, з душі, розтопленої на похвалу свічок, на великодній віск – велетенську тремтливую ропуху...» [192, с. 13]. Ця обнадійлива істина, животворяща віра в Бога і надія на порятунок через Нього і стають стимулом творчості митця-пророка, тим світлом в кінці тунелю, до якого прагне він, а зрештою й кожна свідомо особистість. Таким чином безнадійно-трагічне світовідчуття письменника, що засвідчує богопокинутість сучасного світу, переходить у богошукацьке місіонерство, котре звучить, як послання І. Вишенського, такого ж викривача західництва й «антихристиянської спокуси ренесансних ідей».

Отже, розгортаючи перед нами монументальну панораму апокаліптичного буття України у новому постколоніальному статусі, подорожуючи по різних часах, сферах культури, приміряючи різні ролі, вдаючись при цьому до промовистого розщепленого «шизоїдного» мовлення, Є. Пашковський у своєму сповідально-проповідницькому романі через постмодерністський світ занепаду, поразки, безчасся, хаосу шукає свій шлях впорядкування власного внутрішнього та національного зовнішнього світів. Його прозопис чи не найбільше з усієї низки романів 90-х характеризує послідовне богошукацтво, наскрізна релігійність, спраглий пошук духовних підвалин людства на тлі його здичавілості та виродженості. Навіть попри використання надто пристрасних дидактичних інтенцій, грізного месіанського голосу, що часом насторожує своєю зверхністю та тотальністю інтонацій, можна констатувати, що автор досягає у романі «Щоденний жезл» тієї «традиційно-чесної» мети, про яку колись сказав в одному зі своїх есе: «Зміцнити людське серце, остерегти від самозгуб», нагадати про «спорідненість, мову милосердя, про властиві людині пристрасті, помилки, сумніви, страх і відчай; про люту оману ідеологій, про те, що за кожним випробуванням зорить призначення, і разом зі свободою громадянин вдихає обов'язок дбати про ближніх і вітчизну» [187, с. 84].

2.5 Соціальна система без віри: абсурдність світу у романі О. Ульяненка «Сталінка»

Близькою за картиною світу та типом оповідальності до розглянутого роману Є. Пашковського є й творчість О. Ульяненка. Цей письменник також належить до київсько-житомирської школи, що спрямована на пошуки першооснов та заглиблення в екзистенційні глибини буття. Дебютний роман О. Ульяненка «Сталінка» (1994) був відзначений у 1997 році малою Шевченківською премією і вважається найкращим твором письменника. Сам автор неодноразово наголошував на своєму прагненні писати легку читабельну літературу, однак перший його твір (як і більшість наступних) навіть при

всьому бажанні навряд чи можна вмістити у затисні рамки «популярного читива». У даному разі маємо справу з уже згадуваним нами феноменом «елітарної масовості» або «масової елітарності» деяких творів періоду 90-х років. Легке масове (за визначенням О. Ульяненка) «читиво», артикульоване складним жорстким натуралістичним стилем, перетворюється на ускладнений, глибоко символічний, апокаліптичний роман, що під напруженою зовнішньою подієвістю приховує неоковирний пласт філософсько-релігійних міркувань. Хоча, звісна річ, кожен читач знайде тут свій рівень сприйняття.

Як уже зазначалося, загальна тональність гостроти, болючості, жорстокості, ворожості світу представлена у «Сталінці» уповні. Але, на відміну від, наприклад, «Щоденного жезлу» Є. Пашковського, роман О. Ульяненка характеризується хоча й почасти розірваним, але послідовним викладом подій, що принаймні поверхово занурені не так у абстрактно-метафізичну, як у побутову, соціальну площину. Вже на початку роману перед нами вимальовується всуціль межова ситуація: натуралістично змальована божевільня (соціальна межа) («Хворі й побожеволілі лежали пластом, купи тіл ворушилися, жвавіші топтали і били ногами геть нерухомих, а потому всі гуртом перлися до виходу, пускаючи прозоре плетиво слини» [236, с. 8], з якої втікають двоє знесилених чоловіків – Лопата і Лорд (особистісна межа).

Каналізація, напіврозвалена хижа, багнюка, дощі, холод і голод, близькість загрозливого міста «з порожнім нутром, із свічками мертвих ліхтарних стовпів...», вже тут на межі між життям і смертю, свідомістю і божевіллям зринає тема, яка рефреном пройде крізь увесь твір – тема гріха. «Тому що людина – гріх, гріх у ній, Лорде... і гріх виходить із неї... не чіпай мене...». – «Да-а-а, – шморгав носом Лорд. – То, значить, не ти бабахнув по дружині з двостволки... – й перегодя: – А я думаю, що коли б із людиною все було гаразд, вона б уподобилась Богові... Га? Га-а-а?.. Лопато?!... «Не богохульствуй... людина прах...і хто Бога не любить, той і до людей...» [236, с. 16]. По смерті Лопати і тривалих безцільних блуканнях, що супроводжуються філософськими роздумами, Лорд, немов починаючи

зпочатку, нарікає себе Йоною. «Краще вже на той кінець світу або взагалі подалі од цього світу, на той? Гріх?! Так, гріх; а що робити, коли тобі ходити гріх? Вперто торочать у вуха й поза вуха. Гм, і ніякий він не Лорд. Годі. <...> Він – Йона. І по цій хвилі він відчув себе господарем становища» [236, с. 18].

Другою паралельною сюжетною лінією є у творі оповідь про Горіка Піскарьова та історія сім'ї його батьків. Тут перед читачем постає картина вітчизняної дійсності із часів Сталіна (якому поклонявся і відчайдушно служив найстарший з роду – дід Піскар) до початку 90-х з їх шаленим розгулом криміналу і рекету.

Через опис життя родини Піскарьових О. Ульяненко послідовно вибудовує абсурдний, обмежений, хаотичний, деградуєчий світ людини в соціальній системі без віри. Єдиною з усіх представників роду Піскарьових, хто ще тримається якихось духовних орієнтирів, є стара Піскуриха, що, хоча й не знає жодної молитви, все ж продовжує молитися у порожній кут. (Вельми показовою у цьому контексті є її передчасна смерть від рук дебільного онука Сьо-Сьо, з якою будь-який зв'язок із вищими силами (і будь-якими силами добра) для Піскарьових уривається). Батько ж Горіка Михайло і мати Марія ведуть вкрай аморальний спосіб життя, мало зважаючи на присутність у домі підростаючих дітей. «Перші роки Горік прожив під торохтіння дерев'яної коляски, у пам'яті – вичовгані до блиску поручні; старший братик, якого прозивали Сьо-Сьо, однією рукою чавив тарганів або порпався у власному лайні, другу руку неміцно прикручували мотузом до колиски <...> Наче ненароком згадували про нього батьки, почмокували над Горіком, ляскали пальцями, хрюкали, лаялися, билися між собою <...> І так воно було, – то Михайло втихомириться, то заголосить Марія. Нема ради ні одному, ні другому. «Бо обоє в гріху», – тихенько жалілась стара Піскуриха, жалілась Богу, але й за це їй перепадало» [236, с. 25–26].

Коли Горіку, що до шести років майже не вибирався на вулицю, виповнилося одинадцять, родина переїхала до Сталінки (район Києва). «Усе тут було химерне, змішане – фарби, голоси, люди, бетон <...> народ зусібіч

дикий, можна навіть сказати, неінтелігентний, падлючий народ...» [236, с. 26–27]. Тут Михайло Піскаренко, що «нутром не прийняв сталінку» та цілком на той час втратив монументальність постаті сімейного годувальця (і взагалі будь-яку значущість у власних очах), потай заздрячи жінці, котра за протекцією дільничого влаштувалася «на віно і водку» й «цупко перехопила владу» в родині, починає безпробудно пити. «Дома говорив дружині: «Їсть мене, Маша, щось ізсередини». А Маша нудно, повільно повертала голову, світила склом очей, бо «на водке і віне» скрипіла: «Піть, сволочь, треба менше, – і йшла на працю або ще кудись» [236, с. 30]. Так, поступово перетворюючись на шизофреніка, чуючи якісь загадкові голоси, що віддають накази, він потрапляє до божевільні, а згодом помирає.

Одним із жахливих утілень абсурдності, безглуздості, здичавілості світу, зображеного у романі, є похорон батька Піскарьова, що перетворюється на абсурдну пародію ритуального дійства. «...Попереду стіл із білою цариною, якому, видавалося, не буде кінця і краю, ряди пляшок на ньому, червонопикі фізії батькових товаришів, а швидше, одноденних Маріїних коханців; пили за здоров'я, за сина; коли прийшов полудень і треба було виносити труну, оббиту червоним і чорним, то половина з тих, що пили за упокій, порозповзалися дряблям у кріслах, хтось тицяв невірну дружину свою писком у «імпортне» олів'є, а осторонь, заголивши до пупа спідницю, нач. караула чвавив на дивані сусідку покійника Піскарьова <...> Горік, упрілий, прохриплим од бігу і курива голосом прохрипів: «Козли...» [236, с. 35].

Навряд чи можна говорити тут про деградацію особистості Горіка, якому у його житті нічого, крім подібних збочених картин, не довелося й побачити. Його безглузде, сіре, обмежене, а до того ж ще й злочинне життя – лише закономірний наслідок тієї безвихідної, аномальної, нівелюючої атмосфери, тієї у глобальному розумінні «сталінки» (соціальної системи), в якій формувалася індивідуальність персонажа, поступово перетворюючи людину на її подобу, підвладну інстинктам та неконтрольованим потягам. Невипадково в романі час від часу натрапляємо на порівняння Горіка і інших персонажів з

тваринами («ніздрями по-звірячому втягнув густу підвальну смердоту», «дійство молодих самців» та ін.); «від нього твариною тхне, ледь не псятиною...» – говорить якимось про Горіка Нілка. (Згадаймо тут і прізвисько героя – Вовк або Клик).

Кримінал, «блатняк» і «битовуха» – ось світ не змужнілого ще остаточно Горіка Піскарьова. «...І нічого не лишалося; нічого, крім як і далі гасати по Ломоносова, трусити котів-сутенерів, вибивати зуби арабам, а тоді від нудьги, висівшись із друзяками на паркані, мов горобці на осонні, посмоктувати «Казбек», чвиркати із нижньої губи, спостерігати довгоногих краль, що вихиляли стегнами й проходили алеями» [236, с. 36]. Прикметно, що образ Горіка, попри всю непривабливість і навіть огидність змальованих ситуацій, навряд чи викликає у читача відразу чи обурення. Ще з того випадку, коли загорівся склад з боєприпасами і лише не відаючий страху підліток Горік (один!) зважився гасити пожежу, після чого й отримав шрам на пів-обличчя («вродливого, до ладу скроєного обличчя з рівними ліпленими рисами, писаним профілем», – згодом скаже про нього автор), за що й дістав своє звірине прізвисько. І до тих моментів, коли на Горіка «щось находило», «та гадка була подобою, незугарним зліпком, каламутною пересторогою до чогось, чому Горік не давав ради, як і власним думкам» [236, с. 51]. Герой відчуває у своєму світі постійну присутність Чогось: «млосного», «холодного», «солодко-приторного», «полишеного форми і назви». Що це? Передчуття злочинного майбутнього, пристрасна любов до Нілки чи внутрішній потяг до світла, що не знаходить виходу з закам'янілої мовчазної душі? «...Наповзало, охоплювало те млосне, холодне на дотик, солодке на смак – розщіплював із силою повіки; прокидався – нічого певного: моторошно сапається уві сні Сьо-Сьо, матюкається мати, б'ючи руками подушку: крутять зуби, – й лежав отак довго у поніч лицем, душачи неясну гидь, що наступала зусібіч» [236, с. 53].

Коли наприкінці свого неприкаяного життєвого шляху Горік Піскарьов «сповідатиметься» перед Йоною, він скаже: «Не власть мене тянула, а што-то більше било, совсем... ну, как тебе сказать: злидні кого хочеш в угол

загонят... а мені праздніка для душі хотелось...» [236, с. 90]. Але, незважаючи на всі неусвідомлені душевні пориви, після смерті матері (постійно змінюючи коханців, вона таки захворіла на сифіліс) життя Горіка перетворюється на справжній гостросюжетний фільм, у якому він до певного часу лишається «переможцем». Через чергові «розборки» у гуртожитку іноземців гинуть друзі, а авторитетний відчайдух Горік крок за кроком, гвалтуючи і вбиваючи, «доходить до головного», «боса», стає справжнім рекетиром, а згодом, ще замолоду, гине.

Гадаємо, в образі молодшого Піскарьова автор втілив спосіб життя і картину світу цілого «втраченого» покоління певного типу молоді «перехідних часів», що, з дитинства позбавлена справжніх життєвих орієнтирів, не потрібна ні батькам, ні державі, проживає несправджене безглузде життя. Як і Є. Пашковський, О. Ульяненко чітко окреслює у своєму творі шлях для тих, хто хоче спастися від хаосу та нікчемності такого існування. Йона-Лорд репрезентує у романі протилежну (позитивну) модель поведінки. Переживши божевільню (як, до речі, колись і сам автор), вештання світами, «каторгу» на заводі Нуріма, він врешті знаходить пристанище і сенс життя. «По зимі, по смерті останнього правителя, Йона перебрався ближче до Лаври, до монахів, потом та молитвами добував насущник; під ніч водив пальцем по Біблії, мурмотів про себе псалми...» [236, с. 90].

Тут його й знаходить незадовго до своєї смерті Горік. Скалічена душа все ще прагне звільнитися, висповідатися, навіть перед першим ліпшим волоцюжкою. Так дві долі, два життєвих шляхи («світлий» і «темний», за Р. Харчук) врешті перетинаються, але зарадити Горіку не може вже ніхто. «Слиш, манах, баба то мая покойница тоже читала малітви... а відіш – не спасло...» – повертав голову, добротню, смачно пахтіло од нього горілкою, випраними сорочками; віяло солодким, якимось потойбічним запахом <...> Горік потягував цигарку, калатаючи усіма кістками, гнув свого, немов хотів вивільнити нутро од чогось, а швидше переконати в чомусь самого себе, – хоча б у не існуванні цього світу...» [236, с. 90]. І як висновок: «Утома

божевільна звалилася на мене, коли ні крикнути, ні погукати; життя моє занедбаним руслом, річка тягнеться далеко, у пустелю сюрчить, берегами без жодної людини...» [236, с. 91].

Мов через вікно, бачить уві сні Йона і смерть Горіка, якого рвуть на шматки міліцейські собаки, а згодом як пересторогу чує слова примарного ангела: «Не бійся, йди за мною. Преставився. Ось і закінчився твій шлях». Холодом пішло по спині, але не страшно: ні люті, ні жаху не відчув Йона – рвуть тіло пси, палахкотить Лавра, рветься хмарами небо на хресті Софії, а місто попрілими сірими коробками тулиться докупи, мушлями трамваїв, паротягів, оперезане нитками залізниць, а душі, вони враз зрозуміли, що то душі, – линуць димком над ставами й водоймищами <...> «...бо, Господи, не долюбив іще до кінця, не доїв до смаку, не доробив ніякого путнього діла. Господи! – подумки мовив Йона, – не можу я йти дармоїдом у світ. Молодий ще я». – «Дивися, Йоно, дивися...» [236, с. 94].

Отже, як бачимо, екзистенційні проблеми відчаю, самотності, страху, розпачу, що стоять у центрі роману «Сталінка», не заступають лейтмотивної думки твору: порятунок будь-яка людина у будь-яких обставинах може знайти тільки у звертанні до Бога, молитви, каятті та очищенні, що відкривають шлях до горизонтів нового життя (а тим паче у такі зламні і важкі для суспільства й окремої особистості часи).

2.6 Історія бездомності та безлюбів'я: світообраз роману О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу»

Якщо О. Ульяненко відкриває перед нами апокаліптичну картину «світу без віри», то О. Забужко звертає вектори своєї авторської уваги на картину «світу без любові». Її роман «Польові дослідження з українського сексу» – найгучніший бестселер дев'яностих – являє собою багатомірний інтертекстуальний простір, де гармонійно поєднується особисте – захоплива історія кохання української поетки й художника та історичне – проникливе дослідження постколоніальної свідомості у колишній радянській імперії.

«Польові дослідження...» – яскравий приклад дійсно постмодерного твору, де окрім особливостей поетики та світобачення даного напрямку знаходять місце (основи гендерного підходу, нагадаємо, започаткували роботи М. Фуко, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Ю. Крістевої та ін.). Деієрархізація опозицій «жіноче/чоловіче», критика фаллоготризм, дискримінації за ознакою статі (нехай і в найінтимніших моментах) чи не вперше так резонансно зазвучали на теренах вітчизняної літератури, тому деякі літературознавці навіть назвали твір «Біблією українського фемінізму 90-х». Роман О. Забужко дійсно присвячений не тільки проблемі любові (не-любові), міжстатевих взаємин, а й одвічним й більш ніж актуальним для нашої країни проблемам приниження і насильства (як на особистісному, так і на національному рівні), що традиційно вважаються компонентами маскулінного світобачення. Культу об'єктивності, раціональності, духовності, сили (чоловіче начало) у романі протиставлено суб'єктивність, емоційність, тілесність, ненасильство (жіноче начало). Однак, гадаємо, непересічність та значущість концепції твору ґрунтується не на його гендерному аспекті, а на смисловій та лінгвістичній наповненості. Це вдало підтверджують і слова самої О. Забужко: «В першу чергу я виступала проти системи суспільної брехні, яка вивихає мізки зарівно чоловікам, як і жінкам. Так що я не розділяю своїх читачів на «чоловічий» та «жіночий» табори. Не думаю, що розум роздається за гендерною ознакою – жінки також пречудово вміють боронити патріархальні стандарти, виливаючи відра жовчі на своїх «дисидентствующих» сестер» [91, с. 174].

Концепції світу «Польових досліджень...» притаманна амбівалентність, можна навіть сказати двополюсність: простір роману розпадається на особисте і суспільне, чоловіче і жіноче (значною мірою протиставлене), «високе» й «низьке», українське (Схід) і американське (Захід). Для інтимної колізії цього твору характерне болісно-відверте самооголення героїні-авторки, нюансування власних рефлексій, заглиблення у найпотемніші куточки своєї душі. Найприкметнішим у цій сповіді є те, що рельєфно окреслена любовна драма постає перед нами як історія протистояння двох самодостатніх творчих

особистостей, розділених безмежною прірвою чоловічого і жіночого світосприйняття, «неминучий удар двох зустрічних лавин». «Щось із гулом клубилося, насуваючись на неї, щось необорне, темне й грізне, щось самочинне і тому справжнє, ще можна було ухилитись, пригнути голову, і хай би пронеслося мимо, але в ній не було страху, була – уже ввімкнена, піднесено-пружна готовність негайно рвонути назустріч життю...» [89, с. 81]. Однак з радістю відкриваючись цьому «справжньому», знайшовши вперше насправду «свого», «українського» чоловіка («свій, в усьому – свій, одної породи звірюки!» [89, с. 43]), героїня немов опиняється у вогненному вирі («дух вогню, що вирвався і дев'ять місяців гнався за мною» [89, с. 35], що, потрапляючи у найвіддаленіші закарелки її жіночого єства, випускає звідти досі незнану самою Оксаною «лотру», «відьму», «каструючу мегеру» («у-уу, жах, дякую красно за такі пережиття, воліла б ніколи себе такої не знати!» [89, с. 122])).

Так світ любові (щодо героїв точніше було б сказати – пристрасті) перетворюється у романі на світ боротьби, а дослідження з українського сексу (відвертих сцен, незважаючи на назву, у романі майже немає) – на болісне осмислення чоловічої слабкості на тлі національного минулого та прикру констатацію жіночої залежності, причому як фізіологічної («...якого чорта було родитися на світ жінкою (та ще й в Україні!) – із цією блядською залежністю, закладеною в тіло, як бомба сповільненої дії, з несаможиттєвостю цією, з потребою перетоплюватись на вогню, хляпаву глину, втовчену в поверхню землі...» [89, с. 21]), так і емоційної («бо є в житті речі, від нас не залежні, бо я є така, який ти зі мною, в мужчин це трохи по-іншому, в жінок, на жаль, так» [89, с. 68])).

У такому річищі навряд чи може йти мова про щасливе (та й про будь-яке взагалі) кохання. Це радше наперед приречений на провал спосіб самоствердження – пошук сильнішого за себе чоловіка («Боже, який це клас, коли бачиш когось дужчого за себе!»), що виливається в епізод пристрасті із «братом-чорнокнижником», тимчасове об'єднання двох душ, котрі на перший

погляд видаються спорідненими (однаковий вид діяльності, місце народження, обдарованість талантом та непогамовне бажання «вирватись»). Після недовгого невдалого роману з Миколою Оксана відчуває таку спустошливу порожнечу і знесилення, що думає про самогубство, від якого її рятує тільки власна творчість; написаний роман викликає катарсис та звільнення, що повертає до життя. Історію стосунків героїня недаремно порівнює з «татарською ордою», що «зі свистом і гиком випікає майже з цілого обширу пам'яті, з усіх її головних осідків ту живильну, таємничо-мерехку любовну *вологість*, котру душа з року в рік назбирує собі про запас» [89, с. 83].

Фроммівський мотив любові як боротьби, війни, змагання відлунює й у стосунках героїні з батьком, дисидентом, колишнім шістдесятником, що, зламаний страхом і власною нереалізованістю, боїться відпустити єдину дочку у доросле життя. «По суті, то було не що як війна – війна, в якій не може бути переможців, бо, вичерпавши всі засоби домогтися свого (придавити коліном, упхати в люлю, «вона в нас іще зовсім дитина», хотілося хлопчика, але нічого, й дівчинка вдалася на славу, от вона їм усім за нас і покаже!) – мужчина вдається до останнього засобу – смерті, і це, нікуди не дінешся, переконує: ти нарешті остаточно стаєш на його стороні» [89, с. 161].

Мотив виродженості, слабкості, фізичного і розумового збідніння постколоніальної нації, що межує із мотивом страху та рабства – одна з основних складових картини світу роману. Так заявлена тема стосунків поширюється на простір роду та народу, карколомно й у притаманній авторці надемоційній манері артикуючи «темні, глевкі й нечисті секрети» (вираз О. Забужко) нашого сучасного суспільства. Сама письменниця зізнається, що її цікавили у дослідженні не так любовно-сексуальні стосунки між чоловіком і жінкою, як те, «яким чином тяжкий, темний і потужний плін історії непомітно впливає на геть неусвідомлені форми людської поведінки, на слова і жести в ліжку» [89, с. 168].

Мабуть, звідси й починається покоління нових, «змайстрованих нелюбовно, абияк, на відчипного» українців: «гнали план у кінці кварталу,

потребували дитини, щоб стати на квартирну чергу, або просто трахнулися десь у парадняку чи, по п'яному ділу, в тамбурі поїзда...» [89, с. 96]. Причину цього авторка вбачає не у занепаді моралі та розбещеності окремої людини, а в загальному рабському духові, споконвічній залежності українського народу: «В рабстві народ вироджується, кажу ще раз, проживую цю думку до повної втрати смаку, щоб тільки перестала нити, як негода, як щомісячний біль пустого лона, – виживання скоро підміняє собою життя, обертається виродженням...» [89, с. 100]. Звироднілості некрасивих, хамуватих, отупілих сучасних українців (чомусь тільки таких помічає навколо себе О. Забужко) протиставлені у «Польових дослідженнях...» українці минулих поколінь (досить сумнівне зауваження, зважаючи на те, скільки століть Україна перебувала під владою інших держав). «Йолки-палки, ми ж були вродливим народом, відкритозорим, дужим і рослявим, самовладно-міцно вкоріненим у землю, з якої нас довго видирали з м'ясом, аж нарешті таки видерли, і ми розлетілися, розтрусилися по всіх широтах обстрапаним пір'ям із розпоротих багнетами подушок...» [89, с. 100].

Тема нелюбові чи не найвиразніше оречевлюється у романі через історію подружки героїні Дарки. Несподівана звістка про її передчасну смерть на якусь коротку мить, підсвідомо викликає у Оксани мимовільну заздрість, «паскудну» думку: «Щасливиця, відмучилась!» Далі маємо нагоду через спогади і думки поетеси дізнатися, що стало причиною такої карколомної гадки про Дарку – «красуню й розумницю», «живу ілюстрацію до Гоголівської «Ночі перед Різдвом», котра весь свій вік промучилася: «з дурепою-матір'ю, що позвихала мізки й чоловікові, й дітям», зі «сволочними хлопами»... Епізодичний образ Дарки – образ-квінтесенція тотальної самотності, нереалізованості жіночого начала української жінки, що «покликана у світ нелюбов'ю». Згадуючи останню розмову з подругою, Оксана доходить висновку, що Дарка з'явилася на світ тільки для того, аби втримати біля матері її чоловіка, Дарчиного батька, музиканта і депутата – «вродливий, зрілий мужчина в zenіті слави, і як іще можна було його втримати, коли не другою дитиною?» [89, с. 111]. Тому

невдовзі по смерті батька гине й Дарка: «...а не стало кого втримувати – і вичерпалось життя, розтиснула п'ястук Господня десниця, відпускаючи на свободу наболену душу...» [89, с. 112]. І, як висновок, розпачливо-моторошне звертання героїні до загиблої подруги, в якому звучить весь відчай і біль за несправджену жіночу долю: «Дарцю. Дарцю, ти чуєш мене? Не було на тобі вини, що покликана в цей світ – не любов'ю. Помолися там, де ти зараз є, за нас усіх – нам іще жити» [89, с. 112].

Впритул до теми нелюбові (Андруховичевого «статевого непорозуміння»), зайвості у світі стоїть і інша важлива складова концепції світу роману: тема тотальної безпритульності, бездомності людини, стан, котрий сама героїня характеризує як «якусь наскрізну–відкритість–всім–вітрам». Свого дому поетеса Оксана не знаходить ні в рідній Україні, ні тим паче в Америці («схаменися, кобіто, де твій дім?» [89, с. 43]). Презентативними у цьому контексті є постійні, пронизуючі усі колізії твору, натяки, згадки, міркування про відсутність «власного дому» (постійного, комфортного для душі прихистку, сім'ї, стабільного благополучного життя...). Свою найщасливішу осінь – осінь кохання з Миколою – героїня нарікає «осінню ключів»: «зроду-віку я, позбавлена власного дому, не тягала в сумочці й по кишенях стільки позичених ключів нараз – здавалось, бряжчу ними на бігу, мов ярмарковий коник...» [89, с. 58]. У спогадах опинившись в Єрусалимі, якраз по розлученні із першим чоловіком, героїня просить у Бога сили, бо «рік видався тяжкий, самотній <...>, а головне – бездомний, весь у нарваних скоках від одного тимчасового пристановиська до іншого, аби тільки не лишатися в маціпусінькій квартирі вкупі з мамою: з нею вона починала ненавидіти власне тіло, його вперту необорну матеріальність» [89, с. 102]. (У романі асексуальність, «фригідність» матері протистоїть відвертій тілесності, сексуальності доньки).

Свій справжній затишний прихисток героїня знаходить лише у рідній мові (написанні віршів) – тому просторі, де вона почувається найвпевненіше та найвільніше. Саме вербальний дискурс стає для неї домом порятунку, який

«завжди при тобі, як у равлика», бо «іншого, непересувного дому не судилося тобі, кобіто, хоч як не тріпайся» [89, с. 27]. У стосунках з «коханим мужчиною» мова стає тим фактором, що найбільше зближує героїв, приносить героїні істинну насолоду, якої вона не отримує у інтимних стосунках: «і в ній же, в мові, було все, чого потім ніколи не було між вами в ліжку» [89, с. 47].

Іншою можливістю втекти від власної неприкаяної бездомності (а може, й від самої себе) стає у романі властиво кохання-пристрасть. Зустрівши Миколу, змучена самотою героїня на деякий час немов повертається до себе, відчувачи у цій пристрасі «свій єдиний, кругло-довершений шанс на не самотність отої любови» (мається на увазі любов до світу). У буйному цвітінні власних почуттів героїня відчуває небувалу для неї річ: брак слів, неможливість уповні висловитися: «...за браком інших, місткіших слів – коли нема такої цистерни, аби заміряти бездонний колодязь, зостається раз у раз опускати й витягати те саме дитяче цеберко, – монотонність повтору, рипіння корби: я люблю тебе. Я люблю тебе. Я люблю тебе» [89, с. 41–42].

Однак ні пристрасть до «того мужчини», ні глобальна любов до світу не допомагають героїні збудувати стосунки з окремою людиною, а тому лишається останній шлях подолання власної беззахисності–бездомності: повернення до тієї маленької дівчинки, що живе у душі та черпає сили у щасливій порі дитинства: «була така по-дурному щаслива, як бувало тільки в дитинстві, бо тільки там і був у мене дім» [89, с. 58], «перший в житті, та ні, єдиний в житті дім» [89, с. 79]. Звертання до внутрішньої дівчинки у собі стає для героїні тим мірилом, яким тільки й варто, на її думку, міряти все в дорослому житті. «...От з тої дівчинки все й починається, і що б не було потім з тобою в житті, – воно цільне, воно держиться при купі доти, доки ти віриш тій дівчинці, доки вловлюєш у собі почутий тоді нею поклик...». Ідеальна пора дитинства, безхмарної безумовної насолоди життям (прямі паралелі з романістикою Є. Пашковського), протиставлена тут порі нерозумної юності з її пустими, привнесеними ззовні ідеалами.

Будь-яка справжня («справдешня») любов, на переконання героїні-авторки, – то також завжди любов, «зряча на схованого в іншому (іншій) хлопчика (і дівчинку: візьми мене то завжди: візьми мене з моїм дитинством...» [89, с. 84]. Тому, закохуючись, Оксана щиро й відчайдушно намагається звернутися до внутрішнього маленького, «худого і гострорисого» Миколки, «вивільнити того пацанка з цього мовчазного й жорсткогоубого, добре задбаного й охайно поголеного чоловічини» [89, с. 54]. Але діалогу так і не відбувається, натомість – жорстке протистояння і розрив, після якого «відьма і лотра», доросла самодостатня жінка все частіше чує у собі плач і «скогоління» нещасної недолюбленої дівчинки, «ладної йти на руці до кожного, хто скаже: «Я твій тато». Та тільки хто ж таке скаже тридцятичотирилітній бабі?» [89, с. 22].

З потужним емоційним розмахом, що часто-густо межує з крайнім цинізмом, О. Забужко розмірковує про «класичну національну безвихідь», рабську сутність, безсилість, інфантильність, що на її думку перш за все позначається саме на чоловіках (бо жінка завжди може втекти на кухню або в дитячу), відсутність в Україні справжньої літератури та малу чисельність української інтелігенції («вимираючий вид, повигиблі клани»). Прикметно, що О. Забужко найбільше прагне саме до зміни самосвідомості українця, його повернення від скигління над своєю нещасною долею та зайвої рефлексивності до активності, дії (наприклад, вивчення англійської), позитивного ставлення до життя тощо. (На відміну від, наприклад, Ю. Андруховича, котрий відкрито звинувачує у всіх проблемах нації тільки її постколоніальний статус і, хоча й жартуючи, пропонує наперед неможливе зрівняння Москви (як осердя тоталітаризму) з землею). В сумбурному потоці свідомості героїні-авторки в таких місцях проступає мало не чоловіча дієвість, мобільність, готовність до справжніх вчинків і змін з боку «слабкої» жінки, що змушена виголошувати наразі чомусь забуті істини.

Важливою емблематичною фігурою концепції світу О. Забужко є, попри її агресію та іронію, трагічність світобачення, синкретичний психологізм.

«Тільки я вже замахалась од власної всесвітньої спочутливості, замахалась бачити, куди не піткнуся, – іно горе, горе і горе, – чи то я так влаштована, чи то моє «гостро трагічне світовідчуття», як антена комашиного вусика, всюди вловлює запах горя, і я кречучи повзу на нього...» [89, с. 123]. Такі ж невеселі думки, як і про українців, викликають у неї й благополучні американці з їх гіпертрофованими потребами у хот-догах та психоаналітиках. Як і Ю. Андрухович, О. Забужко витворює еkleктичний, фрагментарний, ризоматичний простір нарації, що ґрунтується на нарцисичному дискурсі, де суб'єкт змінюється об'єктом і навпаки. Впадає в око і особлива поетичність мовостилі О. Забужко: кожне речення, фраза, абзац ретельно прописані й дбайливо насичені безліччю нюансів, зворотів, форм, продумані й майстерно вибудовані, хоча на позір композиція у романі є відсутньою.

Отже, у романі «Польові дослідження з українського сексу», одному з найяскравіших і найцінніших здобутків літератури 90-х, мікрокосм душі героїні та макрокосм історії народу, химерно переплітаючись, утворюють таку картину світу, де суто жіноче світосприйняття (те, що багатьом критикам дає підстави називати роман «жіночим»), надвідверта, «сексуально намагнічена» (за Я. Голобородьком) сповідь про пережиті почуття переходить у масштабний філософський «нежіночий» дискурс, базований на потужному інтелекті та неперевершеній мовній віртуозності авторки роману.

2.7 Іронія та гра як маркери постмодерністського світобачення

Однією з найсимптоматичніших ознак постмодерністського роману 1990-х років є дискурс постмодерністської іронії, що значною мірою розкриває перед нами особливості концепції світу у романах даного періоду і потребує детальнішого розгляду з заглибленням у конкретику творів. Мова йде про постмодерну «іронію випадковості» (за Р. Семківим), котра, так би мовити, роздвоює авторське слово, позбавляє його традиційної авторитетності, наділяє амбівалентністю, варіативністю. Іронія у постмодернізмі невіддільна від пародії, для якої (на відміну від традиційної) характерне майже повне

зникнення драматичних тонів – протесту, контестації, спотворення – і перехід у площину комедійної гри, де співіснують різні напрямки та ідеї. Відтепер у класичних поняттях (будь-якої спрямованості) митець знаходить не вічний зразок, а тільки привід для пародії. Однак, навряд чи можна погодитися з думкою, що це призводить до відмирання поняття «класичності», скоріше відбувається її «відсторонене оживлення», оновлення на нових художніх засадах.

Пародійна гра автора з профанованими ним текстами найчастіше відбувається через пастиш – редуковану форму пародії, котра передбачає змішування різних стильових кодів, жанрових форм, художніх течій. «Завдяки пастишу вдається запобігти перевернутій ідеологічності, мова твору набуває антитоталітарних якостей», вважає російська дослідниця І. С. Скоропанова [216, с. 87]. Для східноєвропейського варіанту постмодернізму, який, нагадаємо, є перш за все саме посттоталітарним, освоєння дійсності у такий спосіб є більш ніж актуальним.

Іронія і пародія у різних їх варіаціях представлена в усіх заявлених у дисертації романах, але найбільше до парадигми комічного вписується, звичайно, засновник (чи навіть «патріарх») літературного угруповання «Бу-ба-бу» Ю. Андрухович. Іронія у його романах є однією з ключових текстотворчих стратегій і має дуже широкий діапазон – від доброї, життєрадісної до злої, гротескової.

Найбільш напруженою і негативно забарвленою, з долученням гіперболічних перебільшень та саркастичних відтінків є іронія/пародія, спрямована на викриття недоліків Радянської імперії, яка наближається до кінця свого існування. Такою вона є, наприклад, у зображенні містичного симпозіуму в підземеллях Московського «Дитячого світу», де «Катерина II», «Ленін», «Дзержинський», «Суворов» та інші відомі політичні діячі минулих часів вирішують подальшу долю «Великої імперії» і не тільки (роман «Московіада»).

« – Ми подаруємо всім їхню, вибачте на слові, незалежність. Ми навчимо

їх перемагати на референдумах <...>. Ми навчимо їх любові до Держави. А це означає – до насильництва, обманів і хабарів. Ми дамо їм повну свободу заганяти себе у прірву <...>. У ложах і балконах ширився ентузіазм. Амфітеатр захопила хвиля піднесення <...>.

– Великий розпад буде зупинено! Ми захистимо наші святині непролазними хащами повзучих рослин і бойової техніки. Це буде єдиний оркестр тотального послуху й... – доповідач на хвилю затнувся. І цього вистачило, щоб «Мінін-і-Пожарський», котрий досі виглядав майже неживим, дуєтом поставив питання:

– А хто, а хто буде найголовнішим?

– Народ! – упевнено відрубав Чорна Панчоха, і всі зареготали». [7, с. 129–130].

Для підсилення прийому та з метою звільнити свідомість читача, десакралізувати джерело пародії/іронії автор використовує карикатурні образи, кіч, яскравий гротеск, грубі, нецензурні слова.

Гострою і недоброю є в романах Ю. Андруховича й іронія бідного українського поета-маргінала, спрямована на столичне життя, що на деякий час (навчання в Літінституті) стало й життям персонажа. Ось одна з таких характеристик: «Це місто тисячі і одної катівні <...>. Воно має тільки пожирати, це місто забльованих подвір'їв і перекошених дощаних парканів у засипаних тополиним пухом провулках із деспотичними назвами: Садово-Челобітьєвський, Кутузово-Тарханний, Ново-Палачовський <...>. Це місто втрат. Добре б його зрівняти з землею. Насадити знову дрімучі фінські ліси, які тут були раніше, розвести ведмедів, лосів, косуль... Тільки у такому випадку може йти мова про якесь майбутнє всіх нас на цій планеті, майне даммен унд геррен! Дякую за увагу (Загальні оплески, усі встають і співають «Оду до радості» Бетховена, слова Шіллера)». [7, с. 57].

У цьому і подібних уривках Андруховичевого письма помічаємо таку цікаву його особливість, як взаємопроникнення серйозності і гумору (іноді навіть не зовсім доречного), м'якої іронії і жорсткого сарказму. При цьому

ступінь серйозності оповіді остаточно визначається лише читачем і може постійно варіюватися від одного напрямку до іншого. Впадає в очі у творах письменника і те, що іронії часто відводиться, так би мовити, відволікаюча роль: автор немов не хоче перенапружувати читача (певно, за законами жанру) важливими, а подекуди й просто трагічними думками і прогнозами, а тому, починаючи говорити серйозно, немов обсмикує сам себе, «приправляючи» оповідь іронічністю, комічністю, бурлеском. Автор вдається також до прийому цитування своїх творів («Однак свобода виглядає ілюзорно, як вдало відзначив в одному зі своїх віршів Андрухович!» [7, с. 99]), і навіть до переписування епізоду роману, який неначе викладає не автор, а сам персонаж (епізод виходу з ліфту і зустрічі з Владіком).

Добра і легка іронія у романах Ю. Андруховича поширюється, як правило, на карнавальні теми («Рекреації», «Перверзія»), цитування інших сюжетів і тем (всі романи), зображення людей з їх вадами й слабкостями (особливо українських письменників), сферу людських стосунків. «Коли я п'яний, то, дивлячись на інших, гадаю, ніби п'яні всі вони. Зауважую купу дошкульних неточностей та незугарностей у рухах. Особливо в ході. Зрештою, зараз я недалекий від істини. Тут усі п'яні, не лише я. Це сталося через дощ. Ми всі дуже нещасні. Нещасні жалюгідні виродки з розкоординованими рухами» [7, с. 34]. Навіть кохання героїв, наприклад Стаха Перфецького («Перверзія»), виявляється низкою мовних ігор, цитування, іронізування, незв'язностей, спрямованих не стільки на об'єкт почуттів, скільки всередину самого себе, вглиб свого потоку свідомості. «Я зраджую чоловіка, я грішу заради тебе, а ти собі просто всміхаєшся, навіть слова мені не сказав по-людськи, тільки цитати і гра слів на кожному кроці, гра слів і цитати, і якісь історії, яких знати не хочу, якісь алюзії не знати до чого» – говорить Ада Стаху перед розлученням.

Пародійна спрямованість у постмодернізмі обернена і на самого автора та його твір. Американський теоретик Р. Пуар'є відзначив, що коли раніше пародія «була майже цілковито спрямована на щось інше – один автор пародіював іншого чи літературні смаки певного періоду», то тепер

«літературна пародія знущається сама з себе» [209, с. 61]. Одним із допоміжних засобів тут виявляється авторська маска, що дає автору змогу постійно самоіронізувати, борсатися у власних насмішуватих потоках свідомості, «ходити колесом», блазнювати, при цьому почасти відверто милуючись власною ницістю та нікчемністю. В Ю. Андруховича можна знайти величезну кількість подібних зразків, тому наразі обмежимося лише констатацією того, що такий метод є визначальним і повсюдно використовуваним у його романах.

Як і належить постмодерному творові, сповідальність письменниці, її постійний діалог із самою собою у «Польових дослідженнях з українського сексу» (найчастіше у формі «Ти-повіствування»), подекуди розбавлений звертанням «леді і джентельмени», для яких нібито й проводиться дослідження, має яскраву іронічно-пародійну забарвленість, у першу чергу спрямовану на саму героїню. Але на відміну від Ю. Андруховича, в якого досить широко представлена позитивна іронія, у романі О. Забужко явно переважає болісна, самооголююча, а почасти й брутальна самоіронія не дуже щасливої жінки. «Спасительницею себе уявила? Жоною-мироносицею, так? Ну то маєш – прицільно, просто в той світляний прямокутник, із планками упоперек грудей і низу живота, і не скигли тепер – він, як-не-як, тебе любив, той чоловік. Ні, то щось інше хотіло ним тебе любити: котик у пелені, котик на лоні, зблиск очей і пазурів, а я, розпростерта, граю на скрипочку і кричу: ах, коханий, мені боляче, боляче, чуєш?» [89, с. 20].

Межова відвертість, максимальне оголення прихованого, цинічність, грубість, а іноді й нежіноча жорстокість, прискіпливість наративного викладу позначається і на іронічно-пародійному дискурсі твору. «Дороженька», «золотце», «ідіотко», «дівко», «поетеса гостро трагічного світовідчуття» (у пародійному сенсі), «Данте в спідниці», «націонал-мазохістка» – постійно іронізує з себе героїня, дуже органічно вписуючись у парадигму витворення постмодерністського нарцисичного тексту. У романі використовується також відомий у літературі прийом іронічного осуду–через–схвалення та схвалення–

через–осуд («ай, як шляхетно з твого боку, золотце, ну помилуйся, помилуйся собою – кругом файна виходиш, ні?» [89, с. 24]).

Про бажане місце у стосунках з чоловіком героїня заявляє також через іронічну метафору, звертаючись до свого колишнього коханця: «...час було й тобі, по сороківці, відкрити, що не всі ми «промокашки», або в кращому разі, «мишачі кохання», вибачай, але я вмію грати тільки по-крупному, і коли вже не коханням – не мишачім: справжнім! – то в усякому-будь разі, ніколи й ні в чім – не «промокашкою»: волю бути наждаком-с), – тої першої ночі, чи не тоді, на прибутній хвилі піднесення, зародився в ній десь усередині глибоко схований ледь іронічний, просмішкуватий холодок...» [89, с. 28]. Гадаємо, саме такий «іронічний холодок» у стосунках двох самодостатніх, складних творчих особистостей-персонажів можна назвати одним з визначальних й, у ширшому розумінні, дуже характерних для постмодерністського трактування міжстатевих відносин.

Іронічно-пародійному переосмисленню у «Польових дослідженнях» підлягає і низка інших тем. Найрезонанснішого і найболючішого звучання набуває серед них національно-історична, спрямована на викриття традиційних та пострадянських пороків України і українців: «Україна – Хронос, який хрумає своїх діток з ручками і ніжками», «бідна забембана країна», «до чого ж уїлася вся ця класична національна безвихідь, сил нема терпіти!» і як узагальнення: «...взагалі все, що українці здатні про себе повідати, – то як, і скільки, і на який спосіб їх били. Інформація, що й сказати, малоцікава для сторонніх, одначе, коли більше нічого ні в родинній, ні в національній історії не нашкребти, то мало-помалу звикаєш пишатися саме цим – адіть, як нас били, а ми ще не вмерли, – кембріджські приятелі лягали зо сміху, коли ти переклала їм початок національного гімну...» [89, с. 24].

Дещо гіперболізованими і наївними видаються розповіді про авторські потуги «забацану» свою Батьківщину з цього «катастрофічного» стану самотужки вивести («...і скільки сил я вгепала в це діло – як в унітаз спустила, подумати страх!» [89, с. 23]). Сміливо пародіює О. Забужко й американський

спосіб життя, українську літературу та критику («...і ціла література наша горопашна – лиш зойк приваленого балкою в обрушенім землетрусом домі: я тут! я ще живий!» [89, с. 10]), не оминає навіть своїх друзів-колег (колишню подругу, котра «пройшлася кількарічним маршем по койках заморських дідусів» [89, с. 76], або київського професора, «невеличкого юродивого полукровки з жіночно вузенькими, високо підібганими плічками, з якими нічого більш неможливо, окрім як бігти «по верьовочке», що він цілий вік і робив» [89, с. 82]), іронічно розмірковує щодо релігії та мистецтва.

У романі Ю. Іздрика «Воцтек» іронія постає тим бар'єром, за яким приховано надвразливу, чуттєву душу героя. Якщо в Ю. Андруховича і частково в О. Забужко іронічно-пародійний вектор звернений на особливості національної культури та й взагалі питання майбутнього нації, то у «Воцтеку» він майже повністю занурений у площину особистісно-емоційну. Навіть у найбільш романтичних відвертих епізодах роману, у його найтонших моментах наратор воліє відгородитися від власних відчуттів, вірогідно, просто з метою самозбереження. «Чекаючи її ранками у відкритих літніх кафе, не дозволяючи собі ще ні кави, ні цигарки, ні вина, Воцтек здалеку помічав барвисту сукенку, послужливо напнуту закоханим вітром, пухке роздмухане волосся і нетутешній крок, від якого йому запаморочливо обривалося серце, та й взагалі всередині відбувалося щось на кшталт біржового обвалу збанкрутілих органів» [113, с. 119]. З аналогічною метою Ю. Іздрик використовує і «байдужі» списки-переліки.

Пародійний дискурс у романі Ю. Іздрика спрямований на десакралізацію процесу творчості (зокрема, у розділах «Родовід», «Прихід героїв», «Начерк етимології», «Шеол»), екзистенційні теми («Про мудаків»), твори інших письменників (наприклад, Ю. Андруховича, Г. Петросаняк, П. Тичини, В. Набокова). Назагал, особливістю роману «Воцтек» є своєрідний синтез трагедійного ставлення до світу (самотність, розпач, біль, маргінальність) і комічне з переважанням доброго вишуканого гумору його зображення. Тонка і дотепна іронія глибоко і суттєво проймає весь твір.

Окрему нішу у іронічно-комічній парадигмі українського постмодернізму займає іронія, яку ми б назвали антикалістською. (Антикалізм – термін, введений М. Уолісом на позначення тенденції заміни м'яких естетичних цінностей (прекрасне, елегантне) жорсткими (шокує, грубе, гротескне, агресивне)). Як відомо, важливими складниками постмодерністської естетики є освоєння дійсності в усій її повноті без будь-яких меж, використання раніше табуованого, закритого, а почасти й епатуюче випинання потворного, неприємного в людині та її оточенні. Це пов'язано з потребою в оновленні засобів впливу на читача і породжує новий тип іронічного освоєння світу. Крім того, у постмодернізмі проголошується смерть моралізму та трансформується традиційне поняття краси.

У цьому контексті актуальними і найбільш показовими є романи О. Ульяненка, представника так званої «чорнушної» прози в українській літературі (хоча частково антикалістську іронію використовують і Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, В. Кожелянко). Іронія О. Ульяненка – радикальна, близька до чорного гумору. Це невротична іронія людини на межі, здебільшого спрямована проти соціальної системи та її найпоширеніших вад – злочинності, проституції, бідності тощо.

Фабули обох написаних у цей період романів («Сталінка» та «Вогненне око») мають певну подібність – це життєві шляхи двох героїв – Йони і Горіка (у «Сталінці») та Родика і Віталія (у «Вогненному оці»), що в певний момент оповіді перетинаються. Можна сказати, що заявлені в першому романі проблеми знаходять своє продовження у наступному. Але на відміну від Горіка («Сталінка»), «бригадира» злочинного угруповання, що його життя укінці роману безглуздо обривається, так по-справжньому й не почавшись, Віталій («Вогненне око») – студент, а згодом начальник відділу конструкторського бюро – «затятий правдоборець», філософ, максималіст, шукач «Золотої країни Офір».

«Іноді Віталій думає про примарність людського щастя. Про його банальне настирне співіснування, а радше спробу підлеститися до тяжких

ударів повсякдення, з отаким-от розумінням, що стало враз осоружним для цього маленького світу з його миттєвими камерними трагедіями, з його надчутливим прагненням сховати все в собі без огляду на минуле й майбутнє. Воно виливалося тяжко й суперечливо, в одне слово – справедливість» [234, с. 155–156]. Пошук справедливості у несправедливому хаотичному світі, бажання зрозуміти його закони та, зокрема, таємницю людських стосунків – нав'язлива ідея героя роману («Коли? Коли воно панувало, оте царство справедливості, та країна золотого віку..?» [234, с. 88]. На цьому тлі світ виглядає особливо непривабливо, що відкриває широкий горизонт для іронії та пародії. Наприклад, на сучасних чоловіків, які «метушаться, лаються, обнімаються по-братерськи в чергах, розпинаючись про недавню свою пасію-хохлушку, про накопичені гроші на мерседес...» і які «перш ніж натиснути на гудзика електричного дзвінка, що розливається мелодією державного гімну, впівголоса проклинають країну, в якій живуть» (доречною, на наш погляд, тут буде паралель з Іздриковими «мудакami»); або жінок, «недолюблених», «рано зів'ялих молодичь», «занурених у складки викоханого сала, з розквацьованими помадою губами <...>, у яскравих китайських пухових куртках» [234, с. 137]; або час (90-ті), що був «наповнений чимось таким, що робило нахабним навіть домашнього песика» [234, с. 142]; або весь український народ («німечні діти» та ін.); або любов до держави («Любити державу?! Країну?! <...> Як можна любити порожнє місце?» [234, с. 133]). Прагнучи переосмислити, іронізує О. Ульяненко й над самим процесом творчості (поряд із Ю. Іздриком, Ю. Андруховичем, О. Забужко та ін.): «Що може бути безрадісніше й бездарніше? Бачити чоловіка, подібного до тебе, і такого далекого, виліпленого невміло, так безглуздо, як може сказати людина про людину <...> Можливо, вас заспокоїть добродійство одного психіатра, який розпачливо розвів руками, прозоро наголошуючи: у самого, вибачайте, не всі вдома. І дбайливо добираючи слова, що передували подальшій розповіді, я так і не відшукав правдивого рисунку, закреслив геть усе написане» [234, с. 155].

Ще одним важливим засобом змалювання постмодерністської картини

світу й інваріантним маркером її тексту поряд з іронією/пародією є феномен постмодерністської гри. Звичайно, вважати ігрове начало суто постмодерною диференційною ознакою чи чимось принципово новим у літературі було б помилкою. (Згадаймо хоча б працю Й. Гейзинги «Homo Ludens» і його відомий вислів про те, що культура як така «виникає у формі гри, вона розігрується від самого першопочатку»). Але відтепер мова йде про абсолютно відмінний від попередніх, новий етап у розумінні поняття «художньої гри» – так звану гру без правил (або всіх правил). Така гра ґрунтується на принципі «безпринципності» і на відміну від осмисленої до-постмодерністської гри (барочної, романтичної, авангардистської тощо) є позазмістовною. Основним її правилом стає відмова від будь-яких правил, метою – вільний політ думки і уяви, результатом – новий тип літератури.

У постмодерній літературі змінюється сама позиція автора-творця, що стає тотально ігровою. Головними об'єктами авторської гри є культурні і соціальні міфи (для східнослов'янського варіанту – «радянський міф»), історія, інші літературні та наукові тексти, її формами – мовні ігри, незвичайна структура тексту, рольові ігри персонажів, мовні маски. Завдяки проголошеній постмодернізмом «смерті автора», що дозволяє мовленнєве імітування всього сказаного і написаного, відбувається створення загального ігрового поля тексту (світу-тексту), до якого залучаються і персонажі, (даного твору чи будь-яких інших), і автор, і текст, і читачі. Знята опозиція «симуляція/правда» розкриває безмежний простір для винайдення нових припущень, здогадок, конотацій, смислів, варіантів.

У романах Ю. Андруховича («Рекреації», «Московіада», «Перверзія») оприявнюються усі можливі варіанти ігрового освоєння світу-тексту. Зокрема, гра з персонажами і читачем полягає у створенні «множинності пасток», що передбачає нескінченну кількість інтерпретацій і можливостей. Для цього наратор використовує мотиви зникнення (Стах Перфецький, Отто фон Ф.), подорожі (всі головні герої романів), переслідування (Стах Перфецький), втечі (Отто фон Ф., Стах Перфецький), карнавалу («Перверзія», «Рекреації»).

Важливою та оригінальною у названих творах є своєрідна двоплановість використання поняття «карнавал». Письменник не тільки ставить у центр романів («Рекреації», «Перверзія», частково «Московіада») мотив карнавалу, а й користується прийомом постмодерністської карнавалізації, котра передбачає використання умовності театрального дійства, гру з персонажами і читачем. Звертаючись до зовнішнього зображення святкового, карнавального дійства, автор ніби вияскравлює, тонко підкреслює внутрішню наповненість і багатозначність цього мистецького прийому. Все, що відбувається, просякнuto тут блюзнірським духом, де можливе переплітається з неможливим, а реальне з уявним. Якоюсь незвичайною абсурдною пригодою видається, приміром, організований Мацапурою «гострий і непередбачуваний жарт», цей «хепенінг» із машинами, автоматами, ящиками з патронами у «Рекреаціях».

У «Переверзії» нюанси постмодерністської карнавалізації висвітлені ще виразніше і ширше. Тут показано сам механізм дійства, свята – через виступи, розваги, політичні промови учасників семінару. Ігрову природу роману акцентує й вияскравлює художня умовність твору. Після театально-фантазмагоричної заключної вечері семінару, де персонаж знову губиться між дійсністю та власною уявою, автор словами оповідача робить висновок про необхідність тривання вічного свята: «Карнавал має тривати далі, інакше йому може настати кінець» [8, с. 75]. А Перфецький вкотре зникає, залишаючи по собі ще одну маску, ще одне дійство.

Двоплановість поняття карнавалізація підсилюється у «Московіаді» через використання символічних масок та підведення читача до внутрішніх облич і голосів центрального персонажа Отто фон Ф. з постійною зміною у його свідомості звертання «ти» і «я». Герой, маючи безліч внутрішніх особистостей, змушений то заспокоювати свої докори сумління, що настійно прохають його потрапити до магазину «Дитячий світ», то разом із внутрішніми голосами спостерігати за власною непутящою поведінкою, вкотре відокремлюючи себе від своїх думок. «Що ж, коханий фон Ф., ти досить переконливо, як на твою

п'яну голову, виклав свої напівусвідомлені поривання. Цікаво буде поспостерігати за тобою далі. Бітте, зетцен зі форт, майн шатц! Спробую, шановні мої внутрішні голоси...» [7, с. 86]. Кульмінацією художньої гри роману стає фінальний симпозіум у лабіринтах підземелля «Дитячого світу», куди після всіх випробувань і пригод випадково потрапляє «п'яний», «хворий», «обдертий» герой. Йдучи за карнавальною традицією, автор ставить його перед необхідністю зміни обличчя – вдягання маски, і серед їх безлічі (чорта, зайчика, щура, буддійського монаха, Гітлера, папи римського тощо) персонаж обирає для себе стару й чимось безлику маску рудого блазня. Саме він і намагається зупинити безглузді нікчемно-іронічні зухвали промови учасників симпозіуму, котрі врешті виявляються тільки манекенами, з яких від його пострілів лише посипалася тирса та закліпали механічні очі.

Ю. Андрухович у своїх романах користується також грою «хто говорить?» Вона організовується через постійне мерехтіння, флуктуацію, перегукування голосів різних героїв, поглядів, авторських масок: «Лівий черевик йому ніяк не вдавалося скинути, я стала біля нього на коліно. Раніше я не бачила цього персня, сказала я. *Він часто рятує від нещасть, пояснив я. Колись він належав моєму дідові, поштовому уряднику.* Черевик урешті полетів під стіл, і він поцілував мене у чоло, як цілують сестру. Ось тобі ще один, сказала я. З днем народження. Це від мене. Він розкрив пуделко, і я побачив у ньому срібну штукенцію, перстень у вигляді риби, що замикає саму себе кільцем. Одягатимеш його в найкращі зі своїх днів, сказала я» [8, с. 288]. Як бачимо, у наведеному уривку з «Перверзії» Я-Ади та Я-Стаха переплітаються настільки щільно, що мова йде навіть не про розмову, а про перегукування думок закоханих героїв, котрі графічно різняться лише шрифтом (звичайний та курсив) без лапок та переходів у наступне речення. Далі до них додається ще й голос Я-Різенбокка, чоловіка Ади, виділений петитом.

Гра «хто говорить?» використовується також Ю. Іздриком, В. Кожелянком, О. Ульяненком, О. Забужко та ін.

Яскраво представлені у романах Ю. Андруховича й мовні ігри.

Наприклад, у «Перверзії» вони реалізуються у створенні okazіonalіzmів (нон–стоп–телевіжн–оріджинел–соуп–опер–продюсер), допущенні навмисних помилок (Україня (замість Україна), культурально-духовий (замість культурно-духовний), сторона (замість сторінка), Горькі (замість Горький) та ін.), використанні комічних синонімічних рядів (все, п'ятьма, дно, нуль, гаплик, нічичирк), грі співзвуччями та обігруванні одного або декількох слів («А ти – моя туга. І тяга. Моя змога-знемога. Моя облога. Бентега. Тривога. Відлига. Дорога. Небого, дай ногу» [8, с. 140]), вживанні арифметичних формул, загадкових знаків, іншомовних без перекладу слів, розкутого ненормативного синтаксису.

Відомою є й прихильність письменника до використання розгорнутих списків-переліків. Наприклад, у «Рекреаціях» це переліки учасників карнавалу або опис свята, де «можна купити гороскоп у кооператора або з'їсти шашлик <...>, або намалювати собі писк синьою і жовтою фарбами, або послухати ораторію <...>, або купити собі «Біблію» арабською, або «Коран» українською, або порнокалендар, або відеокасету, або пістолет Макарова, або оленячі роги <...>, або джинси, або тіло, або Бога, або морфій, або ребра, або груди, або пиво, або воду, або люльку, або цвяхи, або шкіру, або рану, або забратися і піти до готелю, або ходити тут до ранку, або вмерти» [10, с. 71].

М. Кіяновська звертає увагу на таку особливість довжелезних Андруховичевих списків, як самодостатність: у якийсь момент «висловлювання наче відвертається від референта і починає опікуватися лише собою <...>. Суб'єкт висловлювання в певній точці дискурсу втрачає означуване і зосереджується на естетичній фактурі означника, відкриває його несподівані ігрові можливості, добирає однорідні – по парадигматичній осі – форми» [122, с. 40]. Таке дуже правомірне на нашу думку твердження звертає погляд обізнаного читача у теоретично-філософську площину постмодернізму, а саме до поняття про так зване «плаваюче означаюче» (за Ж. Лаканом) – розмивання внутрішньої замкненості знака, де означаюче вже не залежить від означника. Таким шляхом досягається руйнування традиційної структури

знака, проголошене як одне з центральних у постструктуралізмі.

Постійно і віртуозно користується можливістю «лінгвістичних вправлянь» і Ю. Іздрик у романі «Воццек». Він не тільки послуговується цитатами й ремінісценціями інших відомих творів (Шевченка, Тичини, Андруховича, Набокова), виправдовуючи епіграф роману («Присвячується усім, чиї тексти проступають крізь рядки цієї оповіді, перетворюючи її на палімпсест»), а й повсюдно створює свої «акустичні взори». Наприклад, співзвуччя та обігрування, риторичне або ритмічне: «В, о, к, подвійне ц, е. Вок, любитель на дівок. Цик, цикада, пак. Цикади на цикладах. Так-так» [113, с. 51], «слова, над якими ми щойно потішилися («якимими» – прошу, ще одна потвора)», «віртуальна вітальність» тощо; каламбури (гра слів «фальш», «фарш», «фарс»); двозначності («волосся на тілі, яким (і волоссям, і тілом) вона колись так захоплювалась», «на тій стежці, котрою ти малим ходив до річки, обабіч котрої (стежки і річки), рясніла отруйна амброзія» [113, с. 65] та ін.).

Ю. Іздрик також вдається до ефекту ігрової комічності шляхом перестановки або підміни складів у словах, зокрема у згадках сучасного українського письменницького бомонду – Боракне (замість Неборак), Камідян (замість Мідянка), Ірпінець (замість Ірванець; від назви містечка, де мешкає письменник). Ю. Андрухович дістає ім'я (точніше, варіант імені) одного зі своїх героїв Карпа Лобанського. До речі, пародіює Іздрик і Андруховичеві списки. Така апеляція одного з письменників до іншого свого сучасника (чи групи сучасників) або навіть до самого себе є однією з оригінальних рис вітчизняного постмодернізму.

На увагу заслуговує й особлива мовна еластичність, гнучкість, навіть омузичненість Іздрикового тексту. Прикметно, що поряд із лексичними і стилістичними розвагами, грою зі значеннями (фонічними, семантичними) та найрізноманітнішими інтертекстуальними забавками у романі наявне скрупульозне намагання все написане проаналізувати. «Очевидно, десь тут криється фальш. Є щось неправдиве, щоб не сказати – несправедне, в напівпорожній зухвалості цих синонімічних вправлянь, в їхній скептичній

ритміці і риторичному синтаксисі» [113, с. 39].

Навіть таке болісне для героя (Воццека – Іздрика – Тоя) прощання з коханою, точніше, пам'яттю про неї, відображене у романі через графічне зменшення літери на позначення імені героїні. «В один із сезонів посиленням лежанням на канапі та питтям горіхівки йому вдалося довести А. до розмірів А, під час іншого літа, особливо вдалого (бо дощового) – до А. Однак за осінь – зиму – весну злочасне А. знов відростало, деколи навіть перевершуючи початкові розміри. Тоді він спробував зайнятися вівісекцією. Розтинав, відрізає, кремсав на шмаття» [113, с. 138]. Для настільки щільно введеного в мовний контекст персонажа такий спосіб звільнення від нав'язливих спогадів і почуттів є цілком природним і, можливо, навіть найбільш ефективним. Ця та інші зазначені особливості роману, майстерно виписана мовна гра вказують на першорядність саме його написаності, спрямованості перш за все у текстову площину (світ як текст), де «події мови відбивають її власну структуру й закони, а не залежний від неї «справжній» світ» [107, с. 26].

Назагал мовна гра у тій чи іншій мірі притаманна усім досліджуваним у роботі творам, оскільки завдяки ній відбувається оновлення світосприйняття, «відхід від тоталітаризму мови», пошук нових семантичних відтінків, а отже, подолання моносемії. Каузальною основою ігрового та іронічно-пародійного начал у літературі постмодернізму є «революція способу думки», внаслідок якої законодавчий тип розуму змінюється інтерпретативним, вводячи у простір тексту (інтертексту) практику мовних ігор та пародійних акцентів. Окрім того, така особливість постмодерної творчості є важливим складником його децентралізації, а остання, як відомо, вважається однією з основоположних ознак цього напрямку.

Здійснений аналіз найпоказовіших романів 90-х років XX століття дозволяє зробити певні узагальнення і висновки. Вперше з'явившись на теренах вітчизняної літератури у 80–90-х роках, постмодерністський дискурс співпадає із масштабними суспільними, політичними і культурними зрушеннями, що й зумовлює самотність та оригінальність концепції світу

романів цього періоду. Передусім це стосується нового для суспільства і літератури постколоніального статусу, котрий зумовлює гостру політичну тенденційність та врешті відкриває безмежний простір для переосмислення усталених понять, «повалення ідолів», деканонізації традиційних цінностей, які найчастіше реалізуються через звертання до художніх принципів іронії та гри. За ними в літературу приходять і підкреслений натуралізм, епатажність, антинормативність, еротизм, освоєння дійсності без будь-яких обмежень і табу, експериментування з поетикою і лексикою творів.

Концепція світу українського постмодерного роману 1990-х років поєднує як загальноприйняті світові ознаки даного напрямку (інтертекстуальність, цитатність, десакралізація, принципи гри, іронії, пародії, особлива форма побудови творів, «світ як текст», експериментування з мовою тощо), так і свої національні особливості, зумовлені культурними та суспільними умовами: часткова трансформація інваріантних положень постмодерну з пошуком доцентрових ідей, самоідентифікації, збереження самобутності, відкриття в літературі нових шляхів до подолання культурної і духовної кризи, пошуки цілісності буття. Освоєння світу письменниками-дев'ятдесятниками постулює прагнення заповнити численні лакуни вітчизняної літератури, досягнути людину і країну в новому статусі шляхом використання найширшого діапазону художніх засобів та моделей.

РОЗДІЛ 3

КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ В УКРАЇНСЬКОМУ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ 90-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

3.1 Перевідкриття людини в естетиці постмодернізму

Фундаментальні зміни у світовідчутті письменника-постмодерніста не тільки позначилися на окресленій ним картині світу, а й спричинили справжню революцію в осмисленні концепції людської особистості, розумінні суб'єкта та його ролі в історії і культурі. Тенденція до переоцінки цінностей, що посідає одне з чільних місць в естетиці постмодернізму, позначається й на ставленні до традиційних гуманістичних та антропологічних теорій класичної, соцреалістичної та модерної літератури. Як уже зазначалося, постмодернізм постає у світовій культурі як сума певних підсумків існування цивілізації, що в сумнозвісному XX столітті зазнала не тільки нищівних світових воєн та суспільних катаклізмів, а й суттєвого ушкодження земної екосистеми (від рук тієї ж «розумної» людини). Відтак із певного часу у новітній світовій літературі все частіше відчувається відгомін антропологічного скептицизму, а людина позбавляється статусу «володаря Всесвіту» та свого панівного місця у світі. Суспільний досвід XX століття чи не найнаочніше демонструє безвихідність ситуації безроздільного панування людського розуму та сили, а разом з тим і помилковість антропоцентричної парадигми.

Саме тому в постмодерністській літературі відбувається послідовне формування нового варіанту ставлення до людської особистості – так званий «постгуманізм», в основі якого лежить відмова від поняття про всемогутність та ідеальність людини, її схематизації і спрощення, чи, за Ільїним, «відмова від «кастрації», за якої розглядається не вся, не реальна людина, а лише «людина розумна» [112, с. 181]. Тобто відтепер письменник має на меті звернення до

такого суб'єкта, яким він є насправді, а не яким його воліє бачити соціальна система, суспільство чи навіть він сам.

У контексті постгуманізму (деантропоцентризму), на який орієнтується постмодернізм, не можна не звернути увагу на національну специфіку, що для вітчизняної літератури, як уже згадувалося, полягає у постсоцреалістичному статусі, майже повній відсутності модерністської літератури та глибинній романтичній сутності. Руйнування традиційної концепції людини в українській літературі досліджуваного періоду найпосутніше відбувається саме через призму соцреалістичного минулого, пародіювання, травестування, переосмислення дій, програм, шаблонів та способу життя колишнього «гомо советікуса». Саме проблема постколоніального минулого українського громадянина стає тим чинником, який чи не найбільше визначає концепцію людини в літературі 90-х років.

Така концепція, певна річ, тісно взаємопов'язана з уже розглянутою нами концепцією світу. Криза перехідного часу, відчуття повалення донедавна непорушних (нехай і силоміць насаджених) авторитетів, норм, культів, розгубленість перед майбутнім та туга за втраченим минулим формують притаманне літературі 90-х відчуття розірваності, хаотичності, ворожості світу, що, своєю чергою, породжує відчуженість людини в ньому. Саме така відчуженість стає причиною звернення до екзистенційних мотивів самотності, страху, зайвості, втечі, розпачу тощо, а також деструкції персонажа, що виливається у розпорошеність, розмитість, амбівалентність, гібридність «героїв» постмодернізму. І якщо для попередніх романтизму чи соцреалізму традиційним і необхідним був поділ на позитивних і негативних (наших/не наших, добрих/злих і т. д.) дійових осіб, то в постмодерній літературі сприйняття зображеної в романі людини ускладнюється (а іноді – й унеможлиблюється) через амбівалентність, суперечливість, неодноримість її відображення. Персонаж як носій нормативної свідомості безслідно зникає, поступаючись місцем розбитій «затомізованій» людині, неспроможній віднайти у собі того субстанційного суб'єкта, про який так багато говорили

філософи-раціоналісти. Вона ще може думати, відчувати, шукати альтернативні форми вираження духу, захоплюватися власною негациєю і безсенсовністю існування, але не здатна чітко окреслити власне «я».

Відомий французький філософ-постмодерніст Ж. Бодріяр звертає увагу на те, що сучасну культуру вже неможливо відрізнити від омани, адже провідною її ознакою є гранична вживленість ілюзії, імітації чи симуляції, що роблять неможливими розрізнення між реальним світом і сферою уяви. Філософ називає сучасну культуру «світом після оргії» і виправдовує застосування деконструктивістських технік щодо людського «я» [28, с. 74]. Ж.-Ф. Ліотар у своїй відомій праці «Постмодерні умови: звіт про знання» (1979) наголошує на занепаді у сучасній культурі великих метанаративів, котрі забезпечували б цілісне бачення світу і стабільну ієрархію цінностей. Якщо ж ми визнаємо, що розмежування між дійсністю і фікцією більше не існує, а людська особа стає метафізичним реліктом, то й одержуємо «замість суб'єкта, що мислить і будує світ людських цінностей, безособовий потік асоціацій і бажань, котрий функціонує на рівні каламбурів і метафор» [216, с. 58].

Іншим важливим аспектом цієї теми є постмодерністське усвідомлення «світу як тексту», що призводить до неможливості розділення художнього твору та дійсності, зображеної у ньому, а отже, докорінно змінює об'єктно-суб'єктні відносини у творі. Цей процес відбувається шляхом знищення межі між автором і персонажем, взаємопроникнення, взаємодоповнення та переходу одного в інший (і навпаки). Текст звертається до зображення світу, натомість світ перебуває у тексті, довколишня дійсність (разом із людиною в ній) стає частиною культури, тому чітко зафіксувати, однозначно трактувати, вмістити у рамки традиційної критики ні суб'єкт, ні об'єкт твору майже неможливо. Прикметно й те, що постмодерністський твір стає продуктом взаємодії самого тексту, персонажа, автора і читача; співтворчість останніх є однією з найхарактерніших рис постмодерністської парадигми у літературі.

Російський літературознавець М. І. Шапір пропонує цікаве зауваження: «На відміну від авангарду постмодернізм демократичний: текст, розбухлий до

розмірів все-тексту і перетворений у не-текст, деперсоналізується. Усіляко заохочується множинність зарівно необов'язкових прочитань, й авторське «я» безповоротно витісняється читацьким «ми» [252, с. 142]. Кожний автор, на його думку, стає лише першим читачем, у той час як читач підноситься до рівня автора й, «озброєний естетикою постмодерну, отримує законне право безоглядно додавати тексту нові смисли, у тому числі й віддалено не передбачені його творцем» [252, с. 140].

Дійсно, для літератури цього напрямку характерною є ілюзія спонтанного виникнення тексту. Такий текст демонструє навмисну підкреслену необробленість, імпульсивність, варіативність, культивує помилки, пропущені слова, чернетковий різновид нарації тощо. Автор у даному випадку виявляється не тільки оповідачем, а ще й власним критиком та коментатором, чим заохочує до співтворчості й читача. Варто пригадати у цьому контексті і твори представників європейського постмодернізму Дж. Фаулза, Дж. Барта та ін., що поряд із відображенням подій роману містять розлогі описи самого процесу їх написання. Цим же пояснюється і звернення «чистих» теоретиків літератури М. Бланшо і У. Еко до написання нині культових постмодерних романів.

«Подібний симбіоз літературознавчого теоретизування та художнього вимислу можна пояснити і суто практичними потребами письменників, вимушених пояснювати читачу, вихованому в традиціях реалістичного мистецтва, чому вони звертаються до незвичної для нього форми оповіді. Однак проблема набагато глибше, оскільки есеїстичність викладу, стосується це художньої літератури, чи літератури філософської, літературознавчої, критичної і т. д., взагалі стала знаменням часу, і тон тут із самого початку задавали такі філософи, як Хайдеггер, Бланшо, Дерріда та ін.» [112, с. 212]. Цікаво, що деякі літературознавці, узагальнюючи, вбачають у явищі співтворчості автора та читача мікромодель створення культури взагалі, а ще ширше – Тексту Буття.

З іншого боку, суттєво змінюються у літературі 90-х і відносини між автором та персонажем. Нагадаємо: категорія авторства належить до ознак (масок) індивідуального, що поряд із категорією абсолютного зазнає нищівної критики з боку представників постмодернізму. А отже, межі між суб'єктом і об'єктом тексту (інтертексту) втрачають свою рельєфність, розчиняються в амбівалентних практиках літератури «пост». Звідси – підвищена рефлексивність і автобіографізм як один із провідних принципів нарації, яскраві приклади котрої спостерігаємо у Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, О. Забужко та ін.

Загальновідомо, що одним із основних концептів постмодерної літератури є поняття про «смерть автора», котрого ми вже побіжно торкалися у другому розділі. В українській літературі ця філософсько-естетична категорія виявляється у повному переосмисленні ролі письменника (творця, Деміурга), відмові від його центральної, авторитетної ролі, від маски ідеологічного та духовного лідера і має на меті децентралізацію тексту, утвердження плюралізму мислення, множинності можливих смислів. Найчастіше це відбувається через застосування авторської маски, розпорошення, розщеплення, деперсоналізацію персонажа (автора).

Така художня реальність позбавляється одновекторного спрямування, в ній пародіюється, переосмислюється однозначність сприйняття, уможлиблюється безліч варіантів досягнення істини. Неважко здогадатися, що основною причиною цієї художньої стратегії в українській літературі є хворобливе осмислення власної історії (а вужче – колоніального минулого), котре спричиняє намагання знищити образ масової людини у масовому суспільстві, відродити неповторність людського «я», зітертого стереотипами тоталітарної системи. А бажання українського письменника-постмодерніста переосмислити певні константи радянського суспільства і людини в ньому якнайкраще збігається з постмодерністською тенденцією охоплення людської особи в усій її повноті і навіть більше: з підкресленим демонструванням і випинанням найнищівнішого, найбруднішого в ній. Відтак однією з

найхарактерніших стратегій зображення людини стає антикалізм – зниження високих естетичних ідеалів та заперечення бездоганної цілісності творчості, акцентуація тілесного, фізичного (почасти непривабливого і брудного).

Гадаємо, у цьому річищі слід трактувати й звертання деяких письменників (особливо Ю. Андруховича, О. Забужко, Ю. Винничука) до еротики та сексуальної теми, що, з одного боку, заповнює прогалини вітчизняної літератури попереднього періоду, а з іншого – реабілітує тілесність, окремішність (на противагу абстрактній масовості), «самість», конкретність індивіда з його потребами, вадами, особливостями, бажаннями тощо. У ширшому значенні еротичне ставлення до предмета (на думку Т. Манна) – це іронічне прийняття, що не зважає на цінність, «а це вже справжня демократія та істинний постмодернізм» [152, с. 47]. Беручи до уваги, що сексуальна революція XX століття стає саме способом подолання відчуженої культури, котра перетворює людину на річ, можемо краще зрозуміти апелювання до цієї теми письменників-постмодерністів, їх звертання до природного начала людини із усвідомленням її дочасності, умовності, випадковості, заперечення її нормативного «я». Принципова плюралістичність постмодерну таким чином позначається не тільки на позиціонуванні письменником буттєвої картини, а й на концепції людини в ній.

Отже, в постмодерністському романі 90-х років відбувається не тільки розпад (роздвоєння, розтросення тощо) світу, а й розпорошення, деконструкція образу людини, який водночас стає і символом, і архетипом, і авторською маскою, і знаком. (Тому деякі літературознавці вважають, що разом із тоталітарним суспільством зникає й позитивний герой, залишаючи по собі лише «слабкий контур із заштрихованою серединою» [111, с. 42]). Такий персонаж є результатом відчуженості, хаотичності світу, глобальних політичних і культурних змін, і, як наслідок, – кризи особистісного начала, що вилилася у постгуманістичні тенденції у суспільстві. Постмодерний персонаж характеризує докорінна зміна суб'єктно-об'єктних відносин, використання

авторської маски, коментаторство, есеїстичність, еротичність, епатажність, антикалізм, шизоаналіз, заглибленість у мовний дискурс (світ як текст).

У корпусі української романістики 1990-х років можна простежити певну тенденцію до поділу принципів зображення персонажів на два типи. Для представників станіславської школи (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, В. Неборак) характерне іронічно-пародійне осмислення людського суб'єкта, абсолютна зміна образу письменника; персонаж тут виступає, як правило, складною, деперсоналізованою конструкцією, що є основним засобом авторської гри (Стах Перфецький, Отто фон Ф.; Воцек, Леон та ін.). Київсько-житомирській школі притаманне тяжіння до відновлення цілісності розмитого героя, котрий є не засобом обігрування, а засобом вираження авторської позиції (герої В. Пашковського, О. Ульяненка, О. Забужко), через який озвучуються найактуальніші теми і проблеми, до вирішення яких прагне у творі автор.

3.2 Незнайдена суб'єктність та інтенсивне самозаглиблення: персонаж одноіменного роману Ю. Іздрика «Воцек»

Чи не найпоказовішим із низки образів літератури 90-х років ХХ ст. є персонаж одноіменного роману Ю. Іздрика «Воцек». Іздриковий твір з такою назвою вже третій у світовій культурі. Першим був драматичний фрагмент німецького письменника Георга Бюхнера (на основі реальної історії про вбивство Йоганом Войцеком у 1821 році своєї дружини). У 1925 році в Берліні відбулася прем'єра опери Альбана Берга «Воцек», але вона викликала гострі контраверсії і була знята з репертуару. Третій – Іздрик. Існує думка, що український автор з текстом п'єси знайомий тільки за конспективним викладом лібрето опери. Хоча провідний мотив злочину український Воцек все ж зберігає.

Однак постмодерністський роман є продуктом інтертекстуальної гри, де переосмислюється звичне, десакралізується усталене, де твориться новий сугестивний світ уяви. І злочин Воцєка є лише другорядним несуттєвим явищем, про яке і згадується десь наприкінці твору, коли герой потрапляє до

психіатричної лікарні. Набагато яскравіше виявляється у романі друга бюхнерівсько-бергівська риса Воццека – схильність до філософських, не завжди приємних і зручних міркувань (із залученням власного досвіду та неабиякої ерудиції й обізнаності у питаннях світової філософії і культури). У романі Ю. Іздрика вона набуває суто постмодерністських характеристик – змалювання образу відбувається через переживання порожнечі, самотності, загубленості, мандрівки без мети, невдалі спроби окреслити контури власного «я» поряд із контурами іншого.

Воцтек – розмитий, мозаїчний, загублений між візіями власного «я» та навколишнім світом персонаж, позиціонування якого відбувається одразу в декількох особах: «він», «я», «ти», «Той», що постійно вислизують с поля зору читача, непомітно змінюючи один одного. «До того ж передбачається ціла низка непорозумінь, пов'язаних із нез'ясованістю стосунків між «я», «ти», «він». Тобто між мною, тобою і ним. Тобто між Воццеком і Воццеком інкорпорейтід» [113, с. 39].

Вже на початку роману після опису різновидів головного болю персонажа ми стаємо свідками болісно-відчайдушного намагання Воццека встановити межі своєї особистості, власного «я». З маніакальною прискіпливістю персонаж намагається знайти межу, що розділяє його і світ навколо нього, відділити себе від не-себе, з цією метою подумки подорожуючи просторами власного тіла. Спочатку черепною коробкою, «з надією окидав поглядом весь мозок, цю незнайому і незайману планету, котра видавалася незаселеною і необжитою...», потім Воцтек занурюється глибше, «в кору і в підкору, все далі вглиб і вділ, ти брав проби тендітного ґрунту, в найрізноманітніших місцях, твій аналіз робився все прискіпливішим, точнішим і досконалішим, тут вже було не обійтися без лінз і мікроскопів, і ось на перший план виходили нейрони, синапси, аксони і дендрити, а ще пізніше – ядра, кліткові мембрани, мітохондрії; тут життя вже буяло на повну катушку, однак проклятого «я» так ніде й не було видно...» [113, с. 40]. Не в змозі визначити межі своєї особистості (у прямому значенні цього слова), Воцтек бере за звичку

обмежувати власне «я» поверхнею тіла, однак і це не задовольняє його бажання самоідентифікації і не приносить бажаної втіхи, «адже перехід від тебе, безумовно живого, до найближчого довкілля, безумовно неживого, – на диво нечіткий, розмазаний, примарний: ці змертвілі кінчики нігтів, це вимираюче волосся, цей зашкарублий панцир ороговілої шкіри... Де знаходиться шов? де межа? Де кордон, котрий би відділяв тебе від не-тебе? Невже і тут відсутня дискретність, і твоє перетворення, твій поступовий перехід в рухливе повітря, котре ото ти щойно вдихнув, чи в незворушний камінь, куди впираються твої коліна, є таким же плавним і непомітним, як перетікання води у воду?» [113, с. 41].

Прикметно, що локалізувати початок себевідчуття Воццекові заважає його хвороба (мігрень), під час важких приступів якої він має змогу мимовільно виходити за межі власного «я», подумки блукати будь-якими місцями, часами та навіть людьми (попередньо перевтілившись). «Так от, цю звичку ототожнювати себе («я», «ти», «він») з власною біологічною оболонкою довелося відкинути як застарілу після неодноразових (через хворобу) феєричних, але від цього не менш пекучих переживань, коли ти, очевидно, перебуваючи на краю життя, відчував себе не тілом, не собою звиклим, а певною пульсуючою субстанцією, котра могла перебувати і в тобі, і за тобою, займати об'єм макового зерняти, або виростати до розмірів кімнати, і тоді ти без усякої незручності й бентеження усвідомлював у собі згадане вже металеве ліжко, помальовану набіло табуретку <...>, а ще вікно, підлога, стеля, стіни і унітаз, і водогін – все воно було тобою, а ти був ним усім» [113, с. 41–42].

Недаремно перше втілення персонажа – квінтесенція фізичного (а разом з ним і душевного) болю, розпачу, страху, образ невимовного страждання, змалювання якого розщеплене на деталі, подробиці анатомії людини. «Біль тепер заміняв йому весь світ. Цілий світ був болем, – він прислухався, – і це був не найкращий його різновид» [113, с. 36]. Далі – різновиди, класифікації болю, пронизливий аналіз власних відчуттів, аж до розпаду їх на атоми,

відтінки, відлуння. «Існує логіка, яку марно шукати в підручниках логіки, – це логіка ран, за допомогою якої людина віднаходить заспокоєння своїх сумнівів та вагань», – вважає представник християнського напрямку у постмодернізмі Юзеф Жицінський [85, с. 55]. Саме таким заспокоєнням, відмовою (хоча б на недовгий час приступів мігрені) від своїх сумнівів, страждань і головне – свободи (вибору, рухів, волі) є для Воццека біль. «Хвороба з її пишним набором інструментів і забав давала Воццеку те, чого не давало більш ніщо: сенс <...> Під час приступів Воцcek не володів собою <...>, у нього не було варіантів поведінки, не було варіантів реакцій, а отже, ого-го, ага-га, не було й сумнівів» [113, с. 44].

Воцcek – персонаж безумовно трагічний (хоча й глибоко іронічний), для якого характерне явне домінування тривожних, песимістичних, невротичних станів, незносне відчуття власної нікчемності, зайвості та неповноцінності. Вхопитися за чіткий стрижень своєї особистості, віднайти у собі відповіді на питання про сенс життя йому так і не вдається, тому його «я» розпадається на безліч предметів і субстанцій, полишаючи нам лише «нашу-вашу» мозаїчну конструкцію. Крім того, на стратегію постмодерного світовідчуття у романі накладається стратегія шизоаналітичної наративності: персонаж переживає і осмислює не так реальні явища і речі, як їх розрізнені смисли, що безкінечно продукують самі себе, розпорошуючи світогляд персонажа, перетворюючи його мову на хаотичну метамову шизофренічного індивіда. А звідси – й постійний потяг до марень і снів: людських станів, де, як відомо, послідовність і єдність свідомості повністю відсутні.

Світ ірреального, позасвідомого – чи не єдиний, де Воцcek з полегкістю і без зайвих турбот має змогу відчувати себе переможцем, де ніхто не зазіхає на його особистий простір і час, а головне – тільки у цьому стані він, граючи, а іноді й блазнюючи, відчуває весь діапазон емоцій: від почуття «страшної безвиході» і страху до справжнього задоволення від своїх неймовірних перевтілень, вільної зміни міст і місць («ти міг завернути за ріг свого обшарпаного муніципального будинку, а перед очима вже виникала

венеціанська святомарківська площа...» [113, с. 47]), комбінування людей («поміщати кількох осіб в одне тіло або розділяти когось одного на кілька різних, тасувати, міняти місцями...» [113, с. 47]) тощо.

Воцcek прагне проводити уві сні понад чотирнадцяти годин на добу, бо це знову ж таки дає можливість змінюватися, роздвоюватися, розпадатися на безліч предметів та істот, входити в неживі предмети, бути ким завгодно, тільки не собою. «Ти міг розмовляти з жінкою за столиком відкритого кафе, а сам бути і тим столиком, і тією жінкою, і вимощеним бруківкою майданом, котрий виднівся з тераси, і господарем кафе, що поливає бруківку перед входом, збиваючи відстояну вранішню пилюку, і самою пилюкою або водою, а більше нічим, бо більше нічого й не було у тому сні, світ складався лише з перелічених речей, і з перелічених речей складався і ти» [113, с. 48]. Рефлексії Воццека, його нескінченні фантазії, візії, міркування можна охарактеризувати як типово постмодерністські, оскільки їх основною ознакою є характер описовості, констатування, а не роз'яснення причин, наслідків чи значень (як це було у літературі модернізму чи соцреалізму). Автор-оповідач аж ніяк не ставить собі за мету дійти до розуміння причин такого стану речей чи подій, він – лише відсторонений спостерігач, котрий занотовує побачене чи відчуте.

Парадокс, але саме у таких ситуаціях, коли Воцcek найменше здатний діяти і від вільної волі, свободи вибору не лишається майже нічого, саме тоді він найгостріше відчуває власне «я», ту «справжню» свободу, до якої прагне: «Свобідний від часу, свободний від необхідності бути самим собою, як і від необхідності бути всіма, звільнений від неминучої послідовності подій, свободний від плину і від нерухомості, від несподіванок і повторюваності, від необхідності повторювати одне і те ж, від не-роману з назвою життя, що його написав Мопассан, крапка» [113, с. 54]. Не дивно, що цей стан набагато приємніший для героя, аніж перебування у реальності, не-сні.

У занотованому невпорядкованому перебігу рефлексій, вражень, снів Воццека натрапляємо на асоціації, фрагменти, на перший погляд випадкові, незрозумілі: тут і життя Мопассана, і гротескні образи знайомих (розділ

«Прихід героїв»), і величезна кількість алюзій, цитат, що «навмання блукають текстом» [113, с. 38], і молитви, і іронічний опис «Про мудаків», і історія Тоя (парафраз оповідальної складової шостої, сьомої та восьмої глав «Книги буття»). Тут серед фрагментарних характеристик епізодичних образів раптом натрапляємо й на Воццекову, теж пунктирно-іронічну, навіть блазенську: «той Воцcek, Воцcek Той, твій недолугий фаворит, лизун, улюбленець, підлиза, рекомендований синок, паскуда, зрадник, протезе» [113, с. 65]. Чи відповідає цей опис тому образу, нехай і нецілісному та розпорошеному, що проступає перед нами у романі? З точністю до навпаки.

У розділі «Родовід», де, здавалося б, читач мав би щось дізнатися про героя, його історію, біографію (принаймні у рамках традиційного літературного дискурсу), автор подає лише химерний список ледве окреслених персонажів твору впереміш із реальними постатями (Аденауер, Бруно, Захер-Мазох та ін.). Так у романі втілюється одна з найяскравіших постмодерних тенденцій зображення героя – негація усталених літературних звичаїв, відмова від тлумачення дій персонажа через його історію, умови життя. («Родовід – це пісня, в якій імена не витримують долі і тануть, як мед, мов смола, ніби вата цукрова у липких і нечистих дитячих руках» [113, с. 58]). Дійсно, у романі біографія Воццека нічого не значить, нічого не пояснює, нічого не варта. Це, скоріше, чергова нагода для іронізування і рефлексії, ніж спосіб щось розтлумачити чи логічно пояснити. Яскравий бурлеск, іронія, пастиш, навіть карнавальність зображуваного окреслюють його як штамп, знецінений пережиток минулого.

«За інерцією ти зневажаєш старі фотокартки і сімейні реліквії і розмаїті талісмани і циганські прикраси, бо ж усі прикраси – поганські, тебе дратує одяг, який не закриває, а прикриває, ти не віриш людям, які перебирають чотки.

А родовід почнемо від Аденауера – єдиного достойника, що залишився від безславної Гайдеггерової втечі. Аденауер, батько наш безмірний, всезагальний і многоязиковий <...> .

Шатобріан. Далі йде Циклоп, котрий неназваним й незнаним з'явився ув офіцерських чоботях на стрийсько-львівському вокзалі і з'явився іще згідно з майбутніми пророцтвами.

За ним чекає Марта, царствено сумна й самотня,
за нев Чигає Сальвадору Моро, мізерний сальвадору з дому лао ше і рондо
джан, славетний режисер підпільних фільмів...» [113, с. 62].

Важливим для повнішого розкриття персонажа роману є і його ставлення до Іншого (розділ «Він наближається»). Притаманна постмодерністському одинаку-маргіналу відстороненість від інших проявляється у романі в різнорідних стосунках (точніше, не-стосунках). Байдужість, ігнорування, навмисне уникнення зустрічі (не-зустріч) і як виняток – ставлення до А., тільки вона для нього особистість, варта поваги, адже є цілком незалежною від його потреб і володіє власною волею. Для Воццека ж більш приємним і звичним є сумнів у існуванні Іншого (бо де та реальна межа, яка розділяє Мене, Тебе, Його?), аніж відчуття його повноцінності, його присутності поряд, навіть якщо це кохана жінка.

Однак як би не приваблював його–тебе–Воццека–Тоя світ потойбічного та ірреального, повернення у реальну дійсність все ж виявляється невідворотним. Ю. Іздрик навмисне у подробицях змальовує такий довгий – декілька розділів поспіль – процес пробудження персонажа. Філософські міркування про природу сну («сон – то рідина, розтоплений бурштин, прозора каніфоль...», «сон – тепла суха субстанція з дрібно протертих мінералів...», «може, сні – це провалля, в які час від часу зривається твоя свідомість?» [113, с. 91–92]) врешті скінчуються цілою низкою пробуджень, у кожному з яких Той тільки переконується, що чергове пробудження йому знову наснилося. Власне, ніякої гарантії, що він дійсно прокинувся і все, що зображено далі в романі, трапляється з ним наяву, ніхто не дає, навіть більше – автор–оповідач–персонаж навмисно підводить нас до думки про хиткість і примарність будь-якої події твору. «Далі Той цілковито втратив рахунок своїм фіктивним пробудженням. Видіння поміщалися одне в одному, як матрьошки, як магичні

китайські кульки, і не було в цьому ні кінця, ні краю. З кожним разом імітація дійсності була все досконалішою, довершенішою, тож не було жодної надії на кінець диявольської каруселі. І коли щонайсправжніший Карп Любанський розбудив тебе за давньою приятельською звичкою читанням віршів, – чи Ненабокова читав він того разу? – ти лише мляво замахав на нього руками і пробурмотівши: «Згинь, примаро...» перевернувся на другий бік. А зрештою, хтозна, може, ти й мав рацію, можливо, той лукавий сон триває і понині» [113, с. 102].

Однак роман «Воцтек» – це, перш за все, історія любові. І пройшовши через хащі Воццекового шизофренічного потоку свідомості та винирнувши із вакууму його снів, читач врешті опиняється перед цілком послідовним і навіть доволі захоплюючим викладом любовної історії Воццека та загадкової А. Якщо у першій частині роману («Ніч») ми споглядаємо занотований досвід свідомості персонажа (майже без реальних подій), то друга частина («День») – реальний досвід молодой закоханої людини, історія любові, ревнощів, болю, пристрасі. Тут змінюється не тільки спосіб нарації (наявна хронологія й більш-менш окреслена сюжетна лінія), а й ракурс зображення самого персонажа з його ще не паралізованою свободою волі і вибору, вчинками, емоціями, романтичністю і якоюсь межевою відвертістю, відкритістю, вразливістю, аж до божевілья. (Пригадується найвідоміший роман У. Еко («Ім'я Рози»), котрий автор також навмисне розділив на дві умовні смислові частини, перша з яких – суцільний потік свідомості та ланцюг асоціацій та алюзій, друга ж – цікава детективна історія з середньовічним колоритом).

У розділі «Історія Воццека» ми врешті дізнаємося про причини, що привели його в «білу кімнату з загратованим віконцем, ліжком і т. п., кімнату, в котрій, безперечно, кожен впізнає палату божевільні» [109, с. 106]. Виявляється, що «Воцтек відмочив ось що: від'єднав телефон, перетяв дроти радіо, викинув антену і телевізор, повідносив до гаража усі книжки, приймач, магнітофон, програвач, касети, платівки тощо (гараж стояв порожнім як одне з приміщень <...>) і насамкінець замкнув у підвалі

власного будинку дружину і сина. Все це було б іще нічого, але він протримав їх там ... без кількох годин триста тридцять три доби...» [113, с. 107]. Але така зав'язка, що, певно, мала б заінтригувати чи й навіть шокувати читача, виявляється лише маленьким незначним епізодом (вочевидь, автор-оповідач іде за постмодерністською традицією непослідовності та неоднозначності оповіді), прологом до зовсім іншої історії кохання, що й перетворила Воццека на рефлексивного шизофреніка із суїцидальними настроями.

Одного літнього дня Воцcek знайомиться на виставці з А. (справжнього імені героїні ми так і не дізнаємося), в яку до безтями закохується: «Всі його колишні уявлення про еллінсько-вогுவевську довершеність танули, як нечистоплотний сон вуграстого придурка – ось вона, найпрекрасніша, найдовершеніша, найжаданіша!» [113, с. 119]. Принципи зображення героя відтак на деякий, недовгий, час набувають зовсім інших вимірів: тут іде мова про відносну цілісність персонажа, його позитивне ставлення до життя, відмову від нав'язливих філософських міркувань та болісних рефлексій. Цікаво, що в одному з епізодів, де Воцcek готується до побачення (з «хворобливою ретельністю маніяка-гігієніста»), крізь його образ явно проступає постать самого Ю. Іздрика (згадаймо його відоме біографічне гасло, де він, глузуючи, говорить: «ІЗДРИК (Дерибас) Юрко – це я. <...> За часом народження – Шестидесятник. За місцем народження – хімік. За переконаннями – гігієніст. Вічний дилетант. Займався музикою, літературою, візуальним мистецтвом. У характері – парадоксальне поєднання демонстративності (на межі з ексгібіціонізмом) і патологічної інтровертованості. Мутант...» [113, с. 62–63].

Власне, у романі насправді присутніми є тільки два персонажі: він (Воцcek) і вона (А.), всі інші – лише їх реінкарнації та маски. Впадає в очі й те, що образ А., її історію дорослішання та кохання показано автором-наратором цілком послідовно, логічно, у подробицях і деталях. Тут присутні навіть деякі риси її зовнішності, змальовані у типово постмодерному стилі: не послідовно й об'єктивно, а через звужену призму бачення закоханого героя; її портрет (як

і вчинки, слова, почуття) – лише фрагментарні уривки вражень самого Воццека. «Вона мала дивовижну ходу. Навіть якщо дивитися згори на багатотисячну юрбу, в цьому морі броунівських хитай-голів без труда вирізняв би її легкий, гнучкий, граційний рух <...> Як усі, схильні до алергії, вона мала тонку вразливу шкіру багатьох коштовних відтінків – інакше на обличчі, інакше – на шиї (він цілував схилившись чутливе вухо, занурювався обличчям у пахуче, п'янке волосся...) <...>. Обриси її тонких вуст свідчили, – якщо вірити Кортасару, – про дріб'язкову жорстокість, і можливо тому вона завжди, опиняючись перед дзеркалом, підсвідомо ледь-ледь підносила верхню губу і відразу робилася такою беззахисною – дурень Кортасар! – що ти просто млів від ніжності і болю і кидався обцілювати кохані тонкі–претонкі–найтонші–у–світі уста, прегарні очі, тендітні руки» [113, с. 119]. («Матеріальність» образу Воццека, нагадаємо, викликає у романі повсюдні сумніви; він виявляється лише суб'єктом свідомості, невловимою субстанцією, розмитим носієм душевного стану персонажа).

Однак вдаватися до зайвої піднесеності чи відвертого захоплення Воццеком–Іздрик собі не дозволяє. Адже, як уже зазначалося, важливим складником зображення людини у літературі цього напрямку є неодмінне уникнення пафосності, зниження цінності традиційно високих понять, тому романтичність, проникливість, надчутливість персонажа-автора завуальовано в романі численними іронічно-цинічними самокоментарями: «змилений кентавр», «імбецильне змаразміння закоханого ссавмця», «маразм слинявого обожнення» тощо та жартівливими відступами: «А може, я й помиляюся. Може, кіт – це тільки теплий і рухливий материк для бліх. А буханець хліба – втілення найвищої архітектонічної доцільності для урбанізованих єгипетських мурашок. А моя кохана – лише сукупність мікрофлори» [113, с. 79] (прямі паралелі із романами Ю. Андруховича, О. Забужко та ін.).

Сама історія кохання в романі займає всього декілька сторінок («52 дні і 51 ніч»), й закінчується вона так само стрімко, як і починається, бо вибудовування гармонійних, комфортних для обох стосунків виявляється для

Воццека надважким завданням. Вочевидь, причиною цього є одна з найскладніших світоглядних апорій Воццека: попри всі намагання, він не може сприйняти в особі А. справжнього існування Іншого. Покохавши, персонаж прагне безроздільно володіти А., щиро дивуючись її окремішності, можливості і бажанню існувати без нього. «Воццек вимагав занадто багато. Він хотів володіти кожною хвилиною її життя. Це робилося обтяжливим. Він і гадки не мав якось ревнувати її до минулого, але теперішнє повинно б повністю належати йому. Він уже не без труду уникав нав'язливості. Він робився нестерпним» [113, с. 129].

А звідси й ще один парадокс: любов Воццека тільки глибше укорінює в його душі відчуття самотності, абсурдності існування, що зрештою виливається у відверте самокатування (з відверто мозохічним задоволенням), нетерпимість до власних недоліків, себенависть, котру він навіть не намагається подолати. У такий спосіб любовні переживання набувають характеру одержимості, деструкції, а Воццека починає цікавити вже не так А., як власний біль, відчай і страх. «...Страх – єдине, що потребує самотності, бо тоді він і є найбільшим страхом самотності... Проникати в твоє тіло – це все одно, що занурюватися в сніги, у воду, в землю, в листя. Я боюся цього занурення так само сильно, як бажаю. Під листям сховані черви, під снігом ростуть квіти, у воді чигає велетенська риба... На біса ж ти мені здалася, кохана? Чи коли говорю я до тебе, ти достеменно і насправду є?» [113, с. 67].

Персонаж опиняється у зачарованому колі: утікаючи від власної недосконалості, нецілісності в любов, котрої і прагне, і боїться водночас, він нашттовхується на ще більше відчуття своєї слабкості та нікчемності; любов стає мукою, а бажане переродження – прагненням смерті (або хоча б забуття). Дискурс кохання, як бачимо, оприявнюється у творі в двох протилежних вимірах: радість і порятунок з одного боку та біль і нівеляція – з іншого. Нецілісність, фантомність образу таким чином посилюються, і рятує від остаточного збожеволення Воццека лише рішучий намір написати книгу, у такий спосіб звільнившись від власної пам'яті та одержимості. «Того літа йому

несподівано спало на думку написати книгу. Це трапилося тоді, коли він усвідомив себе чийось персонажем – та хай навіть і своїм власним! – бо це знімало з нього необхідність дотримуватися якихось загальноприйнятих законів і приписів, нехтувати композицією, сюжетом, лексикою, думати про читача, про цілість...» [113, с. 167].

Фінал роману вкотре демонструє нам умовність скомплікованої істоти центрального персонажа, ігрове поєднання у ньому суб'єктно-об'єктних зв'язків – мова наратора тут впритул наближається до мови реального автора: «А що ж там Воцтек?, запитає хтось. А кого, власне кажучи, цікавить *той* мудак, його лежання на канапі, пиття і почуття. Най собі лежить» [113, с. 137]. І хоча життя видається Воцтеку–Тою абсурдним і нікчемним, обов'язок жити все ж усвідомлюється ним завдяки вірі в Бога, а від остаточного сповзання у глухий відчай рятує, нехай і нецілісна та розбита на окремі частинки – як і сам стражденний персонаж, – молитва (обидва розділи, звернімо увагу, закінчуються саме так).

Отже, в романі Ю. Іздрика «Воцтек» яскраво виявляється постмодерністська тенденція до суттєвої деформації людського суб'єкта, котрий змінюється поняттям «антисуб'єкт» – фрагментарний, мозаїчний, деперсоналізований образ, який наділяється такими рисами, що не піддаються однозначним характеристикам, та проголошує такі істини, котрі не тільки є відносними, але й почасти заперечують самі себе. Позиціонування образу через призму позасвідомих станів марення, сну, звертання до екзистенційних мотивів, колажування об'єктно-суб'єктних відносин, шизоаналіз як основний спосіб нарації вказують на крайню форму нівеляції особистості персонажа, котрий поступається своїм першорядним місцем у творі на користь авторської гри зі словом, написаності самого тексту. А це підтверджує тезу про те, що антропологія у постмодерній літературі змінюється ентропологією з її вичерпаністю фундаментальних людських цінностей, максимальною ентропією.

3.3 Блазнююча маска фіктивного персонажа: образ українського поета в романній тріаді Ю. Андруховича «Рекреації», «Московіада», «Перверзія»

Дещо іншу модель персонажа використовує у своїх романах Ю. Андрухович. Як уже зазначалося, поява у 90-х роках на теренах вітчизняної літератури його романів спричинила справжню бурю суперечок серед читачів та літературознавців, і не в останню (а можливо, й у першу) чергу через переосмислення концепції особистості в літературі. «Герої» усіх трьох його романів («Рекреації», «Московіада», «Перверзія») – молоді українські поети, що за традиційним визначенням асоціюються із високою культурою, духовністю та бездоганним авторитетом. Натомість Ю. Андрухович не тільки звертається до нехарактерної та новаторської для нашої літератури карнавальної концепції світу, а й із задоволенням та натхненням ставить з ніг на голову звичне й міцно укорінене у культурі поняття про величну і ідеальну постать українського митця. Гадаємо, таку сміливу карколомну стратегію можна вважати логічним продовженням повсюдної деміфологізації, деканонізації та переоцінки цінностей, що найбільшою мірою визначає творчість літературного угруповання «Бу-ба-бу». Та й сам автор романів доволі чітко пояснив свою позицію з цього приводу: «...Мені йшлося про зруйнування одного дуже шкідливого стереотипу, закоріненого в нашій національній свідомості, – це ставлення до поета як до месії, здатного порятувати націю, порятувати людство... За якимось найвищим рахунком це, мабуть, так і є, але це езотеричне питання, яке не повинно бути екзотеричним, не повинно спрощуватись і вихолощуватись у повсякденні. Певно, тому я й зважився на молодих поетів, на яких покладають надії, яких слухають як оракулів, показати у повісті звичайними людьми, зі своїми слабкостями, з рисами, часом доволі навіть несимпатичними...» [6, с. 141].

Так перед нами з'являється новий образ українського поета – відверто самозакоханий, легковажний, авантюрний, брутальний, нарцистичний, схильний до надмірного вживання міцних напоїв та смачної їжі, а також

розпусти, брехні і нецензурщини персонаж, що до того ж має мало не геніальний таланти, витончене почуття гумору й узагалі активну життєву позицію. Він, суперечливий, еклектичний та багатогранний, парадоксальним чином об'єднує у собі риси мандрівного шукача пригод (бароковий образ), проникливого філософа, відважного лицаря, брехливого боягуза, нікчемного блазня, безпринципного розпусника тощо. Прикметно, що в усіх романах трилогії в концепції зображення персонажа простежується явна тавтологічність, автотематичність, що виходить із їх автобіографічності, адже кожен з образів Ю. Андруховича – це значною мірою він сам. «Від роману до роману я просто все більше відкриваюся і все більше говорю про себе самого. «Рекреації»: свідоме розпорошення власних рис аж на чотирьох героїв – тобто коли не говорити про себе вже не можеш, але й розкриватися ще не наважуєшся. «Московіада»: певні шматки один в один автобіографічні, але герой – свідомо – не я (в розумінні гештальтному). <...> «Перверзія»: про себе, але не так справжнього, як «собі самому бажаного» [6, с. 45], – зізнається письменник.

У першому романі трилогії «Рекреації» перед нами розгортається картина святкових пригод чотирьох друзів-поетів: Ростислава Мартофляка, Ореста Хомського, Юрка Немирича та Грицька Штундери, що за запрошенням приїждять у прикарпатське місто Чортопіль на «Свято Воскресаючого Духу», де зустрічаються, спілкуються, потім кожен по-своєму переживають ніч, а вранці разом потрапляють на граціозний спектакль-псевдопутч. Зазначимо, що цей твір письменника можна вважати найменше наближеним до естетики постмодернізму, це свого роду «новочасне стилістичне бахтіанство», але на його прикладі можна доволі чітко простежити новаторську концепцію митця, запропоновану Ю. Андруховичем.

Змалювання чотирьох центральних постатей роману (котрі, як ми вже сказали, є масками самого автора) відбувається найчастіше через потік їх свідомості, дотепні діалоги та перехресні характеристики. Зокрема, дружина Мартофляка Марта (звернімо увагу на грайливу однокорінність імен

подружжя) подумки нарікає чоловіка цілою низкою суперечливих, але межово відвертих визначень: «велика дитина, бевзь, другорічник у школі життя, пияк, волоцюга, популярний громадський діяч, кандидат у депутати, блискучий співрозмовник, ідеал жінок старшого віку, аматор комфорту і гарячих ванн, нічний блукач, ресторанний лев, егоїст і боягуз, шляхетний лицар, галантний кавалер, нудний інтелектуал, балакун, дарунок небес, рідкісний діамант, надія згасаючого шляхетного роду, позбавлений спадщини граф, алкогольний маніяк, пристосуванець, офіційний поет, бич Божий, знаряддя диявола» [10, с. 28–29] тощо і так по-жіночому характеризує богемну компанію його друзів: «Зрештою, хлопці вони талановиті, чесні, непродажні, цвіт нації, діти нового часу, тридцятирічні поети, кожен гадає, що він пуп землі, а насправді лиш сексуальна невдоволеність і розпалене самолюбство...» [10, с. 30]. Упадає в око те, що автор не висміює і не засуджує поведінку і вдачу персонажів, а лише по-блазенськи грає із застиглими у суспільній свідомості стереотипами.

Цілком очевидно, що автор використовує стратегію зниження традиційно високих понять (творчість, ставлення до жінки, родини тощо), вдається до нецензурних слів, кітчевих образів та анткалістської іронії для вияскравлення образів з нових для українського читача ракурсів: «Так, це він, хлопчику, це Ростислав Мартофляк, якого ти так шануєш, ти справжній фан мого чоловіка, тож повинен принаймні руку поцілувати тій, котра пере шкарпетки твого ідола і варить йому зупу, і не спить, коли він блукає до ранку п'яний у товаристві всіляких сумнівних політиків та кооператорів, а потім, поки він увесь день відсипається, вона засинає на роботі і біжить по дітей у дитсадок з надією, що ввечері застане його вдома, але його знову немає, бо він мусить процвиндрити до копійки прихований гонорар, а ти на нього молишся, як на святого, бідний хлопчику» [10, с. 32]. Подальші дії Ростислава Мартофляка цілком відповідають думкам його дружини: напившись у ресторані, він покидає Марту і друзів заради компанії захоплених фанів-студентів, а потім проводить ніч у місцевому приватному борделі з повією Мартою (знову словесна іронічна гра з іменами).

Наступні рельєфні образи роману – Гриць Штундера та Юрко Немирич. Неперевершені у нахабстві, легковажності та іронічності, вони утворюють колоритну пару (чергові паралелі із М. Булгаковом, цього разу з його Коров'євим та Бегемотом), що приїздить до Чортополя разом із «чортом», швейцарським українцем доктором Попелем (Фаустом, Мефістофілем, Воландом...) на його «Крайслері», купленому у Львові. Згодом один із них, Юрко, потрапить на символічний бал сатани (все того ж Попеля), де, граючи із посталими з минулого постатями у карти, раптом збагне, що ставкою у цій грі є його життя. До речі, прізвище Немирич є алюзією на прізвище польського шляхтича Самійла Немирича й, можливо, прізвища автора політичного маніфесту XVII ст. Юрка Немирича (образ С. Немирича Ю. Андрухович неодноразово використовує й у інших своїх творах). Ім'я Гриця Штундери, на думку О. Гнатюк, асоціюється (на звуковому рівні) із ім'ям Степана Бандери, а корінь його прізвища «штунда» означає цинічну легковажну людину. На Гриця у романі чекає не менш захоплива пригода, щоправда із трагічним підтекстом: одягнувшись у стрілецький однострій та поголивши голову, він вирушає у гротескну подорож околицями Чортополя у пошуках місця, де раніше мешкав його дід (колись вивезений зі спаленого Сільця до Караганди).

Останній «герой» богемної компанії – Орест Хомський, внутрішнім монологом якого починається роман. «Саме так, Хомський, – довгий і широкий сірий плащ, тижневий заріст на підборідді (бродвейський стиль), волосся на потилиці зібране хвостиком, темні окуляри зразка шістдесят п'ятого року, капелюх, саме так, мандрівник, рок-зірка, поет і музикант Хомський, чи просто Хома, веселий скурвий син власною персоною ошчасливлює провінційний Чортопіль своїм візитом» [10, с. 27]. Найпривабливіший, найгалантніший з цієї компанії, із зовнішністю рок-зірки та схильностями дон-жуана, Орест, розважаючи засмучену поведінкою чоловіка Марту, проводить її до готельного номера й врешті залишається в неї, стаючи її коханцем.

Такими у загальному вигляді є нічні пригоди, що відбуваються з цими «найкращими представниками нації» на Святі Воскресаючого Духу. Додавши до загальної сюжетної канви використання нецензурної лексики, неофіційних мовних практик та введення у текст ще декількох не надто привабливих образів, можемо уповні зрозуміти обурення деяких критиків української літератури (особливо у діаспорному середовищі). Однак у чому ніяк не можна звинуватити автора роману, так це у однозначності та поверховості думок. Нікчемність персонажів і огидність деяких ситуацій перемижуються в романі із цілком позитивними подіями та характеристиками, що вкотре підкреслює абсолютну поліфонічність, амбівалентність зображуваного тут світу і людини.

«— Хома, ти ж не такий насправді. Ти увесь час прагнеш виглядати циніком, зухом. Насправді ж ти не такий.

— Насправді ми всі не такі. Гриць насправді дуже довірливий і м'якосердий. Немирич – мовчазний і нерішучий. Твій Мартофляк – сміливий і відчайдушний...» [10, с. 62].

Крім того, саме у «антипатріотичних», «порнографічних» і «непристойних» романах Ю. Андруховича чи не вперше у літературі цього періоду помічаємо прагнення правдиво осягнути людину в усій її повноті й суперечливості, розтабувати раніше заборонене. Щоправда, ця мистецька стратегія набуває тут дещо гіперболізованих рис, переходячи у підкреслену натуралістичність, іронічне зниження, відвертий епатаж, колоритний гротеск, однак вони, як правило, цілком художньо виправдані у контексті твору.

Надзвичайно потужною у першому романі Ю. Андруховича (як і в наступних) поряд із вже зазначеними є така ознака центральних персонажів, як дискурсивність. Автор-персонаж відверто смакує задоволення від гри зі словом, нарцистичної самодостатності словесної творчості, мовлення заради мовлення, що почасти переходить у блазнювання, глузування, елементарну брехню, незв'язні, обірвані, фрагментовані фрази. Це розкошування у мовній стихії, лексичні «викрутаси», а з ними й загалом сподіване для творчих людей

бажання говорити заради визнання і слави автор тут-таки піддає осміюванню, пародіюванню, зокрема на прикладі Р. Мартофляка: «Ти, Мартофляче, дуже любиш такі хвилини. Вони слухають тебе, наче пророка, кожне слово – на вагу золота, і ти почуваєш себе, як міністр закордонних або внутрішніх справ на брифінгу – твої доповіді разючі, і ти прекрасний, Мартофляче, давно ти так собі не подобався» або «...бо найважливіше – ніде не повторити жодного з автографів, усюди слід бути лаконічним, дотепним, глибокодумним, великодушним, самодостатнім, високочолим» [10, с. 73]. (Додаткового комічного ефекту додає порівняння самохарактеристики «бородатого пророка» із характеристиками його дружини, частково поданими вище).

Однак роман «Рекреації», «по вінця» сповнений іронії і невимушеної гри, не позбавлений і серйозної, а можливо, й навіть трагічної складової. Пильніше придивившись до змальованих тут персонажів, раптом розумієш, що їх гедоністичні забавки, онтологічна балакучість та нестримний потяг до розваг – лише чергова маска, що майстерно приховує підвищену рефлексивність, вразливість, зневіреність та непевність. Мотив самотності, заявлений ще на початку твору («Зрештою, всі ми дуже самотні і всі ми про це знаємо» [10, с. 51]), раз по раз зринає перед очима усміхненого читача. Кожен з персонажів її по своєму відчуває і переживає. І чи не від неї втікають у всепоглинаюче свято Юрко, Гриць, Орест та Ростислав? «І ви безсилі щось тут сказати, щось тут змінити – ходите колами, як сомнабули, і в кожного своя планета, і кожен піде своїм шляхом, хоч ви цілком щиро прагнули бути тільки разом і не робити дурниць, але хміль ходить вашими головами, а свято ходить по вас ногами, ви перемелені, наче фарш у доброго кухаря, бо, як уже казав Немирич, усі ви самотні, тож вельми сумнівно, чи вдасться вам що-небудь виходити поміж цими наметами і помостами, поміж цими прекрасними каліками, на цій площі, зусібіч оточеній горами і Європою, де кожен із вас заблукає по-своєму...» [10, с. 71].

Наприкінці роману маємо нагоду остаточно переконатись у справжності та неодновимірності персонажів, що перед дулами автоматів на деякий час

перестають грати обрані ролі і врешті стають самими собою, а отже, пересотворення (рекреації), «перемога над смертю» (і, варто сподіватися, над самотністю), за якими приїжджають на свято поети, все ж відбувається, хоча й, судячи з усього, не в останній раз.

У наступній Андруховичевій реінкарнації богемної постаті – образі поета Отто фон Ф., що навчається в літературному інституті в Москві (роман «Московіада»), простежується невідворотний і поступовий рух у бік розпорошування, розщеплення персонажа (його–тебе–мене–Отто фон. Ф). Тут перед нами постає ще більш умовна конструкція, пунктирно окреслений образ, що загалом продовжує лінію поведінки «героїв» попереднього роману. Протягом цієї «подорожі одного дня» Отто Вільгельмович вживає найрізноманітніші варіанти алкогольних напоїв, вступає в інтимний зв'язок із незнайомою негритянкою у душовій гуртожитку, розлучається, попередньо вчинивши бійку, зі своєю «коханою», вештається ненависною Москвою, потрапляє у підземелля «Дитячого світу», де, дивом уникнувши смерті, врешті опиняється на симпозіумі покійників, котрих, відчувши себе справжнім месником, задля спасіння народів розстрілює, після чого пускає кулю собі в скроню. Впадає у очі певна подібність не тільки у образній структурі, а й у закінченнях досліджуваних романів: загроза смерті у «Рекреаціях», символічна смерть у «Московіаді» та удавана смерть (самогубство) у «Перверзії», після яких відбувається перетворення, «друге народження» або початок нового життя персонажів.

Однак роман «Московіада» має відміну від двох інших романів трилогії ідейно-сміслову парадигму: це, перш за все, виразно пост- і антиколоніальний гротескно-сатиричний (а не пародійно-іронічний) твір, а тому й персонаж його має розглядатися у дещо іншому світлі. Естетика роману тут якнайтісніше пов'язана з ідеєю, бажання показати розпад, хаос, загибель колишньої великої Імперії позначається й на образах твору. Фіктивність, пустота, знівельованість центрального персонажа викликана саме розірваністю між минулим і майбутнім, болісним відчуттям міжчасся, глобальності необхідних і бажаних

зрушень, й невідповідності до них колишнього «гомо советікуса». Емоції, вчинки, міркування персонажа використовуються тут задля гри зі стандартними колоніальними атрибутами. Недаремно з такою прискіпливістю пародіює автор-персонаж спосіб життя та звичаї радянської людини, з такою ущипливою іронією зображує «конання у муках» країни, що перестає існувати. І знову неоднозначність та поліфонія: творче життя у Москві змішує, поєднує у образі Отто фон Ф. активну самосвідому людину і безвольного егоїста, сильного і чесного громадянина зі слабаком і невдахою, талановитого митця та тонкого естета з зухвалим циніком та огидним п'яничкою. Десь тут бере свій початок і повсюдне блазнювання, котре так полюбляє персонаж.

Архетипна постать блазня взагалі є однією з найулюбленіших у Ю. Андруховича, і, певна річ, вона щонайщільніше пов'язана із карнавальним світовідчуттям письменника. Звернімося до її докладнішого розгляду на прикладі образу Отто фон Ф. Уже на початку роману у своєму сні «з п'ятниці на суботу», на вечері з Королем України Олельком Другим, персонаж, «варнякаючи» з монаршою особою про те, як стати відомим і знаним, виступає типовим блазнем: у його пораді королю можна без особливих зусиль помітити всі ознаки безвідповідального пустотливого лицедійства (та ще й з не надто доречним використанням біблійних алюзій). «Будьте, Ваша Соборносте, терплячим і поблажливим, – кажу на це. – Не образіть ані комахки гівнячої, нікчемної. У неділю відвідайте Службу Божу, але й про щоденні молитви не забувайте. Даруйте бідним свої маєтки, роздавайте усмішки вдовам і сиротам, бездомних цуциків не вбивайте. Думайте про велике і гарне, як наприклад, моя поезія. Читайте мою поезію, їжте тіло моє, пийте кров мою. Надайте стипендію мені, скажімо, в німецьких марках і пошліть мене мандрувати навколо світу. За півроку Найясніший отримає від мене такого панегірика плавилного, що понад усіх монархів Вас вознесе. Ще за півроку народ України зажадає Вашого повернення і внаслідок успішно проведеного референдуму Ви в'їдете до Києва на білому кадилаку. Істинно, істинно кажу Вам: дайте мені стипендію!» [7, с. 10]. Постать короля,

що закономірно присутня поряд із блазнем у цьому контексті, зважаючи на схожі манери поведінки, може розглядатися не стільки як благородний образ справжнього правителя, скільки як маска, alter-ego все того ж (або іншого, білого поряд із рудим) блазня.

Існування Отто фон Ф. у столиці та спосіб його життя взагалі можна було б охарактеризувати як типово блазенські, адже, маючи доволі гострий розум, талант, естетичний смак та почуття гумору, він найчастіше обирає вже звичну і дуже зручну модель поведінки. При чому це стосується не тільки соціальної позиції, вчинків та, приміром, взаємин із друзями, а й найінтимніших стосунків та почуттів. Для прикладу можна згадати діалог із Галею перед розлученням:

«— Я вирішила, що ти не повинен більше сюди приходити. І взагалі — я викреслюю тебе зі своїх списків. Купайся і провальною геть.

— Обов'язково. До речі, мені все одно треба йти. Мушу в «Дитячому світі» купити подарунок для дітей своїх друзів. А діти моїх друзів — то мої діти.

— Не смішно.

— Я знаю, Галюню.

Вона закурює, нетвердо підводиться з-за столу і, похитуючись, добирається до вікна. Курить і дивиться у вікно. Під Майка Олфілда.

— У тебе вже хтось є, Галю?

Маленька череп'яна ваза, знайома тобі ваза з підвіконня, без попередження летить у напрямі твоєї голови. Встигаєш ухилитись, як здібний боксер. З Галею це буває. Гарна була ваза.

— Ти прийшов, аби познущатися?

— Що за дурні питання? Звичайно! Я тільки тим і живу, що висмоктую з тебе кров...

Зелена разова запальничка пролітає поруч із твоїм вухом. <...>

— Живи собі, як знаєш!.. Будеш потім на своїй Україні розповідати, як мав тут одну кацапку дурну...

– І не одну, Галю, не одну, – відповідаєш уже роздягнутий, залазячи у ванну.

У кімнаті щось об щось розбивається» [7, с. 51–52].

Наскрізна карнавальність «Рекреацій» набуває у «Московіаді» ознак сатиричної блазенади, викривального лицедійства. Звертання до такої блазенської моделі поведінки, вірогідно, приваблює автора-оповідача своїми чималими перевагами, головна з яких – певна дистанція від навколишнього світу (а можливо, й від самого себе), що дозволяє, з одного боку, пустословити й брехати, а з іншого – пророкувати та не приховувати незручної правди. Тобто, надягаючи маску блазня, персонаж (автор) зазнає певних, бажаних для нього трансформацій. Аби уповні збагнути їх сутність, згадаймо слова російського дослідника карнавального світообразу М. Бахтіна: «Романіст потребує якоїсь істотної формально-жанрової маски, котра визначила б як його позицію щодо бачення життя, так і позицію щодо опублікування цього життя. І ось тут маски блазня й дурня, очевидно, відповідним чином трансформовані, приходять романістові на допомогу. Маски ці не вигадані, вони мають якнайглибші народні корені та пов'язані з освяченими народом привілеями непричетності до життя самого блазня й недоторканності блазневих слова» [19, с. 89]. Цікаво, що громадську позицію сучасних блазнів з романів Ю. Андруховича не можна назвати зовсім відстороненою, бахтінська непричетність до життя набуває тут нового звучання і виявляється у маргінальності, зайвості, відчуженості, що разом з тим межують із бажанням докорінних суспільних змін, і це чи не найкраще демонструє фінальний вчинок Отто фон Ф. – розстріл найвизначніших російських історичних постатей на симпозіумі мерців, де вирішується подальша доля імперії.

Особливого колориту надає блазенській подорожі Отто фон Ф. його фізичний стан, позначений втомою, невідомою хворобою (підвищена температура тіла) та повсякчас підтримуваним сп'янінням, що надає внутрішньому монологу та рідким діалогам персонажа характеру невинної напівсвідомої маячні. Не дивно, що найповнішим і найпереконливішим

«портретом» цілком прозорого, порожнього персонажа є опис рівнів алкогольних напоїв, з яких він складається: «Тим часом подумки робиш поздовжній розтин себе самого. Так, вочевидь, легше зосередитися й дійти до суті. Отже, на самому споді маєш пиво. Літрів так із три-чотири жовтого каламутного напою, звареного спеціально для пролетаріату. Поверх нього теплий і червоний шар вина. Там зароджуються горотворчі процеси, це вулканні глибини. Далі йде порівняно вузький, зупинений десь на рівні стравоходу, шар горілки. Це дуже активний проміжок у сенсі біологічному. В певний момент він може виявитись каталізатором великих оновлювальних тенденцій. Це, власне кажучи, вибухівка. Понад горілкою, ближче до горлянки, залягає кавеен – «крепкій віноградний напіток». У разі виверження ти фонтануватимеш найперше ним. Він смердючий і бурий, як нафта. Отака, в найзагальніших рисах, ця схема твоєї внутрішньої порожнечі. Про кров та все інше поки що мовчимо» [7, с. 75].

Персонаж, що почергово звертається то до себе, то до читача, не перестає грати свою роль і не знімає маску навіть перед загрозою смерті. Потрапляючи у підземеллях «Дитячого світу» до рук охоронців метрополітену і КДБ, «п'яний, хворий, обдертий, з розбитим коліном, без грошей, без авіаквитка» («Гірко посміятися з тебе, блазня, та й вже!» [7, с. 54]), Отто опиняється у клітці з удаваними щурами за стінкою, де перед Галею, що виявляється робітником КДБ та для «чистоти експерименту» має зробити йому декілька ін'єкцій, намагається підбити не надто веселі підсумки свого життя, чи то іронізуючи, чи справді відкриваючи душу. «Моє життя виявилось не таким уже й довгим, як пророкували мандрівні цигани і вчені астрологи, але, що прикріше, не таким уже й блискучим. Я намагався не мати ворогів і подобатися всім без винятку, пам'ятаючи, що єдиний мій найлютіший ворог – це я сам. Але подобатися всім без винятку виявилось неможливим. Ніхто не схотів запідозрити мене у добрих намірах. Настільки вони всі були між собою розсварені. Тому будь-яка моя спроба віднайти гармонію завершувалася тим, що мене гнали. Більше того, я побачив, що цей світ тримається на ненависті.

Вона його єдина рушійна сила. І я хотів утікати від неї. Хотів здійснити навколосвітню подорож, але мені не вистачило грошей навіть для того, аби доїхати кораблем до Венеції. Тому я задовольнився снами, коханнями і міцними напоями. Бо пияцтво – також різновид подорожі!» [7, с. 104–105].

Але прощання із життям виявляється передчасним – на нашого багатостраждального героя чекає ще чимало пригод. Не без допомоги відданої Галі утікаючи із пастки, в яку потрапив, Отто фон Ф. дивним чином опиняється у ще глибших колах московського підземелля на симпозиумі мерців, що врешті надає його безладним алкогольним блуканням символічного змісту та допомагає зрозуміти їх мету. У такому сюжетному повороті легко вгадується алюзія на міфічну подорож Орфея у підземне царство мертвих. Розправитися із ненависними небіжчиками, що символізують імперську владу, – і означає для вкрай знесиленого «героя» знайти вихід із глухого кута (як на особистісному, так і на національному рівні) та врешті звільнитися. «Ти постановив прикінчити їх усіх – методично і послідовно, куля за кулею, постріл за пострілом, тіло за тілом, – пам'ятаючи, що надто багато часу в тебе немає і права на промах немає теж» [7, с. 135].

Тому умовною і символічною виявляється куля, пущена після «геройського вчинку» Отто у власну скроню, вона знаменує не кінець, а початок «нового» життя, друге народження, повернення на Україну. Тільки тепер Отто – «блязень блязем – пасма рудого, немов лисячий хвіст, волосся, великі нерівні зализини, ніс у вигляді червоної картоплини» [7, с. 124] – врешті знімає свою маску (як у прямому, так і у переносному значенні) та постає в оновленій іпостасі. Тут звичне ти-повіствування, нескінченні мовні ігри несподівано переходять у проникливу ліричну оповідь від першої особи, навіть більше – від колективного «ми» всього народу. У своєму останньому звертанні до Короля Олелька Другого, що, як не дивно, відлунює смутком та меланхолією, Отто фон Ф. виступає справжнім (зовсім не відстороненим і не байдужим) патріотом, котрий, тепер уже без маски, знову підбиває підсумки, тільки цього разу вже на глобальнішому рівні: «Однак це правда, Ваша

Милосте, – така країна існує. Вона не вигадана для Вас Вашими радниками, астрологами й капеланами. Адже найпримхливіша, найбожевільніша (людська!) уява мусить відступити перед справжністю цієї країни. Вона до болю справжня. І нічим не захищена від Сходу, навіть горами. Якби свого часу Хтось, Хто Роздає Географію, порадився зі мною, то нині все виглядало б інакше. Але Він розмістив нашу країну саме там, де Йому схотілося. Дякуємо їй за це. І що зробив нас м'якими та вайлуватими, терпеливими, лінивими, добрими, що зробив нас байдужими, заздрісними, довірливими, зробив хитрими, боязкими, сварливими, зробив недбалими, покірними, співучими – дякуємо Йому, бо могло бути й гірше» [7, с. 137]. І трохи далі, як остаточний фінал: «Бо я сьогодні не втікаю, а повертаюся. Злий, порожній, до того ж із кулею в черепі. На дідька мене комусь треба? Теж не знаю. Знаю лишень, що тепер майже всі ми такі. І залишається нам найпереконливіша з надій, заповідана славними предками: якось то воно буде. Головне – дожити до завтра. Досягнути до станції Київ. І не злетіти к бісовій матері з цієї полиці, на якій завершую свою невдалу довколасвітню подорож» [7, с. 138].

В останньому з досліджуваних нами романів Ю. Андруховича («Перверзія») тенденції деперсоналізації, розпорошення, мозаїчності персонажа набувають найвищого ступеня. У цьому найбільшому з романів трилогії гра з мовою, культурою, літературою, традицією сягає справжнього апогею, що, безумовно, позначається й на образній системі твору. Важливу децентрувальну роль відіграє тут і постмодерна модель побудови твору: він складається з уламків, шматків, фрагментів різножанрових текстів з підкресленою демонстрацією механізму їх створення («Цікаво, наскільки іншою може бути ця послідовність?» – посміюється над читачем «редактор» (автор)). Разом з розпадом тексту роману остаточно розпадається і його персонаж. Змінюється сама схема суб'єктно-об'єктного зв'язку: процес створення образу відкрито коментується, оголюється, відбувається немовби на очах у читача-співучасника. Наявність у тексті заявленого «редактора», «видавця», такого собі упорядника цієї «текстової зливи» цього разу є

відкритою, але при цьому вона зовсім не означає ієрархізацію тексту або нав'язування авторської волі. Можливо, навіть навпаки, через це ситуативне амплу автора-гравця текстова канва ускладнюється, розгалужується, колажується аж до межі нероману або метароману.

Цього разу ареал мандрів Андруховичевого поета-богеми розширюється до меж Європи. Отримавши запрошення на Венеційський семінар під назвою «Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії?», він вирушає у подорож, утікаючи від якихось невідомих ворожих сил, закохується, мандрує Венецією, виголошує свою доповідь на конференції й в останній її день зникає з готельного номера у напрямку вод Великого Венеційського каналу. Сюжет тексту, як бачимо, автотематичний і доволі простий, однак він аж ніяк не скасовує багатовекторність та поліфонічність центрального персонажа.

Образ Стаха Перфецького, за психотипом дуже подібний до персонажів з двох попередніх романів, теж не позначений цілісністю та чітко визначеною позицією у творі, однак у романі все ж простежуються деякі спроби окреслення його психологічних та зовнішніх рис, що надає йому певної рельєфності й наближеності до читача. У «проникливо-настрoeвій» статті І. Білінкевича «Чао, Перфецький!» у передслові видавця читаємо: «Стах був завше усміхнений, мов японець. Ми знали його лагідним і нерідко сумовитим, відкритим у всьому найповерховішому і водночас наглухо замкнутим у найсуттєвішому. <...> Він чудово знав безліч мов – англійську, німецьку. Він мав безліч облич і імен. У колах новітньої богемної спільноти його кликано не тільки Перфецьким. Йона Риб, Карп Любанський, Сом Рахманський, Перчило, Сильний Перець, Антипод, Бімбер Бібамус, П'єр Долинський, Камаль Манхмаль, Йоган Коган, а ще – Глюк, Блюм, Врубль і Штрудль... І це – далеко не повний перелік» [8, с. 10–11].

Спостерігаючи за вчинками та думками Стаха, бачимо перед собою на перший погляд вже звичний образ молодого, енергійного, дотепного, авантюрного, талановитого ловеласа, що відкритий до усіх радощів життя і спраглий нових вражень та пригод. Потрапляючи до Венеції, він воліє уповні

насолодитися цією нагодою нових відчуттів: «Отже, я поласую цим містом. Я спробую прожити в ньому щось найпекучіше, найгостріше. Я знайду в ньому таке найпотаємніше місце, де мене не дістануть. Ні карабінери, ні поліція, ні сам чорт» [8, с. 55]. Однак за пустотливою балаканиною, нестримним потягом до розваг стоїть дещо інше.

Як уже зазначалося, концептуальною основою роману є мотив прощання з карнавалом, посткарнавальна розгубленість людини («що на обрії?») після масштабних дійств. Тому проблема пошуку себе, віднайдення своєї справжності та встановлення ідентичності (частково вже озвучена у попередніх творах письменника) найсуттєвіше позначається саме на концепції людини цього роману. Певно, через цю непереконливість, невиразність Стахової індивідуальності й не можуть запам'ятати прізвище персонажа учасники та організатори свята, а тому щоразу наділяють його новим з безлічі можливих варіантів: Парафінський, Профанський, Преферанський, Парфумський, Профундський, Перфорацький, Перфаворський, Перфецій, Префецій тощо.

Безкінечні мандри «героя», його втеча, натяки на таємниче полювання, що влаштували на Стаха якісь невідомі сили, а також завелика кількість масок та імен підкреслюють фіктивність, розмитість, мозаїчну розпорошеність образу, вказують на безліч його можливих варіантів і версій. У романі «розпадається все: предмети, мовлення, почуття, музика, тексти, дійства. Втрачає сенс індивідуальність, тобто неподільність речі чи особи, які ніби постаріли разом з Венецією, розтратили ту «ідеальну смислову енергію» (Лосєв), що пов'язує частини в ціле. У світі «Перверзії» автентичні об'єкти неможливі, читач натикається лише на пастиш, на комбінації уламків, результати склеювання, мікшування і реставрації...» [99, с. 43]. А звідси – підсвідоме прагнення і трагічна неможливість віднайти себе, постійний потяг до мандрів і нових пригод, переїзди, чергові розпочинання «нового життя», і так по колу («Бо Стах Перфецький, якого майже всі на світі мають за самовбивцю-

потопельника <...>, далі серед нас. Він живий і, я скажу навіть більше, він повертається...» [8, с. 303]).

Показовим у цьому контексті є епізод зустрічі Стаха із венеційським священиком Антоніо Делькампо. Стахове бажання висповідатися переходить тут у сповнену іронії та відвертості, реальності і вигадок, ерудиції та фантазування постмодерну бесіду (з паралельним вживанням спиртних напоїв), у котрій безтурботний гульвіса Стах постає перед нами (уже цілком сподівано, зважаючи на автотематичність образів Андруховича) у іншому світлі. «Неспокій і сум'яття читав я з нього, а також вагання і сумніви» [8, с. 107], – ділиться першими враженнями про чужинця вікарій. Привертаючи пильну увагу священика своїм дивним проханням (порушити тайну сповіді), Стах поміж іншим зізнається, що його привела до церкви (та й, мабуть, до самої Італії) «велика самотність». «Нема в мене ні дому, ні близьких, ні рідних. Одно тільки залишається – блукати світами і до Бога промовляти з різних церков, соборів» [8, с. 112]. А отже, – знову самотність, знову стривоженість, знову пошук.

На заваді гармонійному сприйняттю себе і світу стає для Стаха його безмежна любов до себе, інфантильна нарцистичність понад усе («Говорити про себе – одна з найбільш доступних мені втіх. Я так люблю цю справу, що навіть найтяжча сповідь не завдає мені страждань, а приносить тільки задоволення» [8, с. 101]). Недаремно на другий день свята із сімох гостей, що символізують смертні гріхи, Стаха запрошує на танок саме Гординя. «Ну чому, чому ти прийшла до мене? – випитувався я крізь танець, силкуючись розкрутити її навколо осі й повернути до себе значно чесотнішою задньою частиною, себто Смиренністю. Але дівчина спритно вив'язувалася з моїх павучих обіймів і знов поставала мені Гординею з високо задертими носом і грудьми.

– Це – не я, це – ти, – відповіла вона кілька разів, коли я повторив запитання» [8, с. 96].

Хронічна замкненість на власній персоні і невдоволеність, спричинена нею, породжують і перманентне відчуття стривоженості, загрози (полювання на Стаха якихось невідомих впливових сил), тому однією із глибинних іпостасей персонажа є образ жертви (згадаймо безліч його риб'ячих імен, що викликають асоціації із Христом), загубленої у хащах власних нескінченних бажань людини, що просто приречена на постійне пересотворення. «Тривога народжується в самому акті висловлювання – з надміру означника, з веселої невтримної балакучості і гри, що усвідомлюється, зрештою, як неможливість надійно закріпити іменем (мовою) тожсамість названого» [89, с. 33], зазначає цілком правильно С. Борис, знову вказуючи нам на вже зазначену дискурсивність героя, його повне розчинення у мові, тексті.

На деякий час позбутися цієї непевності, спустошеності егоїзмом Стасові допомагає зустріч із Адою, його венеційською супровідницею (любовна колізія є провідною у романі). На перший погляд ця історія кохання видається лише бажанням долучитися до «найбільшої з містерій Заходу», відчуті свою справжню причетність до європейського омріяного життя, предмету заздрощів мешканця посттоталітарних держав: «...ця жінка, ця свічка, ця кава, ця сигарета, ця минущість, проминальність, скінченність, це тільки «тут і зараз», у такий спосіб я, здається, приторкався до найбільшої з містерій Заходу (десь поза Неаполем заходило сонце) – нам не зрозуміти усіх глибин цього нещастя, цих депресій солодкого перебування, однак саме перебування й не більше – Світ допускає тебе, розгортає свої принади – в ліхтарях, квітах, пахощах, свічках, перехожих тілах <...> Ми заздримо – люто і чорно, ніби пропащі діти, – цим західним людям, цим мешканцям блаженних надвечірніх садів, їхньому їдлові, заробіткам, розвагам, автомобілям, ми готові вдень і вночі збирати для них помаранчі або мити їхні плювальниці, щоб тільки ввійти, проникнути, бути допущеними, наближеними...» [8, с. 71–72].

Переживаючи нові емоції та враження, Стах, незважаючи на його безмежну самозакоханість та зворушеність перш за все увагою до своєї особи, відчуває небувале емоційне піднесення, породжене коханням та близькістю

з Адою. «Як усі нарциси, він завжди і в усьому бачив лише власне відображення, тому жінки продиралися в його внутрішнє царство лише в тому випадку, коли першими виявляли свій потяг до нього. Ада зробила це більш ніж переконливо: вона *віддалася* – в усіх значеннях і конотаціях цього прекрасного дієслова. Не кажучи про тілесні сторони згаданого акту, мусимо наголосити, що для Перфецького став він величезним емоційним сплеском і призвів до вельми відчутного душевного зрушення» [8, с. 74]. Кохання, тобто присутність поряд значущого Іншого, на деякий час повертають Стахові (як і персонажам Ю. Іздрика, О. Забужко) відчуття рівноваги, хоча б відносно повноцінної самоідентифікації.

Прикметно, що запрошення на цей культурний захід українського письменника стає у романі своєрідним символом. Саме він, представник «молодої» країни третього світу, вказує на подальшу перспективу розвитку після відшумілих дійств втомленій глобалізацією та культурою Європі. Саме він проголошує єдину справжню і відверту (хоча й сповнену алюзій, гумору і цитат) промову поряд із іншими безглуздо-пустотливими виступами. Тут нам знову чується сповнений патріотизму голос людини, якій болить доля її народу і країни (голос автора). Розмірковуючи про географічне положення своєї країни, «карнавал племен» у наших генах і на нашій землі, про чужинців та українців, про богопокинутість та богообдарованість «фантастичної» країни, про українських поетів і пісні, Стах доходить до найголовнішого, того, «завдяки чому ми виживаємо навіть зараз, коли всі ангели від нас відвернулися», «завдяки чому ми все ще стаємо самими собою, хоч настільки сильні спокуси здаватися кимось іншим» – до кохання, «великої містерії чоловіка і жінки». Саме у ньому бачить порятunek закоханий герой. «Тільки любов може порятувати нас від смерті. Там, де закінчується любов, починається «безглуздя світу». І я не думаю, що тоді «на обрії» ще може «щонебудь» залишитися. Крім порожнечі, звичайно» [8, с. 229].

Т. Гундорова в одному зі своїх досліджень слушно зауважує, що – це також своєрідне «сходження у царство тліну» зі спробою привласнення її

жіночої суті (кохання до Ади). Тобто його (як і подорож Отто фон Ф.) можна розглядати як орфічний міф. Аби повніше зрозуміти своєрідність його використання, звернімося до розділу «Орфей у Венеції», що є своєрідним «апофеозом постмодернізму» у романі.

У венеційському театрі «Ля Феніче», де відбувається прем'єра опери, Стах Перфецький, рятуючись від загадкових «найманих убивць», спускається по линві зі свого глядацького балкону на сцену, з'єднуючи тим самим романний і театральний світи. У цей момент у творі відбувається несподіваний поворот: Стах на деякий час стає справжнім Орфеем, органічно вписуючись у театральний хронотоп, котрий у свою чергу розширюється до меж усієї Венеції. Уривок опери, в якому відбувається «дивовижне перевтілення», описано в романі від імені різних представників цього дійства, що підсилює оригінальність і незвичайність подій. «Я отямився через добрих п'ять – вісім хвилин. Вистава тривала без жодного збою. <...> Орфей виконував чергову з належних йому арій. Тільки це був *інший* Орфей, новий. Той, що злетів на сцену з-під самого склепіння. Він увійшов у дійсність моєї опери, як до себе додому» [8, с. 183] – говорить режисер сенсаційної опери. Натомість сам Стах–Орфей у перші хвилини відчуває тільки бажання врятувати своє життя, втекти від злочинців у будь-якому можливому напрямку: «Що було переді мною? Безодня зали, заповнена піротехнічними спалахами і прожекторними ареолами. Золота линва, що давала шанс для втечі» [8, с. 185]. Але за якийсь час Стах вже цілком комфортно почуває себе у новій ролі (що для нього взагалі дуже характерно, зважаючи на безліч його масок і облич) і вирушає на пошуки коханої Ріни. Стах-Орфей випадково називає її Адою, і ми розуміємо, що ця так звана оговірка містить цілком прозорий натяк. А слуга Асклепіо дивним чином нагадує чоловіка Ади доктора Різенбокка.

Опера «Орфей у Венеції» за участю Стаха закінчується безперечним тріумфом, «майже істеричним» успіхом, а після чудового Орфеевого співу за ним навіть найвідоміші театральні віртуози «ступують слідом, ніби найлагідніші звірі» [8, с. 184]. «...Виняткова органічність виконавської манери

останнього, виразність і вишуканість у кожному жесті чи нахилі голови, пристойні вокальні дані та висока фізична підготовленість його ж дають усі підстави стверджувати про появу нової зірки на венеційському оперовому небосхилі» [8, с. 199] – глузує автор устами італійських журналістів. У такий спосіб традиційний міф про Орфея у «Перверзії» зазнає суттєвих трансформацій через заміну героя його антиподом, низку «містичних, нічим не пояснимих явищ і випадків», відверту авторську сатиричність, бурлескність, пародійність (наприклад, комедійний перелік дійових осіб вистави: «оркестр механічних та пневматичних інструментів», «група синтезаторної підтримки голосів», «данс-балет «Сексапіллер», «дресировані тварини і циркові ілюзіоністи», «вогнегасники» та ін., грандіозна еротична фінальна сцена, велика надувна лялька замість Ріни тощо). Це дає нам підстави говорити про характерну для романів Ю. Андруховича деміфологізацію – витворення певного міфічного шаржу, у якому ламаються загальноприйняті стереотипи, руйнується цілісність образу та змінюється напрямок і сенс його діяльності. Семантика міфу таким чином виразно ускладнюється, набуває специфічних рис авторського міфу.

Отже, проаналізувавши особливості концепції людини у романах Ю. Андруховича, можемо зробити висновок про такі основні її ознаки, як автобіографічність, дискурсивність, амбівалентність, деперсоналізація персонажа, зміна відношень у тріаді автор–персонаж–читач (найчастіше з використанням авторської маски та децентрації тексту), переосмислення і розтабування у центральних постатях романів застарілих образів і концептів (на матеріалі пострадянської дійсності) зі звертанням до таких принципів зображення, як іронія, пародія, еротика, антикалізм, гротеск, епатаж, кіч. Загалом у зображенні «героїв» своїх романів Ю. Андрухович послуговується доволі обмеженим колом тем і проблем, найчастіше це автотематичні барокові мотиви подорожі, підземелля, втечі, ловів, блукань, що втілюють розгубленість, самотність та стривоженість людини перехідної епохи. Найпрезентативнішою ж у творчості письменника є новаторська

концепція українського митця, що через використання архетипів (зокрема блазня) та деміфологізацію соціального, біблійного й античного міфу знімає поета-месію з міцно вкоріненого у суспільній свідомості п'єдесталу та пропонує принципово новий ракурс його зображення (поет як звичайна людина з усіма її позитивними і негативними рисами, з навмисним підкресленням останніх).

3.4 Авторитарність та герметичність авторської критичної свідомості (романи Є. Пашковського)

Діаметрально протилежну модель людини-митця презентує в своїй творчості представник київсько-житомирської літературної школи Є. Пашковський.

Герої його романів – знедолені, тотально безпритульні, духовно скалічені люди, «опромінені радіацією, напівбожевільні від дешевих вин та одеколонів, сірки, галоперидолу <...> від усього, чим їх так зловісно щедро пригостив лукавий світ» [163, с. 73]. Найпоказовішою їх ознакою є біблійна метафоризація, зануреність у релігійний міф: змалювання персонажа найчастіше втілюється через призму біблійної притчі (наприклад, притча «про блудного сина»). При цьому традиційна для постмодерних романів іронічна гра у романі не використовується (хіба що на вербальному рівні у створенні авторських неологізмів).

Уже в першому романі Є. Пашковського «Свято» перед нами постає процес поступового духовного розпаду персонажа, що у наступних («Вовча зоря», «Осінь для ангела») буде глибше увиразнений і підсилений трагічними колізіями. Тема цих романів загалом проста і вічна, – пошук людиною свого місця у світі, – вона наближає їх до інших творів періоду 90-х, однак її реалізація відрізняється від інших своєю тотальною серйозністю, потужним негативним емоційним розмахом та наближенням до традиційної реалістичної парадигми. Осмислення людини найчастіше позиціонується тут через екзистенційні мотиви туги, розпачу, жалю, «тоскне відчуття самотини», а їх

невідвратною долею є приреченість на поразку та безсенсовність існування. У романі «Свято» очікуване свято так і не відбувається, натомість обігруються численні історії нещасливого, змарнованого життя (Сава, Сергій, Олена, Іван та ін.); у «Вовчій зорі» демонструється згубний апокаліптичний шлях людини від «молитовної зорі» до «вовчої зорі електрички», тобто смертоносного цивілізованого світу; у романі «Осінь для ангела» втілена богопокинутість сучасного світу, засуджено зайву свободу та інтелектуалізм сучасника; у «Бездні» розкривається образ кінцесвітнього безчасся: прірва Озера-Бездні, в яку стрімко котиться сучасне людство з розчахнутою «на крик і милосердну надію» свідомістю. Хаотичність, абсурдність, трагічність існування сучасного світу позначається й на концепції людини, що, схована «за частоколом свого страждання», найчастіше розривається між природним і цивілізованим світом, містом і селом, дитинством і зрілістю, страхом і надією.

Однією з найприкметніших ознак романів Є. Пашковського є поступова трансформація авторського письма – від традиційно сюжетного, реалістичного до безсюжетного, ризоматичного, постмодерністського, що тягне за собою і зміну суб'єктно-об'єктних зв'язків. Якщо у перших романах автор використовує традиційну форму прозопису, ефект безпосередньої присутності героїв твору, котрі мають певну окресленість та здатні на вчинки, що й становить сюжетний каркас роману, то в останніх помітна явна тенденція до перенесення акценту з героя на авторську свідомість, безпосередню присутність автора у тексті, есеїстичну авторефлексію. Є. Пашковський врешті знаходить спосіб зібрати до купи хаотичний безладний світ: він робить це через презентування своєї особистості, своєї викривально-правдивої, відповідальної письменницької місії. «Збирання авторського «я» відбувається на основі серйозного статусу відчуженого індивідуалізму, котрий наділяється пафосом пророцтва і месіанства й опонує блазнюючій масці неznайденої суб'єктності. У романістиці Є. Пашковського невтомно пульсує рефлексивне авторське «я», зумовлене поступовим виокремленням самоцінного психічного центру, інтенсивним самозаглибленням та самоозначенням» [137, с. 55].

Найпрезентативнішим у цьому контексті є останній роман автора періоду 90-х «Щоденний жезл», що уявляється певним підсумковим етапом творчості цього періоду та найграндіознішою спробою осягнення світу і людини в ньому. Особистість письменника, авторське «я», повністю заступає тут позицію персонажа, об'єктивність змінюється суб'єктивністю, діалогічне мовлення – суцільним герметичним монологом. Така штучно ускладнена, нелінійна, спонтанна побудова цього роману-лабіринту, де поруч стоять філософські теорії, історичні факти, власний досвід, картина буття окремих соціальних формацій і всього народу взагалі, безперечно, натякає на трагічну розірваність сучасного світу. Тому не дивно, що образ людини, породжений нею, невідворотно змінюється, що викликає не надто приємні емоції у письменника.

Роман «Щоденний жезл» звільнений не тільки від структурованості і центру, а й від об'єкта. Суцільна субективізація оповіді, до якої звертається автор, реалізується у двох формах: сповіді і проповіді, а події роману передаються найчастіше через спогади, котрі й створюють особливий письменницький стиль. Дискурс спогаду диктує свої особливості письма: випадковість, несподіваність, незв'язність, розгалуженість, непослідовність думки («здається, ти сплутував події, на бігу розгубив їх, як двадцять чотири копійки, видані мамою на пончики з чаєм» [192, с. 142]).

Центральний образ роману, авторське «я», характеризує певна часова роздвоєність: вдаючись до осмислення, переживання минулого, тобто згадування, наратор найчастіше мислить себе приналежним до часу «дочорнобильського», «доапокаліптичного» з його духовними цінностями та праведними ідеалами, при цьому із невблаганною прискіпливістю та безкомпромісністю помічаючи і описуючи найдрібніші деталі життя сучасного, «скону нашого віку». Власне, перед нами у романі окреслюється дуже своєрідна концепція людини, що розпадається на письменницьке «я» та суспільне «ми» з акцентуацією на історичних травмах, недоліках менталітету, котрі зрештою призводять до загубленості, відчуженості цілої нації.

Відчувається від такого світу і суб'єкт критичної свідомості, постаючи у романі романтичним бунтівником, праведником, невинним свідком «кінця світу», посередником між Богом і світом. Колективне ж «ми» ушент розвінчується непримиренним і категоричним письменницьким «я»: «народ цей став напівпритомним: як не п'є, то похмеляється, як не чухається, то виє закапканеним смертним воєм, як не продається в рабство з бебехами й дітьми, то закликає варягів правити <...>, то перед першим зустрічним підтискає хвоста, плазує на пузі і зорить усміхненим немовлятком...» [192, с. 112].

У жахливому ворожому цивілізованому світі людина позиціонується як «синос», «лайно», «смалиць», «лох» тощо та характеризується такими рисами як здеградованість, інфантильність, бездумність і далі в тому ж руслі. Роман бачиться таким собі суворим посланням до «засилля покручів, безсилах до вчинку і приречених гнити» від праведного художника-самітника, що болісно переживає руйнацію духовних підвалин людства. Автор вказує і причину, яку він вбачає у такому стані речей: «три речі здійснилися нерозривно: видебілення голодом, радіація і непокараність совдепу» [192, с. 53].

Прикметно, що ця негативна напруга емоцій романіста у змалюванні людини зростала із кожним новим твором: у перших романах особистість постає як беззахисна, нещасна жертва фатуму, яка, мабуть, ще викликає певне співчуття в автора, в останньому – розкривається мало не кінцева стадія здеградованості та знелюднення людини, що до того ж поширюється і на наступні покоління нації: «а тепер ваша черга, – гноїтись, і вити, і ставати підніжжям для великої зверхності, і коли наступлять на шию, ще й пробувати лизнути чобота <...> – да-а, все-таки незлопам'ятні слов'янські душі» [192, с. 111].

У цьому контексті цілком сподіваною і зрозумілою стає та місія митця, яку пропагує автор роману. Не варто й пояснювати, чому запропонований бубабістами на початку 90-х образ поета-богеми, нарцистичного шукача пригод, вільного від ідеологій і національних обов'язків, обурює Є. Пашковського до глибини душі. У його романі теза Ю. Андруховича

«письменник не повинен бути пророком» набуває діаметрально протилежного значення. Адже саме пророком і уявляє себе автор «Щоденного жезлу». Будь-який справжній серйозний письменник, на його думку, виконує місію Мойсея, котрий «невтомно тримає жезл» (тобто пише ідейні твори заради спасіння свого народу), стаючи у такий спосіб «богообраною особою», «князем над смердами», «опікуном над осклерозненим століттям». Саме митцю через силу «малого земного слова» дано порятувати людство у страшний постчорнобильський час. «А мале земне слово звітрилась за виднокола, туди, де поза обставинами й зневірою здатне виконати завдання, як виконувало його споконвічно: нагадати деякі прості речі, безліч разів пережиті, – й спинити забріхування споживацьким раєм, свободою заздрісної жадоби, погордим успіхом переможців, всим тим, що розвихрює полум'я на торф'яних континентах і все подальше дбання спрямує назовні...» [192, с. 34].

А слово письменника, на переконання Є. Пашковського, має черпати свою силу у вірі і проповіді. Духовне безсилля нашої доби, розщепленість психопатичної свідомості сучасної людини може порятувати тільки повернення до витоків, універсальних духовних цінностей, віри у Бога. «Звертання до біблійних алюзій і ремінісценцій несе в собі пророцтво митця про майбутнє людства, невідворотний страх перед початком апокаліпсису, де сучасник «нетвердо стоїть на ріллі «колодязя прірви» [192, с. 61]. Недаремно письменник навіть принцип побудови художнього твору порівнює із принципом побудови текстів Святого Письма і виділяє його як найприродніший з усіх можливих: «Якщо заглибитись у слово, яке б повністю відповідало видиху душі, маю на увазі першодруки Євангелія, то там текст взагалі не розбитий на слова. І це сприймається як справжність» [187, с. 86]. Певно, тому й «Щоденний жезл» можна відкривати на будь-якій сторінці і читати як Біблію, шукаючи там свою правду і поживу для душі.

Однак така, на перший погляд, бездоганна авторська позиція має і свій зворотний бік: надто часто у романі вона межує із авторитарністю, абсолютизацією авторського «я», однозначністю, категоричністю та

неприйняттям будь-якої істини, що не відповідає релігійній доктрині. Звідси і тенденція не до засудження, а до прокляття, не до схвалення, а до благословення, що, між іншим, вказує на потужний нарцистичний компонент творчості Є. Пашковського, котрий він сам так жорстоко засуджує у «мерзенному плем'ї поетів», звинувачених у графоманстві та порівняних із дурнями, п'яничками і плакальницями. Письменник ставить себе у категоричну опозицію до світу сучасного мистецтва, протиставляє власну творчість творчості представників карнавально-ігрового постмодерну, погрожує «недостойним» Страшним судом. Викликає певний сумнів, що така його агресивно-категорична позиція знаходить бажаний відгук у душі «простого смертного» читача, адже, по суті, кожен із письменників досліджуваного періоду звертається до одних і тих самих тем, всі вони говорять про глобальні проблеми сучасного суспільства, прагнуть до їх осмислення і вирішення, однак не кожному вдається сказати про це так, щоб його почули. Мабуть, тому так несамовито «кричить» роман Є. Пашковського, з такою агресивністю претендує на «монополізацію» істини.

Отже, у романах Є. Пашковського спостерігаємо поступову еволюцію концепції людини у бік нівеляції персонажа і заміни його особистості критичною свідомістю письменника, що характеризується авторитарністю, категоричністю, психологічною негнучкістю, герметичністю, шизоїдністю та безмежно трагічним світовідчуттям. Позиція людини в романі «Щоденний жезл» представлена метафоричним індивідуально-авторським началом, що асоціюється з письменником-пророком (Прометеєм, біблійним Мойсеєм), слово якого («щоденний жезл») покликане врятувати світ.

3.5 Суперечливість та багатогранність нового образу жінки в романі О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу»

Окрему нішу в галереї образів постмодерністської романістики 1990-х займають героїні так званої «жіночої прози», найяскравішою представницею якої є О. Забужко. Її роман «Польові дослідження з українського сексу» – одна

з найвдаліших і найяскравіших спроб осмислення постаті жінки в українській літературі та створення її нового образу: сексуальної, активної, емансипованої, самодостатньої інтелектуалки, котра значною мірою протиставляється образу слабкого, стомленого, інфантильного, розчарованого життям чоловіка. Пристрасна історія кохання, зображена у романі, – не просто опис стосунків між чоловіком і жінкою, а спроба заглибитися у «найцікавішу, найзахопливішу царину для письменницьких «польових досліджень» – «невидиму позасвідому частину процесу, яку так просто не переповісти і з якої зазвичай люди самі не здають собі справи» [91, с. 157]. У цьому вислові авторки роману йдеться про вплив на людину та її інтимне життя тих історичних і соціальних умов, у яких довгий час перебуває народ, до якого вона належить. «Мене завжди цікавило, як історія оприявнюється в «плоті й крові», цебто в людських життях і долях...» [91, с. 158] – говорить в одному з інтерв'ю О. Забужко.

А звідси й прагнення пізнати, зсередини «дослідити» місце нової жінки нового часу з усіма її посттоталітарними комплексами, особистими протиріччями та підсвідомими імпульсами. «Героїні сучасної української жіночої прози, «духовні доньки» емансипованих героїнь української літератури межі XIX–XX ст., продовжують традицію самоствердження, опанування незалежної жіночої ролі у світі, який і досі залишається патріархальним, попри кількасотлітні зусилля феміністок» [239, с. 49]. Тому таким гротескним і ворожим виступає у творі світ сучасного суспільства з його посттоталітарними «репресіями бажання», нав'язуванням відчуття провини, комплексами неповноцінності й так голосно звучить ідея звільнення людини від патріархальних устоїв та розкріпачення особистості. Відтак роман «Польові дослідження...» репрезентує нову модель образу жінки з реабілітацією її тілесності, фізичного бажання, з художнім освоєнням чуттєвих відносин та критикою фалогоцентризму, що проявляється через антиєдипізацію і заперечення радянського пуританізму, котрий відверто нехтує людською природою.

Для повнішого і глибшого розкриття жіночої індивідуальності О. Забужко звертається до жанру сповідальної літератури, тобто ставить у центр твору власний особистісний досвід (згадаймо одне з найвідоміших феміністичних гасел «особисте є політичним»), використовує відповідну автобіографічну форму художнього вираження. Героїня її роману носить ім'я авторки, пише вірші, викладає в Америці як фулбрайтівський стипендіат, має батька-дисидента, як і сама О. Забужко. Деякі літературознавці саме автобіографічність (момент сповіді, самооголення, граничну відкритість) вважають найсильнішою стороною роману, запорукою його цілісності та читацького успіху. Найвичерпніший коментар дає з цього приводу сама письменниця: «Чому дала своїй героїні власне ім'я та біографію? Це означає, що, як автор, відповідаю за екзистенційну достовірність того естетичного досвіду, який виражений у творі. Тобто прошу читача трактувати це серйозно. Я ж, вибачайте, теж продукт української літератури з її вихованням, тому намагалася пробити в самій собі, зняти певні табу на проговорення певних речей, які ніколи не називалися. Зняти табу на мовчання для себе – зробити літературою ті речі, які літературою досі не робилися. Робити ж це під маскою традиційної художньої умовності, тобто «загримувавши» героїню до непізнаванності, означало б для мене знизити ймовірність бути почутою. Тому це досить свідомо провокація, скажімо, на рівні падання на амбразуру. Я плачу за це своїм іменем і репутацією – своєрідною конвертованою валютою» [91, с. 61].

Однак, попри це відверте зізнання та явну сублімацію образу авторки в образ героїні, у передмові до української версії роману авторка робить крок назад, намагається замаскувати, приховати власну надвідвертість: «Роман – це жанр художньої літератури, а не розділ із особової (чи то судової) справи автора, відповідно від усіх можливих аналогій між описаними у цій книжці, з одного боку, та реальними особами й подіями, з другого, авторка наперед відмежовується» [89, с. 34]. Г. Грабович, що в своєму дослідженні співставив обидва – американський (перший) та український (другий) – варіанти твору,

вважає це «не так хитруванням, як запереченням – і твору, і самого себе». Але далі зазначає: «Втім, таке оголювання-приховування характерне для різних авторів, які заглиблюються в лабіринт своєї психіки, в свою більш чи менш символічну автобіографію, а потім так чи інакше камуфлюють це» [57, с. 63].

Можемо припустити, що саме потужне автобіографічне начало, базоване на принципі ретроспекції, дозволяє авторці через самопізнання і самовираження розкрити центральний образ роману глибше, емоційніше і виразніше. При цьому оповідь у романі ведеться як від першої («Леді й джентльмени, я вже бачу той змуджений вираз, що малюється на ваших обличчях...» [89, с. 68]; «Pardon me?» – перепитала я тим зумисним гострим голосом...» [89, с. 31]; «...я досить довго чинила насильство над своїм тілом...» [89, с. 53]), так і від другої («...ти втомилась нерозділеністю своєї любові до світу...» [89, с. 35]; «ти випила натще два келихи каберне-совіньон, і тебе трошки роцзпружило...» [89, с. 99]; «А хреново ти, подруга, виглядаєш...» [89, с. 117]) та третьої особи («Там, у Єрусалимі, переходячи від храму до храму, вона просила в Бога сили...» [89, с. 102]; «Вечорами вона втікає до бібліотеки – головню на те, аби не лишатися в хаті...» [89, с. 111]; «...грубо й розв'язно підхоплює з неї зовсім інша жінка...» [89, с. 20]). Безперечно, образ жінки, зображеної у романі, впритул наближається до особистості реальної О. Забужко, тобто межа між суб'єктом і об'єктом роману максимально затирається. Тут «спостерігаємо одночасно дві позиції: «зовнішньознаходжуваність» авторки щодо своєї героїні та перебування їх в одному «інтенціональному полі»: авторка переймає на себе функцію героїні, розповідаючи від свого імені, передаючи власні відчуття, звертаючись сама до себе...» [57, с. 59].

Окрім такого постмодерного формату суб'єктно-об'єктних відносин у романі, привертає до себе увагу й відповідне ставлення до читача, реципієнта тексту. Він сприймається як присутній «тут і зараз», такий, що знаходиться у безпосередній близькості та стає співучасником цієї гри, цього сумбурного витворення тексту (у формі лекції) просто у нас на очах. Наприклад: «Леді й

джентльмени, problems – це те, на розв'язок чого існують правила. Але якраз правил ми й не знаємо, знаємо тільки чотири арифметичні дії, і сунемося з ними, пихаті недоуки, в провальні печери невідомих і гаданих величин, і ґрунт випорскує нам з-під стіп, і луна гоготить обвалом, і в тому гуркоті, дослухавшись, можна вловити виляски чийогось – це ж чийого, ану вгадайте? – реготу, – і пекучий жах поймає, коли нога зависає над порожнечою, звідки невидимими випарами повільно куриться та спустошлива, висисаючи до млості в кістках тоска, котру росіяни звать смертною...» [89, с. 70].

Так якою ж постає перед нами у романі жінка і що вона відчуває? Це постать вельми умовна, химерна, ексцентрична, суперечлива, схильна до самозаглиблення і рефлексії, у ній поєднуються раціональні міркування (аж до дидактичних віщувань) та ірраціональні неконтрольовані імпульси, аналітичний гострий розум і експансивні, не надто розважливі вчинки. Вірогідно, так у «дослідженні» інсталюється багатовимірність, амбівалентність характеру нашої сучасниці. Власне, весь текст роману – суцільний внутрішній монолог розумної, нещасливої, ображеної (а за виразом самої авторки, ще й дуже розлюченої) жінки, що переповідаючи, а відтак і заново переживаючи, свою сумну історію кохання, а також попутно розмірковуючи про глобальні проблеми людства, звільняється від нав'язливих спогадів та думок. Недаремно точкою відліку, початком нарації стає майже прийняте рішення про самогубство («півупаковки транквілізаторів плюс бритва, – і вибачте за невдалий дебют» [89, с. 19]), а закінчується роман оптимістичним «Хай!», зверненням до п'ятирічної сусідки по літаку. «В юності я мріяла про таку смерть: авіакатастрофа над Атлантикою, літак, що розчиняється в небі й морі, – ні могили, ні сліда. Тепер я всім серцем бажаю цьому літаку щасливого приземлення...» [89, с. 166].

Суперечливість, багатовекторність образу героїні чи не найсуттєвіше проявляється у любовних стосунках: тут знову вступають у конфлікт її розум та почуття, що, за великим рахунком, приховує опозиціонування у душі поетеси особистого («я» для себе) та національного («я», приналежне до свого

народу). На початковому етапі саме національна ідентичність, осмислена «українськість» «того чоловіка» стає для героїні вирішальним чинником у розвитку стосунків: «...головне ж, леді й джентльмени, полягає в тому, що в житті піддослідної то був перший *український чоловік*. <...> Перший чоловік з *твого світу*, перший, з ким обмінювалася не просто словами, а зараз усією бездонністю мерехкких, колодязним зблиском підсвічених тайників, тими словами відслонених, і тому говорилося легко, як дихається й сниться, і тому пилося розмову смажно висушеними вустами, і впивалося все запаморочливіше, о, ця ніколи не знана повністю свобода бути собою, ця гра, нарешті, в чотири руки по всій клавіатурі, натхненність імпровізації...» [89, с. 46]. Однак такий виразний акцент на національній ідентичності витісняє з поля зору Оксани особисті риси чужого «я», зумовлює сприйняття Миколи не як самоцінної особистості, а як набору бажаних чоловічих рис – «дужчого за себе», першого «українця-переможця» («Українець – і переможець: чудасія, їй-бо, в сні б не приснилося...» [89, с. 79]). Коли ж перший захват екзальтованої поетеси спадає, а чоловік перестає уявлятися сильнішою і талановитішою особистістю, настає тяжке розчарування, бажання переробити, змінити, покращити. А така безглузда боротьба за власний ідеал навряд чи могла б скінчитися чимось, крім поразки та розриву.

Важливою складовою концепції людини у цьому контексті є мотив людської озлобленості, «відкритості до зла». «...А потім, уже на місці, уже сам-на-сам, на напіврозпакованих валізках, і з'явилася – вигулькнула, мов зоддалеки, не зачепивши все ще оглушених, защемлено ниючих інстинктів, – ота думка, котру з місця йому простосердо й видала, принесла й поклала до ніг, як пес закинуту палицю, – *знаєш, мені здається, ти відкритий до зла*» [89, с. 132–133]. Зустрівши Миколу і невдовзі потрапивши до його художньої майстерні, Оксана одразу й безпомилково вгадує в цьому чоловікові того самого «брата-чорнокнижника», якого вона так давно чекала та передчувала: «І впізнала зразу – щойно побачивши той цикл із відьмами: зеленоликі, мов би при місяці <...> простоволосі жінки в додільних білих сорочках, змахи рук,

сухий тріск волосся (з мого також не раз сипалися іскри, як чесалася!) – що вони роблять, чи село од чуми оборюють? Ні, це щось темніше, ризикованіше, і мета неясна <...>, ні, так далеко я ніколи не забиралася: упритул, бувало, підступалась, але зараз же й бокувала, забоявшись божевілля <...>, а цей хлоп копав там, де й я, і, єдиний з усіх, робив це <...> ліпше за мене...» [89, с. 64]. Однак, попри такий явний містичний талант живопису та якесь наскрізне ірраціональне «бачення» людей і подій, демонізованість Миколи не йде ні у яке порівняння із потужною силою жорстокості та демонізації самої Оксани, котру вона, одного разу у собі зачувши, вже не приховуючи, демонструє читачеві.

Віддамо належне О. Забужко – вона обирає для цього дуже промовистий образ, що чи не найглибше символізує репресування, обмеженість жіночого начала та є втіленням зраненої жіночності патріархального суспільства. Вона звертається до давнього українського архетипу відьми. Саме Микола, демонічний коханець, що викликає в поетеси найширший діапазон емоцій і відчуттів – від материнської ніжності й бажання «обтулити», захистити, «народити заново» до граничної ненависті, котра змушує «голосити нескінченним двадцятичотиригодинним монологом <...>, трясти його за плечі, щоб докричатися...» [89, с. 106] – пробуджує у душі героїні незнану досі й нею самою «відьму», «зечку-блатнячку», чварне «бабисько». «...Якщо людина в цілому (кожна!) – одна велика в'язниця, то звичайно раніше та лотра мешкала в ній десь у найдальшій камері, виходячи назовні рідко, тільки коли доводилося на правду круто й солоно <...> з тим чоловіком саме ця, відьомськи розчіхрана, з нездорово блискучими очима й зубами і якимось невидним, але вгадним таборовим минулим, раз у раз вихоплювалася на передній план, замашисто трощачи крихкий посуд незаповнених сподіванок, той чоловік визволяв, викликав її на себе з найдальшої камери...» [89, с. 21].

Гадаємо, одним з найбільших художніх досягнень та найулюбленішим мистецьким клейнодом авторки роману є ця карколомна, безкомпромісна, дійсно відьмацька нещадність до себе самої, максимальне, нічим не

завуальоване самовикриття, прагнення дошукатися межі власної озлобленості, відкрити найприхованіше, найтабуованіше у собі. Недаремно у «Польових дослідженнях...» повсякчас наголошується на безстрашності, відвазі героїні, мабуть, саме вона й допомагає Оксані оголити свій внутрішній світ повністю, дощенту. Цей провокативний шокуючий ефект абсолютної «відьомської» відвертості увиразнюється у творі яскравим контрастним образом нещасної, самотньої, покинутої дівчинки, яка «скоголить, скоголить і скоголить, бідна» і яку так не любить у собі розлючена Оксана.

Ці діаметрально протилежні душевні стани зумовлюють широту амплітуди характеру героїні, однак у романі саме випущена з найдавшої камери лотра-відьма найчастіше визначає спосіб бачення та тональність інтонацій поетеси. У цьому контексті згадаємо вдалий коментар Г. Грабовича, присвячений відьомському мотиву роману: «Як міфічна Медуза-горгона, чий погляд обертає все живе на камінь, як Кіркея (з першої, «несексуальної» «Одіссеї»), що обертає чоловіків на свиней, погляд поетеси, як промінь рефлектора в пітьмі, ловить людей і події в різних гротескових позах і ситуаціях (власне, тільки в таких їх і бачить) і в тій же позі пришпилює їх до дошки, зафіксує назавжди. І саме в цьому – в умінні пронизати, проколоти словесним кілком, розпанахати людську дурість або звичайну слабкість скальпелем пронизливого бачення й безжалісно зафіксувати свій об'єкт, свою жертву – сила відьми, тої вже психологічно автентичної, а не бутафорно-фольклорно-орнаментальної» [57, с. 60].

Чи не вперше в українській жіночій прозі у «Польових дослідженнях...» висвітлюється фізіологічна складова особистості людини, відкрито артикулюється тема сексуальних відносин. Зображення тілесних потреб героїні, її сексуальність, сфера чуттєвих стосунків – наскрізна тексто- і образотворча художня стратегія роману. Але на відміну від, наприклад, творів Ю. Андруховича, де інтимні стосунки символізують радість оволодіння, граничну зближеність персонажів (Ада і Стах), у романі О. Забужко сексуальність стає чинником проблематизування чоловічої суб'єктивності.

Травматичний сексуальний досвід, непорозуміння героїв у цій сфері позиціонується героїнею-авторкою не як окрема проблема стосунків, а як така, що щільно пов'язана з ментальною сферою, як «показник якоїсь глибшої незгоди» [89, с. 105]. (Тому, до речі, видаються неправомірними звинувачення деяких дослідників у порнографічності та поверховій натуралістичності роману). Тілесний дискомфорт («це було гарне тіло, здорове, розумне й життєрадісне, і, слід віддати йому належне, воно збіса довго трималось, тільки з тим чоловіком зворохобилось одразу, але я прикрикнула на нього, грубо й нецеремонно, а воно противилось, скімлило якимись хронічними застудами, опухлими залозками й лихоманковими висипками...» [89, с. 53]) таким чином стає показником дискомфорту душевного, а сексуальність героїні з об'єктом її пристрасті лишається трагічно нереалізованою.

Характерно, що поняття розуму і тіла, особи і статі в романі протиставлені, а це значною мірою визначає світоглядну позицію авторки-героїні. Сексуальна і емоційна залежність від чоловіка тлумачиться як механізм поневолення, безумовне зло, що не дає жінці стати цілковито вільною, попри її активність та інтелект: «...бо ти була – жінка, жінка, хай йому стонадцять чортів: витка рослина, котра без прямостійної підпори, хай би навіть і намисленої, – без конкретного обличчя живої любови – опадала долі й зачахала, тратячи всяку снагу до горобіжного розгону...» [89, с. 34]; навіть творче життя виявляється неповноцінним і пустим без стосунків з представниками протилежної статі: «кожен вірш був прекрасним байстрам од якого-небудь князенка з зорею в лобі, зоря, звичайно, потім погасала, вірш – лишався...» [89, с. 34].

Тут чи не найгостріше виявляється антагонізм поривань сучасної жінки до повної свободи інтимних стосунків, з одного боку, та підсвідома чи свідомої залежності від комплексу патріархальних основ українського світу, традиційної моралі, менталітету, з іншого боку («впала в нестерпний, ядучий стид <...> відчула себе типовою совковою проституткою, що трахається в готелі за пару трусів» [89, с. 83]). Конфлікт особистості і статі яскраво

ретранслюється через епізод у нью-йоркському метро, де, випадково опинившись поруч із незнайомим молодиком-пуерторіканцем, героїню «вмить пропекло таким чистим, як високий музичний тон, зарядом такого потужного еротичного заклику, що плоть тут-таки відізналася збудженим набряканням, розбруньковуючись усередині, як весняне дерево...» [89, с. 30]. Однак звертання «прегарного» незнайомця до героїні («Що я читаю: вчуса, чи як? студентка?») – бажання познайомитися, зблизитися, «відсьорбнути ковточок тебе» – миттєво вбиває «могутній тваринний заклик тіла»: «особа, іно вигулькнувши, розчаклувала стать» [89, с. 31]. Показово, що жадання сексуальної свободи, звільнення від тенетів традиційної «совкової» моралі (а, можливо, й недоліків українського менталітету) та й узагалі будь-яка тілесна потреба жінки позиціонується в романі у демонстративній, провокативній формі, набуваючи форми епатажного самоствердження, що, поза сумнівом, вказує на болісний посттоталітарний досвід героїні (у романі він оприявнюється також через трагічне подружнє життя батьків, котрі зазнали репресивних практик тоталітарного режиму).

Гострослів'я О. Забужко, потужний негативний емоційний заряд її роману Н. Зборовська пов'язує саме із відсутністю у стосунках з об'єктом пристрасті справжньої сексуальної насолоди. Викриття недоліків та проблем сучасної людини (а особливо представників сильної статі), епатуюча відвертість, зла іронія, брутальні, нецензурні висловлювання, на її думку, стають для героїні «своєрідним символічним шляхом насолоди»: «Текст О. Забужко змінює парадигму типового чоловічого непристойного дотепу, спрямованого проти жінки. Об'єктом сексуального нападу постає чоловік, а «гострослів'я», як в цілому все «дослідження», розраховане передусім на жінку-читача, на жіноче задоволення (нарешті жінка заговорила й сказала всю правду про чоловіка!)» [100, с. 36]. І якщо із таким поглядом можна погодитися, то звинувачення в «ошукуванні читача» та протиставлення дослідницею роздумів героїні про любов і її потреби у «грубому фізичному задоволенні» сприйняти доволі важко, адже справжнє почуття торкається і душі, і розуму, і тіла людини. Тому

навряд чи потребу в тілесному задоволенні, так сміливо артикульовану у «дослідженні», можна вважати чимось ганебним чи вартим осуду.

Інша річ, що у романі навряд чи йде мова про кохання. Монологічна, герметична форма оповіді не передбачає діалогу і справжньої присутності «іншого» у романі, найцікавішим і найприємнішим тут є тільки те, що безпосередньо стосується «я» («его») героїні – від потреб фізіології до найвищих поривів душі, а це органічно вписує «Польові дослідження...» у парадигму нарцистичного постмодерністського дискурсу. Суб'єктивне начало у творі є гіпертрофованим та абсолютизованим, воно передбачає повне відмежування від «іншого» і світу, висуває на перший план індивідуальні рефлексії наратора, його внутрішній психологічний ландшафт. Психологізм тут (як і вже охарактеризований у Ю. Іздрика) має типово постмодерну специфіку умовності: він нічого не пояснює, а лише констатує.

Тому особливе місце у відтворенні образу жінки належить ірраціональним проявам особистості: снам, маренням та віршам, що для Оксани стають глибинним внутрішнім голосом, пов'язаним із Абсолютом. І якщо здатність бачити сни поряд із Миколою майже втрачається (певно, ще один показник «якоїсь глибокої незгоди»), то вірші, подані у тексті курсивом, сприймаються як знамення, передбачення і пересторога: *«І жовте море днів, і сизе море снів, В одбитих кольорах вмираючого неба, – І я іще пливу – а ти уже на дні, І страшно нам обом дивитися на себе»*: Значить, ти знала? – визвірився він, свінувши вовчими вогниками в очу, коли вона – втрачати було вже нічого – зважилася дещо з того потоку прочитати йому вголос, – знала, що так буде? Так якого ж?...» Ге, серце моє, так у цьому ж вся й штука...» [89, с. 42]. Саме ці уривки поетичних рядків, своєрідні «ліричні відступи» роману, стають тим містком між свідомістю та підсвідомістю героїні, котрий якимось дивним чином відкриває нам приховане, закрите, те, що чекає на персонажів у майбутньому. На початку стосунків: *«Більше, ніж брат, бо вітчизна і дім. (Руки голодні, і губи голодні.) Жоден з нас двох не помер молодим Тільки на те, щоб зустрітись сьогодні»*, згодом: *«То все було – блуд і бруд. Промивка*

підземних руд Од давніх стійких отрут, По чім залишався – труп. Відмитий і непахкий, Розкинувши дві руки, Немов окоренки крил, Лежав, мовчав і кутив. І я мовчала невлад, І входив у мене – ад» [89, с. 22].

Отже, поєднання у романі «Польові дослідження з українського сексу» стильових особливостей жіночого роману та постмодерних художніх тенденцій дає змогу з нового боку й у різних вимірах досягнути образ жінки, зазирнути у її внутрішній світ, котрий характеризується амбівалентністю, суперечливістю, емоційністю, межевою суб'єктивністю. Автобіографічний образ головної героїні твору – уособлення людини перехідної епохи, що, з одного боку, прагне до нового сприйняття світу та до повної незалежності і свободи стосунків (інтимних, любовних та ін.), а з іншого, – все ще відчуває у собі міцно вкорінені суспільні стереотипи патріархального (посттоталітарного) суспільства. Тому потужне розгортання сексуального дискурсу набуває тут ознак провокативної демонстративності та епатажу, підвищується увага до діалектики свідомого і позасвідомого. Перший роман О. Забужко засвідчив появу на теренах вітчизняної літератури цілої низки новаторських прийомів у трактуванні теми відносин між чоловіком і жінкою та принципово змінив сприйняття жіночої особистості у ній.

Романи Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, О. Забужко, Є. Пашковського, написані у 90-х рр. XX ст., демонструють докорінну зміну у постмодерній літературі понять суб'єкта, об'єкта та художнього зв'язку між ними. В досліджених нами творах репрезентовано принципово нову концепцію людини: фрагментарний, гібридний, мозаїчний, деперсоналізований образ, основними засобами відображення якого стають натуралістичність, монологічність, нарцистичність, дискурсивність, гротескність, коментаторство, антикалізм, оголення процесу творчості, відкрита взаємодія з читачем, звертання до архетипів, міфу (соціального, релігійного, народного), підвищений інтерес до ірраціонального й підсвідомого, автобіографічність, яка спричиняє максимальне зближення автора та персонажа. Найпоширенішими мотивами вітчизняних постмодерністських текстів стають мотиви втечі,

блукання, ловів, нереалізованості, самотності, страху, зайвості, розпачу, болю, сну, марення, видіння та ін., що є прозорими маркерами екзистенційної загубленості, фіктивності, знівельованості людського індивіда у ворожому світі.

Не викликає жодного сумніву, що галерея образів романістики 90-х рр. XX ст. стає справжнім відкриттям, революцією у сучасній літературі та може слугувати для митця дороговказом на шляху до нового художнього осмислення людини.

ВИСНОВКИ

Останні десятиліття XX століття входять у світову історію як період універсалізму та плюралізму. Різноманіття та масштабність культурних і суспільних подій цього часу, криза основних художніх напрямів і стилів (у тому числі реалізму і модернізму) й більшості філософських шкіл, а також потреба в їх глобальному переосмисленні засвідчують поліфонічність, суперечливість і динамічність світу на порозі XXI століття. Це зумовлює і відповідні визначення характеру нової епохи: постмодернізм, трансавангард, ультрамодернізм тощо.

В основі новітнього бачення світу лежить думка про те, що «жоден метод, напрям чи стиль не в змозі претендувати всерйоз на цілковите оволодіння реальністю» [216, с. 55]. Тому поняття об'єктивної реальності заступає поняття суцільного тексту (світ як текст), а в літературі цього напрямку відчувається поєднання, змішування, колажування елементів різних стилів, жанрів, методів, культурних кодів, відмова від творення самотнього, оригінального твору та осягнення світу шляхом іронічно-пародійної репрезентації.

Постмодернізм виникає внаслідок руйнування суперсистем: у західноєвропейській та американській культурі як реакція на кризу індустріального суспільства та вичерпаність модерністського світогляду, в східноєвропейській – як результат повалення комуністичної ідеології та обмеженості офіційної культури соцреалізму. Тому однією з найвиразніших світоглядних його ознак є відраза до будь-якої апологетики, виразна антиідеологічність, демократичність, терпимість до будь-яких проявів життя. Крім того, постмодернізм в Україні стає одним із основних засобів збереження та репрезентації мистецької індивідуальності письменника в умовах потужного політичного пресингу, можливістю осягнення світу в межах нового світовідчуття.

Постмодерністська свідомість найпомітніше реалізується на онтологічному («відчуття універсальної порожнечі після втрати ідеологічних ілюзій» [185, с. 59]), гносеологічному (відкидання абсолютних об'єктивних істин і встановлення істин «малих», «локальних», розгляд усіх цінностей як відносних, визнання плюральності світу) та естетичному (перехід від творення до конструювання, «від мистецтва як діяльності продукування творів до діяльності з приводу цієї діяльності» [185, с. 59]) рівнях. Ймовірно, поява цього напрямку є невідворотним і необхідним у ситуації зламних часів явищем, обов'язковою ланкою «в ланцюгу культурно-історичних епох загалом і літературного поступу зокрема» [138, с. 30].

Відсутність у вітчизняній літературознавчій практиці ідей і концепцій постструктуралізму й постмодернізму, а також украй мала чисельність модерністських творів свого часу стали серйозною перепорою на шляху до повноцінного осмислення та адекватного сприйняття художнього коду цього естетичного феномену. Однак, на відміну від 90-х років, коли дослідження українських вчених були переважно несистематичними й достатньо суперечливими, а друкувалися тільки в періодичних виданнях, наразі маємо чимало вдалих спроб комплексного аналізу постмодерної літературної ситуації в нашій країні (зокрема, у роботах Р. Харчук, Н. Зборовської, Т. Гундорової, Я. Поліщука, Я. Голобородька тощо). До них належить і чимала кількість менш масштабних дослідницьких розвідок Л. Лавринович, Г. Мережинської, Т. Денисової, Л. Сокол, Р. Семківа, М. Наєнка, М. Кіяновської, М. Павлишина, Л. Калинської, О. Ільницького та ін.

В українській літературі естетичне явище постмодернізму має свої історично-цивілізаційні та національно-естетичні особливості. Як уже зазначалося, воно виникає на руїнах радянської культури, єдиним офіційно дозволеним методом якої був соцреалізм, значно обмежений у своїх художніх та ідейних вимірах. Бажання подолати цю обмеженість, деміфологізувати радянський міф (національний, соціальний, культурний), переосмислити, переписати власну історію задля відживлення самосвідомості та національної

ідентичності породжує й основну суперечність, парадоксальну властивість українського постмодернізму 90-х. Нею стає повна невідповідність постмодерністської поетики творів цього напрямку (ризоматичність, пародійність, фрагментарність, цитатність, еклектичність, полістилістичність тощо) їх ідейно-сутнісному непостмодерному наповненню. Заперечуючи комуністичну тоталітарну ідеологію, проголошуючи плюралізм думок та якнайширшу ревізію міцно вкорінених у свідомості радянської людини стереотипів, український постмодернізм, власне, проголошує нову ідеологію (зокрема, національну), бо насправді не здійснює відхід від позитивного знання та відмовляється (внаслідок реальної суспільної кризи) від повної деконструкції світу і суб'єкта.

Доробок українських письменників-постмодерністів досліджуваного періоду представлений тематично та стилістично різнорідними творами, котрі, однак, можна об'єднати за звертанням до двох найважливіших (особливо для митця перехідної епохи) питань: 1) питання України з її болісно-іронічно осмислюваним минулим, кризовим сьогоденням та невизначеним майбутнім; 2) питання людини (а конкретніше – людини, обтяженої постколоніальною свідомістю) та її стосунків із собою, світом і Іншим. У річищі осмислення цих тем у різний спосіб відбувається й позиціонування художнього твору та репрезентація світу і людини в ньому.

Концепція світу українського постмодерного роману 1990-х років поєднує як загальноприйняті світові ознаки даного напрямку (інтертекстуальність, цитатність, десакралізація, принципи гри, іронії, пародії, особлива форма побудови творів, «світ як текст», експериментування з мовою тощо), так і свої національні особливості, зумовлені культурними та суспільними умовами: часткова трансформація інваріантних положень постмодерну з пошуком доцентрових ідей, самоідентифікації, збереження самобутності, відкриття в літературі нових шляхів до подолання культурної і духовної кризи, пошуки цілісності буття. Освоєння світу письменниками-дев'ятдесятниками постулює прагнення заповнити численні лакуни

вітчизняної літератури, досягнути людину і країну в новому статусі шляхом використання найширшого діапазону художніх засобів та моделей.

Зважаючи на проведені дослідження концепції світу у романах Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, В. Кожелянка, О. Забужко, Є. Пашковського, О. Ульяненка, максимально узагальнивши, можна розподілити їх на декілька сутнісно-наративних груп: перша звертається до освоєння світу через ігрове начало, іронію, містику, епатаж, барокові символи, урбаністичні мотиви, орієнтацію на світову літературну традицію (романи Ю. Андруховича «Рекреації», «Московіада», «Перверзія», В. Кожелянка «Дефіляда в Москві», Ю. Іздрика «Воцек»); друга – до зображення буття крізь призму тотально трагічного, апокаліптичного світовідчуття критичної свідомості наратора, звертання до біблійної міфології, селянської теми та традиційних питань національної культури (романи Є. Пашковського «Свято», «Вовча зоря», «Щоденний жезл», О. Ульяненка «Сталінка», «Вогненне око»); третя – поєднує ознаки двох напрямків: з одного боку – іронія, самопародія, епатаж, гра, з іншого – жорстка критична свідомість, схильна до дидактичних інтенцій та масштабних безжально-викривальних узагальнень (роман О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу»).

Суттєвих трансформацій в українській постмодерністській літературі 90-х років ХХ століття зазнає й концепція осмислення людської особистості. Антропоцентризм попередніх епох змінюється тут деантропоцентризмом, або постгуманізмом, що виходить з відмови від поняття про всемогутність, авторитетність та ідеальність людської особистості. Мультимасштабна криза ідеологій та технологій нанівець спростовує думку про людину як володаря всесвіту, а відчуття хаотичності, розірваності, відчуженості світу породжує образ фіктивного, розпорошеного, гібридного персонажа, що раз по раз розпадається просто на очах у читача.

Змінюються й суб'єктно-об'єктні відносини творів досліджуваного напрямку, що значною мірою викликане постмодерністським уявленням про «світ як текст», де між реальною і описуваною дійсністю немає чіткої межі, а

тому й розрізнення суб'єкта й об'єкта твору стає для реципієнта тексту заважким завданням. Відтепер письменник позбувається ролі організаційного центру твору, авторитету ідеологічного та духовного лідера, чим підсилює децентрацію тексту, утвердження множинності можливих сенсів.

У досліджених у дисертаційній розвідці творах можна помітити певну подібність, однорідність художніх засобів зображення персонажів тексту. Основною сутнісною ознакою, що об'єднує всі розглянуті нами романні образи, є наскрізне відчуття розірваності, розщепленості (породжене, як уже зазначалося, хаотичністю, ворожістю світу перехідної епохи). У романі Ю. Іздрика це психопатична розірваність, розпорошеність шизофренічного індивіда, що є умовною конструкцією, суб'єктом хворобливої свідомості самого автора (Воццек–Той–Іздрик). У Ю. Андруховича – розгубленість персонажа між власними масками (Стах Перфецький, Отто фон Ф.) або роздвоєність людини між двома основними її іпостасями: з одного боку, веселого, легковажного, самозакоханого, балакучого, авантюрного дотепника-ловеласа, з іншого – вразливої, зневіреної, самотньої, безпомічної творчої особистості, що понад усе прагне самоідентифікації (Орест Хомський, Юрко Немирич, Отто фон Ф., Стах Перфецький та ін.). Для творів Є. Пашковського характерна часова розірваність героя (прекрасне минуле і огидне апокаліптичне сьогодення), антагонізм між природою і цивілізацією, містом і селом тощо. Героїні роману О. Забужко Оксані притаманна роздвоєність між розумом і почуттям, особою і статтю, духом і тілом, що спричиняє демонстративність, контрастність, граничну емоційність нарації.

Екзистенційна загубленість, знівельованість людини досліджених романів втілюється також через звертання до постмодерністських мотивів втечі, блукання, ловів, нереалізованості, самотності, страху, зайвості, розпачу, болю, сну, марення, видіння та ін. Неоднозначним у цих творах є й співвідношення формотворчих та смислових ознак: позбавлені цілісності, схематично, пунктирно окреслені, фіктивні (Ю. Іздрик), одноманітні (Ю. Андрухович) образи втілюють смислову багатовекторність, поліфонічність, амбівалентність,

адже саме через них письменники звертаються до наболілих національних проблем та відкрито (Є. Пашковський) чи завуальовано (Ю. Андрухович) пропонують свої шляхи виходу із загальної кризи.

Важливим набутком літературного процесу цього періоду є десакралізація традиційних суспільних цінностей, гра з загальноприйнятими стереотипними уявленнями, у річищі якої відбувається перевідкриття образу письменника. До переосмислення монументальної постаті митця як пророка, месії, покликаного врятувати світ, вдається у своїх романах 90-х років Ю. Андрухович. Використовуючи національні архетипи та розтабуйовуючи застарілі образи і концепти, він пропонує принципово новий для вітчизняної літератури ракурс зображення образу письменника як богемної, легковажної, авантюрної, безвідповідальної, схильної до розпусти і брехні людини, що дивним чином об'єднує в собі суперечливі риси філософа, лицаря, ловеласа, блазня, пустуна, мандрівника тощо.

У конфронтацію із ним наприкінці 90-х вступає Є. Пашковський, котрий стає на захист традиційного бачення письменника та прагне до укоріненого в попередніх літературних напрямках звеличення його постаті (використовуючи для більшої переконливості тотально безапеляційну тональність суджень та звертання до релігійних концептів). У змальованому з максимальною негативною напругою жахливому цивілізованому світі романів прозаїка митець постає як ідеальний пророк, покликаний силою свого слова врятувати світ і духовно безсилим, розщепленим, фізично і психічно немічним людям.

До осмислення творчого процесу, що перемежовується із релігійною символікою, долучається й О. Забужко. Вона доходить висновку, котрий цілком органічно вписується у постмодерну парадигму: справжня творчість є виключною прерогативою Бога, людині ж доступні лише уривки розрізнених фрагментів дійсності (світ як текст), котрі вона може комбінувати, склеювати і мікшувати в силу свого таланту. Натомість Ю. Іздрик без зайвих міркувань пропонує у своєму романі новаторську постмодерну модель побудови літературного твору, детально описуючи її художні ознаки.

Отже, література 90-х являє собою особливу ланку у розвитку новітньої української культури. Вона виявляється свого роду перехідним етапом, перед яким постає завдання, з одного боку, підсумувати та переосмислити суспільні і культурні цінності минулих часів (до здобуття незалежності), а з іншого – знайти нові шляхи розвитку людини і суспільства. Проходячи крізь констатацію та емоційне осмислення всіх «типових хвороб» сучасного суспільства: деградацію особистості, занепад духу, збідніння інтелектуального та фізичного потенціалу нації, постчорнобильський синдром тощо, письменники-дев'ятдесятники повертаються до пошуку абсолютів, ідеалів, вічних істин (нагадаємо: західні письменники-постмодерністи від цього відмовляються). Це зумовлює й амбівалентність концепції світу і людини у романістиці досліджуваних авторів: з одного боку – емоційний нігілізм, розчарованість, непевність, розколотість особистості, абсурдність існування, констатування занепаду і поразки, з іншого – пошуки істини, послідовне богошукацтво, звертання до релігійної міфології (Є. Пашковський, О. Ульяненко, Ю. Іздрик), переосмислення місця митця та творчого процесу (О. Забужко, Є. Пашковський), звертання до вічних ідеалів краси та любові (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, О. Забужко). Поза усяких сумнівів, українська література 90-х років ХХ століття стала справжнім культурним відкриттям, заклала початки реформування дискурсу української літератури та слугуватиме гідним фундаментом для розвитку українського літературного процесу в майбутньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агєєва В. Жінка як текст / В. Агєєва. – К. : Факт, 2002. – 326 с.
2. Андрусак І. Дерева і води / В. Андрусак. – Х. : Фоліо, 2002. – 69 с.
3. Андрухович Ю. Абзац / Ю. Андрухович // Четвер : тексти і візія. – 1992. – № 1. – С. 7–9.
4. Андрухович Ю. Аве, «Крайслер»! Пояснення очевидного / Ю. Андрухович // Сучасність. – 1994. – № 5. – С. 5–15.
5. Андрухович Ю. Дванадцять обручів / Ю. Андрухович. – Х. : Фоліо, 2008. – 318 с.
6. Андрухович Ю. Диявол ховається в сирі / Ю. Андрухович. – К. : Критика, 2006. – 145 с.
7. Андрухович Ю. Московіада. Роман жахів / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 140 с.
8. Андрухович Ю. Перверзія / Ю. Андрухович. – Львів : ВНТЛ–Класика, 2004. – 304 с.
9. Андрухович Ю. Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода / Ю. Андрухович // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 66.
10. Андрухович Ю. Рекреації / Ю. Андрухович. – Львів : ЛА «Піраміда», 2005. – 144 с.
11. Андрухович Ю. Таємниця / Ю. Андрухович. – Х. : Фоліо, 2007. – 314 с.
12. Базилевський В. Вижити і написати : Про «Щоденний жезл» Євгена Пашковського / В. Базилевський // Літ. Україна. – 2000. – 7 груд. – С. 3–8.
13. Бакула Б. Постмодернізм і польський історичний роман / Б. Бакула // Слово і час. – 1997. – № 8. – С. 13–22.
14. Баран Є. Літературна ситуація 1999-го : Час Єзуїтів / Є. Баран // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 58–60.

15. Баран Є. Обрії літературного 2000-го / Є. Баран // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 118. – С. 65–69.
16. Баран Є. Роман Євгена Пашковського «Свято» : через десять років / Є. Баран // Укр. проблеми. – 1998. – № 2. – С. 152–157.
17. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Знание, 1989. – 589 с.
18. Барт Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Вопр. лит. – 1988. – № 11. – С. 16–29.
19. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Сов. Россия, 1979. – 318 с.
20. Бербенець Л. Текст-пастиш у творчості Ю. Андруховича / Л. Бербенець // Слово і час. – 2007. – № 2. – 86–92.
21. Бердяев Н. А. Смысл истории / Н. А. Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 341 с.
22. Берегуляк А. Магічний реалізм чи літературний міф – зцілення чи панацея у постколоніальному контексті? / А. Берегуляк // Сучасність. – 1993. – № 3. – С. 76–84.
23. Бетко І. Архетипальна постать блазня в українській постмодерній прозі (на прикладі творів Ю. Андруховича та ін.) / І. Бетко // Слово і час. – 2009. – № 3. – С. 54–63.
24. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки / А. Біла. – Донецьк : Вид-во Дон. нац. ун-ту, 2004. – 445 с.
25. Білоцерківець Н. Бу-ба-бу та інші. Український літературний неоавангард : портрет одного року / Н. Білоцерківець // Слово і час. – 1991. – № 1. – 42–52.
26. Бовсунівська Т. Смыслотворча функція контексту / Т. Бовсунівська // Слово і час. – 2011. – № 6. – С. 3–13.
27. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века) / О. В. Богданова. – СПб. : Алетейя, 2004. – 716 с.

28. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр. – М. : Красико-Принт, 1996. – 421 с.
29. Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М. : Рудомино, 1995. – 331 с.
30. Бойченко О. Шатокуа плюс / О. Бойченко. – Львів : Піраміда, 2004. – 265 с.
31. Бондаренко А. Українська еліта : патогенез самотності (Про книжку О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу») / А. Бондаренко // Слово і час. – 1998. – № 11. – С. 87–96.
32. Бондар-Терещенко І. Апорія постмодернізму / І. Бондар-Терещенко // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 57–58.
33. Бондар-Терещенко І. Буцім додому : Шляхами «мандрівної» прози Є. Пашковського / І. Бондар-Терещенко // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 118. – С. 36–43.
34. Бондар-Терещенко І. Від семантики до прагматики тексту / І. Бондар-Терещенко // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 194. – С. 51–62.
35. Бондар-Терещенко І. Вогненне око / І. Бондар-Терещенко. – 1998. – № 4–5. – С. 18–26.
36. Бондар-Терещенко І. Критичні дні Анни / І. Бондар-Терещенко // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 115. – С. 33–39.
37. Бондар-Терещенко І. Текст 1990-х : герої та персонажі / І. Бондар-Терещенко. – Тернопіль : Джура, 2003. – 208 с.
38. Боронь О. «Філологічна проза» С. Процюка / О. Боронь // Слово і час. – 2002. – № 5. – С. 59–61.
39. Будін П. А. Кінець імперії : роман Ю. Андруховича «Московіада» / П. А. Будін // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 56–63.
40. Бук С. Форми нарації в романі Ю. Іздрика «Подвійний Леон» / С. Бук // Слово і час. – 2006. – № 2. – С. 43–49.
41. Вельш В. «Постмодерн» : Генеалогія и значение одного спорного поняття / В. Вельш // Путь. – 1992. – № 1. – С. 38–49.

42. Вертипорох О. В. Авторефлексивний текст Є. Пашковського як явище українського постмодернізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. В. Вертипорох. – К., 2007. – 20 с.
43. Визгин В. П. Мишель Фуко – теоретик цивілізації знання / В. П. Визгин // Вопр. филос. – 1995. – № 4. – С. 22–34.
44. Войникова В. Уроки постмодерну Д. Корчинського / В. Войникова // Слово і час. – 2003. – № 10. – С. 81–84.
45. Гавласа Л. «Щоденний жезл» : постмодернізм як невма / Л. Гавласа // Літературно-критичний незалежний часопис «І». – 2002. – № 8. – С. 184–200.
46. Гаврилів Т. Знаки часу. Спроби прочитання / Т. Гаврилів. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2001. – 227 с.
47. Галич А. О. Художні пошуки в українській постмодерній прозі : асоціонічний вимір : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / А. О. Галич. – Х., 2010. – 20 с.
48. Галич В. Особливості постмодернізму в конотативному значенні метафор Ю. Андруховича / В. Галич // Слово і час. – 2001. – № 3. – С. 145–149.
49. Гваттари Ф. Язык, сознание, общество / Ф. Гваттари // Логос. – 1991. – № 1. – С. 11–19.
50. Гейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Йохан Гейзинга ; [пер. с нидерланд. Д. Сильвестрова]. – СПб : Азбука-классика, 2007. – 382 с.
51. Генис А. Лук и капуста : Парадигмы современной культуры / А. Генис // Знамя. – 1994. – № 8. – С. 54–63.
52. Генис А. Треугольник (Авангард, соцреализм, постмодернизм) / А. Генис // Иностран. лит. – 1994. – № 9. – С. 39–47.
53. Гнатюк О. Прощання з імперією : Українські дискусії про ідентичність / О. Гнатюк. – К. : Критика, 2005. – 205 с.

54. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблішмент : [зб. ст.] / Я. Голобородько. – К. : Факт, 2006. – 160 с.
55. Голобородько Я. Ді-джей української прози С. Жадан / Я. Голобородько // Слово і час. – 2010. – № 10. – С. 100–109.
56. Голобородько Я. Сексментальна траєкторія Оксани Забужко / Я. Голобородько // Слово і час. – 2009. – № 12. – С. 74–79.
57. Грабович Г. Кохання з відьмами / Г. Грабович // Критика. – 1998. – № 2 (4). – С. 54–68.
58. Грабович Г. Тексти й маски / Г. Грабович. – К. : Критика. – 2005. – 312 с.
59. Грабовський С. І. ХХ століття та українська людина : Виклики і відповіді / С. І. Грабовський. – К. : Стилос, 2000. – 227 с.
60. Гундорова Т. Бу-ба-бу. Карнавал і кіч / Т. Гундорова // Критика. – 2002. – В. IV, Ч. 7–8. – С. 13–18.
61. Гундорова Т. Література і письмо, або місце нового в українській літературі / Т. Гундорова // Світо-Вид. – 1996. – № 4. III (24). – С. 111–116.
62. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
63. Гундорова Т. Постмодерністська фікція Ю. Андруховича з колоніальним знаком питання / Т. Гундорова // Сучасність. – 1993. – № 9. – С. 79–83.
64. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Л. : Літопис, 1997. – 297 с.
65. Гус М. С. Модернизм без маски / М. С. Гус. – М. : Сов. писатель, 1966. – 307 с.
66. Даниленко В. Г. «Опудало» : Українська прозова сатира, гумор, іронія 80–90-х років ХХ століття / В. Г. Даниленко. – К. : Генеза, 1997. – 432 с.
67. Даниленко В. Г. Вечеря на дванадцять персон : Житомирська прозова школа / В. Г. Даниленко. – К. : Генеза, 1997. – 379 с.

68. Даниленко В. Г. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес / В. Г. Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 350 с.
69. Дегтярьова І. О. Стилiстичний потенціал української постмодерної прози : атореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. О. Дегтярьова. – К., 2009. – 20 с.
70. Делез Ж. Капіталізм и шизофренія. Анти-едип : спеціалізор. інформ. по общеакад. прогр. «Человек, наука, о-во : комплекс. исслед.» : [сокр. перевод-реферат] / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – М. : ИНИОН, 1990. – 249 с.
71. Делез Ж. Ризома / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – М. : Логос, 1998. – 145 с.
72. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делез ; [пер. Б. М. Скуратов ; послесл., ред. В. А. Подорога]. – М. : Логос, 1998. – 264 с. – (Ессе homo).
73. Демська Л. Зміна поколінь – реальність проблеми? / Л. Демська // Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 57–62.
74. Денисова Т. Спогад із юності / Т. Денисова // Слово і час. – 2010. – № 8. – С. 35–42.
75. Денисова Т. Феномен постмодернізму : контури і орієнтири / Т. Денисова // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 18–27.
76. Дереш Л. Культ / Любко Дереш. – Х. : Фоліо, 2010. – 219 с.
77. Деррида Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида ; [пер. В. Лапицкий]. – СПб. : Акад. проект, 2000. – 428 с.
78. Деррида Ж. Позиции : беседы с Анри Ронсом, Юлией Кристевой, Жаном-Луи Удбином, Ги Скарпетта / Жак Деррида ; [пер. с фр. В. В. Бибихина]. – М. : Акад. проект, 2007. – 159 с. – (Единый гуманитарный мир. Философия).
79. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или логика культуры позднего капитализма / Ф. Джеймисон // Философия эпохи постмодерна: сб. пер. и реф. / [сост., ред. А. Установа]. – Минск., 1996. – С. 117–135.
80. Дудніков М. Функції терміна «історизм» у літературознавстві / М. Дудніков // Слово і час. – 2010. – № 9. – С. 14–19.

81. Ермолин Е. Собеседники хаоса / Е. Ермолин // Новый мир. – 1996. – № 6. – С. 77–83.
82. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора ; пер. з англ. Віктор Шовкун ; наук. ред. пер. д-р філос. наук Олексій Шевченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
83. Жданов В. Когда поэты были молодыми / В. Жданов // Знамя. – 2001. – № 2. – С. 15–19.
84. Жижек С. Метастази насолоди / С. Жижек. – К. : Альтернативи, 2002. – 264 с.
85. Жицінський Ю. Бог постмодерністів : великі питання філософії в сучасній критиці модерну / Ю. Жицінський ; [пер. з пол. А. Величко]. – Львів : Вид-во Укр. католического ун-ту, 2004. – 200 с.
86. Жулинський М. Г. Заявити про себе культурою : Тези трибунні, позатрибунні, а також роздуми й сповіді за парадною завісою / М. Г. Жулинський. – К. : Генеза, 2001. – 464 с.
87. Жулинський М. Г. Нація. Культура. Література / М. Г. Жулинський. – К. : Наук. думка, 2010. – 557 с.
88. Забужко О. Безкнижна нація – бомба, закладена на майбутнє / О. Забужко // Дзеркало тижня. – 2005. – № 13 (541). – С. 12–15.
89. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 167 с.
90. Забужко О. Сестро, сестро / О. Забужко. – К. : Факт, 2005. – 145 с.
91. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика / О. Забужко. – К. : Факт, 2001. – 340 с.
92. Запорожченко Ю. Концепт подорожі в сучасному постмодерністському тексті (Ю. Андрухович, А. Стасюк) / Ю. Запорожченко // Слово і час. – 2009. – № 7. – С. 11–17.
93. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. Затонский // Вопр. лит. – 1996. – № 5–6. – С. 192–201.

94. Затонський Д. В. Про модернізм і модерністів / Д. В. Затонський. – К. : Дніпро, 1972. – 272 с.
95. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм : Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский. – Х. : Фолио, 2000. – 256 с.
96. Затонський Д. В. У пошуках сенсу буття. Погляд на літературу сучасного Заходу / Д. В. Затонський. – К. : Наук. думка, 1989. – 298 с.
97. Заярна І. «Духовне мандрівництво» в російській поезії постмодернізму як модифікація однієї з універсальї культури барокко / І. Заярна // Слово і час. – 2000. – № 8. – С. 78–84.
98. Зборовська Н. Бути сучасником / Н. Зборовська // Слово і час. – 2010. – № 8. – С. 38–43.
99. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
100. Зборовська Н. Жіноче письмо на порубіжжі віків / Н. Зборовська // Слово і час. – 2004. – № 2. – С. 32–37.
101. Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури : [монографія] / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 502 с.
102. Зборовська Н. Перемога плоті / Н. Зборовська // Критика. – 1998. – № 10. – С. 45–51.
103. Зборовська Н. Реальність суб'єктивності та абсолют тексту / Н. Зборовська // Світо-Вид. – 1996. – № 4. III (24). – С. 116–121.
104. Зборовська Н. Романи Євгена Пашковського (поступ художнього пошуку) / Н. Зборовська // Слово і час. – 1993. – № 7. – С. 12–18.
105. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків / Н. Зборовська. – Львів : Кальварія, 1999. – 387 с.
106. Зенкин С. Ролан Барт и проблема отчуждения культуры / С. Зенкин // Нов. лит. обозрение. – 1993. – № 5. – С. 45–54.

107. Зубрицька М. Homo Ludens : читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
108. Зыбайлов Л. К. Постмодернизм : учеб. пособие / Л. К. Зыбайлов, В. А. Шапинский ; Моск. пед. гос. ун-т им. В. И. Ленина. – М. : Прометей, 1993. – 103 с.
109. Иваницкая Е. Постмодернизм = Модернизм? / Е. Иваницкая // Знамя. – 1994. – № 9. – С. 5–13.
110. Ивбулис В. Я. Модернизм и постмодернизм : идейно-эстетические поиски на Западе / В. Я. Ивбулис // Знание. – 1998. – № 12. – С. 43–52.
111. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия : Эволюция научного мифа / И. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 398 с.
112. Ильин И. И. Постмодернизм : слов. терминов / И. И. Ильин. – М. : Интрада, 2001. – 384 с.
113. Издрик Ю. Воцтек / Ю. Издрик. – Львів : Кальварія, 2002. – 204 с.
114. Издрик Ю. Подвійний Леон. Історія хвороби / Ю. Издрик. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 221 с.
115. Ільницький М. М. У фокусі віддзеркалень : статті, портрети, спогади / М. М. Ільницький ; Лівів. нац. ун-т ім. І. Франка – Л. : [б. в.], 2005. – 552 с.
116. Ільницький О. Трансплантація постмодернізму : сумніви одного читача / О. Ільницький // Сучасність. – 1995. – № 10. – С. 111–115.
117. Квіт С. Свобода стилю : есеї та статті / С. Квіт. – К. : Факт, 1996. – 186 с.
118. Квіт С. Сильові здобутки сучасної української прози / С. Квіт // Світо-Вид. – 1996. – № 4. III (24). – С. 123–130.
119. Квіт С. У межах, поза межами й на межі / С. Квіт // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 62–64.
120. Кедров К. Метакод и метаметафора / К. Кедров. – М. : Канон, 1999. – 277 с.
121. Кисла Т. М. Жанрова семантика фемінних романів у художній системі українського постмодернізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня

канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Т. М. Кисла. – К., 2008. – 20 с.

122. Кіяновська М. Мотиви кінця культури, смерті та апокаліпсису в романі Ю. Андруховича «Рекреації» / М. Кіяновська // Молода нація : альм. – К., 1999. – № 13. – С. 217–229.

123. Ключковська Я. На «Святі воскресаючого духу» / Я. Ключковська // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 107–109.

124. Коваль М. Джон Барт як інтерпретатор постмодернізму / М. Коваль // Слово і час. – 2000. – № 6. – С. 13–17.

125. Когут О. Риси психологізму в постмодерній драмі / О. Когут // Слово і час. – 2010. – № 4. – С. 43–53.

126. Кожелянко В. Дефіляда в Москві / В. Кожелянко. – Львів : Кальварія, 2000. – 135 с.

127. Кожинов В. В. Статьи о современной литературе / В. В. Кожинов. – М. : Сов. Россия, 1990. – 542 с.

128. Кононович Л. Убити генерала, або окреслений кінець революції / Л. Кононович // Слово і час. – 1994. – № 7. – С. 82–83.

129. Корабльова О. Сексуальність як вияв самотності у прозі О. Забужко / О. Корабльова // Слово і час. – 2003. – № 7. – С. 77–82.

130. Костырко С. Чистое поле литературы / С. Костырко // Новый мир. – 1992. – № 12. – С. 25–31.

131. Костюк В. Фрагмент і пастиш / В. Костюк // Критика. – 1998. – № 2. – С. 32–38.

132. Коцюбинська М. Х. Вітер з України і наші екзистенційні зусилля: із циклу щорічних пам'ятних акцій ім. А. Оленської-Петришин, 4 квіт. 2005 р. / М. Х. Коцюбинська. – К. : Києво-Могилян. Акад., 2005. – 30 с.

133. Кочубей Ю. «Диван» постмодерної української поезії / Ю. Кочубей // Слово і час. – 2003. – № 12. – С. 55–59.

134. Кравченко А. Молода українська проза / А. Кравченко. – К. : Знання, 1990. – 254 с.

135. Кравченко Т. Постмодернізм – це принципово не модернізм / Т. Кравченко // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 60–61.
136. Крупка М. Художні версії любовних драм у сучасному прозовому дискурсі (романи О. Забужко, І. Карпи, С. Пиркало) / М. Крупка // Слово і час. – 2007. – № 7. – С. 73–79.
137. Кульчинська Л. Ризоматичні площини постмодерністських текстів : лабіринтами «Щоденного жезла» Є. Пашковського / Л. Кульчинська // Слово і час. – 2004. – № 12. – С. 53–58.
138. Курицын В. Книга о постмодернизме / В. Курицын. – Екатеринбург : Одиссей, 1992. – 251 с.
139. Курицын В. Постмодернизм : новая первобытная культура / В. Курицын // Новый мир. – 1992. – № 2. – С. 21–32.
140. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод? / Л. Лавринович // Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 30–46.
141. Лакан Ж. Інстанція букви в бессознательном или судьба разума после Фрейда / Ж. Лакан ; пер. А. К. Черноглазов, М. А. Титова. – М. : Рус. феноменол. о-во, 1997. – 184 с.
142. Леш С. Соціологія постмодернізму / С. Леш. – Львів : Кальварія, 2003. – 215 с.
143. Либман З. Я. Разрушение прекрасного (Заметки о литературе модернизма) / З. Я. Либман. – М. : Знание, 1963. – 38 с.
144. Лизлова С. Гра в постмодерністському творі : на матеріалі творчості Ю. Андруховича : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / С. Лизлова. – Донецьк, 2004. – 20 с.
145. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. Н. А. Шматко ; Ин-т эксперимент. социологии. – М. : [б.и.] ; СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с. – (Gallicinium).
146. Липовецкий М. Закон крутизны / М. Липовецкий // Вопр. лит. – 1991. – № 4. – С. 3–36.

147. Лихоманова Н. О. Міфологічна парадигма постмодерністського роману (до проблеми інтертекстуальності) / Н. О. Лихоманова // Питання літературознавства : наук. зб. – Чернівці, 1997. – Вип. 4 (16). – С. 37–44.
148. Логвиненко Ю. Підстави для абсурду і втеча від абсурду : ранній український постмодернізм крізь оптику біблійної міфології / Ю. Логвиненко // Слово і час. – 2008. – № 6. – С. 57–61.
149. Логвиненко Ю. Трансплантація античних міфів у творчості поетів-постмодерністів / Ю. Логвиненко // Слово і час. – 2011. – № 10. – С. 95–97.
150. Любенко О. Плід натхнення, праці та неврозів / О. Любенко // Критика. – 2006. – № 11. – С. 32–39.
151. Мазепа Н. Коли і як «загинув» соціалістичний реалізм // Н. Мазепа // Слово і час. – 2010. – № 8. – С. 40–46.
152. Майданська С. Діти Ніоби / С. Майданська. – Львів : Родовід, 1998. – 296 с.
153. Малявин В. Мифология и традиция постмодернизма / В. Малявин. – М. : Логос, 1991. – 327 с.
154. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетея, 2000. – 347 с.
155. Матвієнко С. Історія як ареал гри / С. Матвієнко // Слово і час. – 2000. – № 2. – С. 24–27.
156. Медвідь В. Десять українських прозаїків. Десять українських поетів / В. Медвідь. – К. : Роккард, 1995. – 365 с.
157. Мережинська Г. «Східноєвропейська» модифікація постмодернізму / Г. Мережинська // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 67–68.
158. Міщук В. І прийде Свято воскресаючого духа / В. Міщук // Слово і час. – 1993. – № 6. – С. 86–89.
159. Моклиця М. Основи літературознавства : [посіб. для студ.] / М. Моклиця. – Т. : Підруч. і посіб., 2002. – 192 с.
160. Моренець В. Голос у пустелі / В. Моренець // Слово і час. – 2006. – № 4. – С. 23–31.

161. Москалець К. Весь цей блюз / К. Москалець // Критика. – 2006. – Ч. 5. – С. 67–72.
162. Москалець К. Келія чайної троянди. 1989–1999 / К. Москалець // Сучасність. – 2001. – № 1–2. – С. 76–98.
163. Москалець К. Людина на крижині : Літературна критика та есеїстика / К. Москалець. – Критика, 1999. – 255 с.
164. Москалець К. Незадоволення твором / К. Москалець // Сучасність. – 2005. – № 3. – С. 43–47.
165. Набитович І. Універсум сасгит'у у художній прозі (від модернізму до постмодернізму) : [монографія] / І. Набитович. – Дрогобич – Люблін : Посвіт, 2008. – 600 с.
166. Наєнко М. Критика і літературознавство : куди йдемо? / М. Наєнко // Слово і час. – 2010. – № 12. – С. 3–11.
167. Наєнко М. Одержимість : Критичні розвідки, портрети, відгуки / М. Наєнко. – К. : Молодь, 1990. – 182 с.
168. Наєнко М. Погляд на прозу – погляд на літературу / М. Наєнко // Слово і час. – 2011. – № 3 – С. 49–52.
169. Наєнко М. Типи творчості в епоху постмодернізму / М. Наєнко // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 59–60.
170. Немзер А. С. Замечательное десятилетие русской литературы : [ст. и рец.] / Андрей Немзер. – М. : Захаров, 2003. – 600 с.
171. Немзер А. С. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е / Андрей Немзер. – М. : Новое лит. обозрение, 1998. – 431 с.
172. Ницше Ф. Сумерки богов: [сборник : переводы] / Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм и др. ; [сост. общ. ред. и предисл. А. А. Яковлева] – М. : Политиздат, 1990. – 398 с. – (Библиотека атеистической литературы).
173. Овчаренко Н. Синкретизм художніх систем / Н. Овчаренко // Слово і час. – 2011. – № 7. – С. 50–62.

174. Орехова Л. А. Авторское мифотворчество и русский модернизм (Лирическая проза) : учеб. пособие / Л. А. Орехова. – К. : УМКВО, 1992. – 92 с.
175. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко ; упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. – Вид. 2-ге. – К. : Основи, 2009. – 679 с.
176. Павлишин М. Два «художні тіла» сучасної прози / М. Павлишин // Світо-Вид. – 1996. – № 4. III (24). – С. 103–110.
177. Павлишин М. Застереження як жанр / М. Павлишин // Сучасність. – 1995. – № 10. – С. 116–119.
178. Павлишин М. Канон і іконостас: [зб. ст.] / Марко Павлишин ; [вступ. ст. І. Дзюби] – К. : Час, 1997. – 446 с. – (Українська модерна література).
179. Павлишин М. Козаки на Ямайці / М. Павлишин // Слово і час. – 1994. – № 4–5. – С. 37–44.
180. Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму / М. Павлишин // Сучасність. – 1992. – № 5. – С. 117–125.
181. Павлишин М. Що пере-творюється в «Ре-креаціях» Юрія Андруховича? / М. Павлишин // Сучасність. – 1993. – № 12. – С. 115–127.
182. Панченко В. Критика на межі тисячоліть : занепад чи момент істини? / В. Панченко // Слово і час. – 2002. – № 7. – С. 33–39.
183. Панченко В. Українська версія соцреалізму / В. Панченко // Слово і час. – 2011. – № 7. – С. 23–26.
184. Парамонов Б. М. Кінець стиля / Б. Парамонов. – М., СПб. : АГРАФ, Алетейя, 1999. – 451 с.
185. Пахаренко В. Постмодерн. Сучасний український літературний процес / В. Пахаренко // УМЛШ – 2001. – № 7. – С. 59–64.
186. Пахльовська О. Українська культура у вимірі «пост» : посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм / О. Пахльовська // Сучасність. – 2003. – № 10. – С. 70–84.

187. Пашковський Є. «Є дві категорії людей, приречених на схиму, – це письменники і монахи...» / Є. Пашковський // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – № 104. – С. 83–88.
188. Пашковський Є. Література як злочин / Є. Пашковський // Урок української. – 2002. – № 10. – С. 49–51.
189. Пашковський Є. Безодня. Роман / Є. Пашковський // Сучасність. – 1992. – № 5. – С. 19–64; № 6. – С. 19–62.
190. Пашковський Є. Зимова повість / Є. Пашковський // Українські проблеми. – 1994. – Ч. 1. – С. 34–98.
191. Пашковський Є. Слово і самотність / Є. Пашковський // Літ. Україна. – 2001. – № 26 (19 лип.). – С. 3.
192. Пашковський Є. Щоденний жезл / Є. Пашковський. – Львів : ЛА «Піраміда», 2011 – 424 с.
193. Печарський А. У літературознавчих лабіринтах психоаналітичного методу дослідження / А. Печарський // Слово і час. – 2011. – № 6. – С. 13–24.
194. Печерських Л. Концептуальні дискурси сміхової культури в українській прозі 90-х років ХХ століття (творчість Юрія Андруховича) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Л. Печерських. – Х., 2008. – 20 с.
195. Поліщук О. Позиція персонажа в українській постмодерністській прозі / О. Поліщук // Слово і час. – 2003. – № 2. – С. 37–42.
196. Поліщук О. Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі (90-ті роки ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. Поліщук. – К., 2004. – 20 с.
197. Поліщук Я. Література як геокультурний проект / Я. Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 302 с.

198. Поліщук Я. Між модернізмом і постмодернізмом : українська література як стратегія культуротворення : [монографія] / Я. Поліщук // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 66–67.
199. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поетиці постмодернізму / Я. Поліщук // Слово і час. – 2001. – № 2. – С. 35–45.
200. Полковський В. Ще раз про «Польові дослідження» О. Забужко / В. Полковський // Слово і час. – 2000. – № 2. – С. 45–51.
201. Прохасько Т. Лексикон таємних знань. Новели / Т. Прохасько. – Львів : Кальварія, 2006. – 189 с.
202. Проценко О. Євген Пашковський і його проза / О. Проценко // Дивослово. – 2007. – № 2. – С. 58–62.
203. Роднянская И. Б. Заметки к спору / И. Б. Роднянская // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 245–249.
204. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность / Р. Рорти. – М. : Рус. феноменол. о-во, 1996. – 276 с. – (Пирамида. Библиотека журнала «Логос»).
205. Рубчак Б. «XXI століття прийшло разом із постмодерністами» / Б. Рубчак // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 49.
206. Руссова С. Постмодернізм у сучасній поезії, або Набоков – автор-«трікстер» / С. Руссова // Сучасність. – 1999. – № 6. – С. 56–60.
207. Рябчук М. Замість передмови до «Рекреацій» (Інтерв'ю з Ю. Андруховичем) / М. Рябчук // Сучасність. – 1992. – № 2. – С. 16–23.
208. Севрук О. Урбаністичний простір у романах Ю. Андруховича / О. Севрук // Слово і час. – 2010. – № 3. – С. 70–78.
209. Семків Р. Іронічна структура : типи іронії в художній літературі / Р. Семків. – К. : Академія, 2004. – 135 с.
210. Семків Р. Іронія непокірної структури / Р. Семків // Критика. – 2001. – Ч. 5. – С. 67–73.
211. Семків Р. Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового) / Р. Семків // Слово і час. – 2000. – № 6. – С. 6–11.

212. Сиваченко Г. Зрушення кордонів : постсоцреалізм чи постмодернізм? / Г. Сиваченко // Слово і час. – 1991. – № 12. – С. 55–62.
213. Сивокінь Г. Історична та національна детермінованість теоретико-літературного знання / Г. Сивокінь // Слово і час. – 2011. – № 8. – С. 14–19.
214. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись) / В. И. Силантьева. – О., 2000. – 278 с.
215. Скаліцкі М. Нестерпна легкість творчости / М. Скаліцкі // Сучасність. – 1994. – № 7–8. – С. 74–83.
216. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература : новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. – СПб. : Невский простор, 2001. – 416 с.
217. Славецкий В. После постмодернизма / В. Славецкий // Вопросы литературы. – 1991. – № 4. – С. 37–47.
218. Соболев В. Зелена магія мандрівки / В. Соболев // Слово і час. – 2011. – № 1. – С. 58–63.
219. Соболев О. Постмодернізм і майбутнє філософії / О. Соболев. – К. : Генеза, 1997. – 185 с.
220. Современный философский словарь / под ред. В. Е. Кемерова. – М. ; Бишкек ; Екатеринбург : Одиссей, 1996. – 574 с.
221. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман / Л. Сокол // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 76–80.
222. Сошніков А. О. Ментальне покликання філософії в контексті соціокультурної репрезентації збережених смислів / А. О. Сошніков. – Х. : Майдан, 2003. – 142 с.
223. Ставнича О. Соціальний міф у літературознавчому вимірі : термінологічний аспект / О. Ставнича // Слово і час. – 2009. – № 2. – С. 24–32.
224. Страда В. Модернізація і постмодернізація / В. Страда // Вікно в світ. – 1999. – № 2. – С. 196–201.

225. Сулима М. Вивільнення від табу / М. Сулима // Слово і час. – 1992. – № 6. – С. 45–52.
226. Сулима М. На порозі авангардизму / М. Сулима // Слово і час. – 1992. – № 4. – С. 76–81.
227. Сулима М. Роман-учта : Про роман Ю. Андруховича «Московіада» / М. Сулима // Слово і час. – 1993. – № 10. – С. 77–83.
228. Тарнашинська Л. З поваги до таланту Іншого / Л. Тарнашинська // Слово і час. – 2010. – № 8. – С. 35–42.
229. Тебешевська-Качак Т. Автобіографізм як принцип нарації та характеротворення у прозі Оксани Забужко / Т. Тебешевська-Качак // Слово і час. – 2004. – № 2. – С. 39–47.
230. Ткаченко А. Тип творчості : теоретичний аспект, або і віртуальна реальність, і реальна віртуальність / А. Ткаченко // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 60–63.
231. Томенко М. В. Теорія українського кохання / М. В. Томенко. – К. : Генеза, 2010. – 128 с.
232. Тоффлер О. Футурошок / О. Тоффлер. – СПб. : Лань, 1997. – 464 с.
233. Українське слово : хрестоматія укр. л-ри та літ. критики ХХ ст. : навч. посіб. У 4 кн. Кн. 1. Культурно-історична епоха модернізму. Ранній модернізм: від «Зів'ялого листя» (1896) І. Франка до «В космічному оркестрі» (1921) П. Тичини. / упоряд. В. В. Яременко. – К. : Аконіт, 2001. – 800 с.
234. Ульяненко О. Вогненне око / О. Ульяненко. – К. : Укр. письменник, 1999. – 229 с.
235. Ульяненко О. Наша сучасна еліта, яка не володіє ані думами, ані майном, приречена зчиняти бурю в склянці горілки / О. Ульяненко // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 118. – С. 87–91.
236. Ульяненко О. Сталінка / О. Ульяненко. – Львів : Кальварія, 2000. – 124 с.

237. Улюра Г. Антиестетика як естетична норма в російській жіночій прозі 1990-х років / Г. Улюра // Слово і час. – 2011. – № 3. – С. 68–78.
238. Усманова А. Постструктурализм // Новейший философский словарь / [сост. и глав. науч. ред. А. А. Грицанов]. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – Мн. : 2001. – С. 785–787.
239. Філоненко С. «Інша мова жінки» : художні особливості української жіночої прози 90-х рр. ХХ ст. / С. Філоненко // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 49–55.
240. Філоненко С. Масова література : влада жанрів і жанрових канонів / С. Філоненко // Слово і час. – 2010. – № 8. – С. 81–87.
241. Фуко М. Жизнь : опыт и наука / М. Фуко // Вопросы философии. – 1993. – № 5. – С. 44–53.
242. Фукуяма Ф. Конец истории? / Ф. Фукуяма // Вопросы философии. – 1990. – № 3. – С. 134–148.
243. Хализев В. Е. Теория литературы : учеб. для студентов вузов / В. Е. Хализев. – 2-е изд. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с.
244. Хархун В. Соцреалізм як канонічне мистецтво / В. Хархун // Слово і час. – 2010. – № 9. – С. 3–12.
245. Харчук Н. Б. Світле–темне / Н. Б. Харчук // Сучасність. – 1996. – № 4. – С. 57–64.
246. Харчук Н. Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період : навч. посіб. / Харчук Н. Б. – К. : Академія, 2008. – 248 с.
247. Харчук Р. Покоління постепокси / Р. Харчук // Дивослово. – 1998. – № 1. – С. 37–43.
248. Хассан І. Культура постмодернізму / І. Хассан // Вікно в світ. – 1999. – № 5. – С. 99–111.
249. Хопта С. Рефлексивні діалоги адитивної особистості в дискурсі Ю. Іздрика / С. Хопта // Слово і час. – 2009. – № 11. – С. 38–45.

250. Циховська Е. «Комплекс Адама» і «дихотомія андрогіна» : два образа жінки в літературній традиції / Е. Циховська // Слово і час. – 2010. – № 8. – С. 109–115.
251. Черненко О. Постмодернізм : український аспект / О. Черненко // Всесвіт. – 1997. – № 8–9. – С. 148–150.
252. Шапир М. И. Эстетический опыт XX века : авангард и постмодернизм / М. И. Шапир // Вопр. лит. – 2003. – № 5. – С. 45–53.
253. Шевчук В. Чи буде вороття додому? / В. Шевчук // Дніпро. – 2002. – № 9. – С. 13–17.
254. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології / Ю. Шерех. – Х. : Фоліо, 1998. – 607 с.
255. Штонь Г. Художня реальність і постмодерн / Г. Штонь // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 63–64.
256. Юнг К. Психология бессознательного / К. Юнг ; [пер. с нем., вступ. ст. В. Бакусева]. – М. : Канон, 1994. – 317 с. – (История психологии в пам'ятниках).
257. Юрчук О. Маскарадна літературна критика як український варіант антиколоніальної критики / О. Юрчук // Слово і час. – 2010. – № 12. – С. 12–19.
258. Яровий О. Постмодернізм – це антибуття / О. Яровий // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 69–70.
259. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» / Умберто Эко ; [пер. с итал. Е. Костюкович]. – СПб. : Симпозиум, 2005. – 92 с.
260. Эко У. Открытое произведение / У. Эко ; пер. с итал. А. Шурбелева. – М. : Акад. проект, 2004. – 384 с.
261. Эпштейн М. Н. Искусство авангарда и религиозное сознание / М. Н. Эпштейн // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 222–235.
262. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков / М. Н. Эпштейн. – М. : Знание, 1988. – 470 с.

263. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России : литература и теория / М. Н. Эпштейн. – М. : Изд-во Р. Элинина, 2000. – 367 с.

264. Эпштейн М. Н. Прото- или Конец постмодернизма / М. Н. Эпштейн // Критика. – 2004. – № 7. – С. 197–209.