

*Ростислав Семків*

## **ТВОРЧІСТЬ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА У КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХХ ст.**

Структури міфологічних уявлень у нашій свідомості більш стійкі та мають більш потужну інерцію до відтворення, ніж ми звикли про це думати. Не будемо вдаватися тут до спроб пояснити феномен, але звернемо увагу, що вузли національного літературного канону вельми часто збудовано за моделлю тріади, що є алюзією чи то до біблійної Трійці, чи то до архаїчних переказів про трьох братів-засновників. Очевидний факт тріадності верхівки канону, що сформувалася ще на початку ХХ ст.: Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка \*. Також на підтвердження стійкості феномену можемо пригадати «Руську трійцю», «Покутську трійцю», «Зустріч трьох на перехресній станції», поетичний канон радянського часу (П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра) чи редуковану конфігурацію «Нью-Йоркської групи» (Б. Бойчук, Ю. Тарнавський, Б. Рубчак) \*\*.

Тому показово, що поетичні гурти початку 1990-х, протиставляючи себе офіційній літературній традиції та пародуючи типову для неї поетику, вдалися також до шаржового відтворення канонічної тріадності: «Бу-Ба-Бу» (Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець), «Лу-Го-Сад» (І. Лучук, Н. Гончар, Р. Садловський), «Пропала грамота» (Ю. Поза-

\* Ця конфігурація канону багаторазово закріплена на рівні культури повсякденності, починаючи від пам'ятників трьом титульним авторам, котрі встановлювалися у першу чергу, іменування трьох центральних київських театрів — і аж до номенклатури національних банкнот, на яких з-поміж письменників першими з'явилися саме ці трое.

\*\* Це не значить, що не трапляються інші конфігурації, як-от «Гроно п'ятірне» і под., проте тріадну структуру зустрічаємо набагато частіше.

як, С. Либонь, В. Недоступ), «Нова дегенерація» (І. Андрусяк, С. Процюк, І. Ципердюк), «Червона фіра» (С. Жадан, Р. Мельників, І. Пилипчук), «Нечувані» (О. Галета, І. Старовойт, Г. Крук) \*. Утім, кожна з груп мала свого неформального лідера, внесок якого виглядав більш потужно і найбільш яскраво втілював принципи поетики угруповання \*\*. Оскільки творча діяльність «Бу-Ба-Бу» сягла найбільшого резонансу, Юрій Андрухович посів місце своєрідного лідера всього українського поетичного авангарду \*\*\*, а завдяки активній романній творчості він також перетворився на чільного автора нового вітчизняного канону першої половини 90-х – принаймні доки не з'явилися «Польові дослідження українського сексу» Оксани Забужко.

Дотепер, незважаючи на поступове нарощування романного шару в сучасній українській літературі, Юрій Андрухович залишається найбільш потужним та знаним вітчизняним романістом, а завдяки постійному експериментуванню з літературними формами і форматами продовжує бути помітним новатором навіть на тлі молодшого покоління авторів. Траєкторія його творчості найбільш яскраво відображає зміну ідей, трансформацію ідентичностей і стильову амплітуду вітчизняного літературного процесу останніх 20–25 років нашої сучасності \*\*\*\*.

## Закономірний авангард

Поширеною некоректністю є зводити всю творчість Юрія Андруховича виключно до постмодернізму. Як і будь-який автор значного розмаху, цей письменник змінює стилістику свого письма, що імпліцитно вказує на транс-

\* Повніше про тогочасні літературні угруповання див. у кн.: Українські літературні школи та групи 60–90-х рр. XX ст. / В. Габор. – Львів : ЛА «Піраміда», 2009.

\*\* Сказане, як спостерігаємо, меншою мірою стосується жіночих угруповань, в яких лідерство не настільки виражене.

\*\*\* Зараз це місце, вочевидь, відвойоване Сергієм Жаданом.

\*\*\*\* Інтегральні дослідження сучасної української літератури, монографії Т. Гундорової «Післячорнобильська бібліотека», Р. Харчук «Сучасна українська проза», кількісно найбільше уваги присвячують саме Юрію Андруховичу.

формації його світогляду та навіть ідентичності. Прихід Андруховича в літературу відбувається у 80-х й спершу це типова «тиха поезія»: збірки «Небо і площі» (1985) та «Середмістя» (1989) містять зразки помірковано модерністських віршів, тематика та форма яких не особливо вирізняється на тлі всієї української поезії 70–80-х. На той час уже майже 30-річний Юрій Андрухович (нар. у 1960 р.) встигає закінчити, окрім Українського поліграфічного інституту у Львові (вип. 1982), також Вищі літературні курси у Москві (вип. 1991), де засвоює ширші погляди на творчість, ніж ті, що побутували у маргіналізованій на той час Україні. До того ж наростання протестних рухів у Галичині в другій половині 80-х також сприяє швидкій зміні світогляду та інтенсифікації культурного життя: у 1985 р. виникає «Бу-Ба-Бу» і на зламі 80–90-х троє засновників групи опиняються на чолі молодого українського авангарду.

Незалежно від того, чи трактуємо ми авангардизм в літературі та культурі як лише одну зі стильових течій модернізму чи протиставляємо авангардизм і модернізм як суверенні стилі / напрями, перший характеризуватимемо як більш агресивний, насмішкуватий, більш радикально експериментальний. Модернізм спрямований на оновлення наявної на час його появи поетики, тобто вона й далі буде актуальна та імпліцитно присутня. Авангардизм, натомість, рішуче пориває з попередньою поетикою, допускаючи її елементи хіба як штампи для дальшого висміювання. Водночас поет-авангардист однозначно відкидає систему цінностей попередньої епохи, тобто його бунт у поетиці є відображенням суто ідеологічного протистояння. Відтак авангардист завжди прагнучиме більшої світоглядної цілісності: компоненти його ідентичності *мають бути* узгоджені й формувати консолідовану аксіологічну платформу, що уможливує різке заперечення цінностей попереднього періоду. Інша справа, що подібні установки часто можуть залишатися на рівні риторики тексту, а світогляд декларованого авангардиста цілісності так і не набуватиме. Натомість модерністський світогляд, що завжди позначений розривами, неузгодженостя-

ми, хитаннями між варіантами самовизначення, напряду декларує їх у тексті, не ховаючись за однозначними риторичними формулами.

Служба у війську та навчання на Вищих літературних курсах у Москві — два біографічних епізоди, що дають Юрію Андруховичу можливість вже на початку своєї творчості сформуванню доволі цілісний протестний світогляд. Він однозначно антитоталітарний, антиімперський і, відповідно, ліберальний. Ще ширше — це бунт проти традиції / традицій, якими їх застає письменник на початку 90-х.

Негативне ставлення до радянської армійської служби підсумовано у добірці оповідань «Зліва, де серце», що була надрукована вперше в журналі «Прапор» (тепер «Березіль») у 1989 р. Так само пізніше автор узагальнить свій досвід перебування в столиці колишньої метрополії у «Московіаді» (роман уперше надруковано у 1993 р.). Проте помітним автором Юрій Андрухович стає після публікації у 1992 р. в журналі «Сучасність» роману «Рекреації», котрий знущально трактує і рудименти радянської системи, і пафос риторики національного відродження. Протистояння з наявними системами цінностей дає змогу назвати світогляд персонажів ранніх текстів Ю. Андруховича питомо авангардним, а їх ідеологію — анархічною. Вочевидь, такі означення застосовні й до самого Юрія Андруховича та й інших авторів «Бу-Ба-Бу» чи ще низки тогочасних літературних об'єднань.

Головними цілями, в які мить проза Ю. Андруховича на початку 90-х, є колективізм, із його гнобленням індивідуальності, показний патріотизм та моральне лицемірство, що були притаманні радянській системі на час її розпаду, але також перейшли у спадок офіційним елітам нової незалежної держави. Правдивий шок у читачів викликали найперше образи богемних поетів (надзвичайно далекі від пропагованих у радянський час), відвертий глум над суспільними цінностями з національними включно, сексуальна тематика й обценна лексика. Радянська ідеологія спонукала до замовчування окремих «незручних» тем, а відверте

звертання до них викликало агресивну реакцію суто психоаналітичної природи: читач переживав у тексті своєрідне викриття, яке й маскував негативним відгуком. Авторів авангардисти насправді знали про цей ефект і свідомо епатували аудиторію. Якщо брати лише сексуальну тематику, то у своїх ранніх текстах Юрій Андрухович, фактично, уперше після літератури українських 20-х (Майк Йогансен, Аркадій Любченко, Леонід Скрипник та ін.), легітимує вільний випадковий секс, адюльтер і навіть згвалтування. Автор одразу демонструє добру якість письма, тобто гнучке й жваве володіння мовою, проте не естетична, а саме ідеологічна, скандальна складова ранньої романістики ставить Юрія Андруховича у центр неофіційного канону нової української літератури 90-х рр. ХХ ст.

Важливим кодом тогочасного письма Юрія Андруховича є карнавал та сміхова культура, концептуальні знання про які було, напевне, почерпнуто під час навчання на Вищих літературних курсах. Саме його несерйозність та блазнювання й лягають, вочевидь, в основу аргументації дослідників, котрі вбачають вже у ранніх текстах письменника риси постмодернізму. Утім, постмодернізму, як стверджує Лінда Хатчеон, характерна «...довільна відмова вирішувати суперечності» \*, а отже, цей стан означатиме відхід від будь-якої наступальної критики. Для постмодерного стану характерна засаднича світоглядна невизначеність людини, що перебуває у ситуації нескінченного вільного вибору та конкуренції рівнозначних ціннісних парадигм. Така ситуація типова для письменника у західному ліберальному суспільстві, проте не для автора у постколоніальній країні, на яку все ще спрямована агресія метрополії. У текстах Юрія Андруховича, котрі написані у першій половині 90-х більше спільного, скажімо, з грайливою поетикою раннього українського та польського модернізмів, а також яскраво видимий вже означений вище авангардний струмінь, як ми його бачимо, наприклад, у Гомбровича. Однак ми не знайдемо

---

\* Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism / L. Hutcheon. — N.Y. : Routledge, 1988. — P. x.

тут вдосталь металітературної рефлексії та масштабної гри культурними пластами, що притаманні, скажімо, текстам Умберто Еко чи Джона Фаулза, котрих слід, вочевидь, вважати найбільш знаковими постмодерністами в літературі. Юрію Андруховичу майже не йдеться про іронічне переосмислення історії, що є наріжним каменем концепції постмодерністської поетики для Лінди Хатчеон, чи про злиття масового й елітарного текстів, що характеризує текст як постмодерністський, на думку Фредеріка Джеймсона \*. Ранні романи Ю. Андруховича послідовно епатують читача, що звик до більш патетичного реєстру художнього письма. Вони також доволі однозначно відкидають попередні системи цінностей, замість іронічного примирення з ними.

Жодним чином ми не можемо сказати, що радянська система, чи то військова служба, чи то підготовка творчих кадрів на літературних курсах, викликає в Юрія Андруховича те *водночас* ностальгійне замилювання та іронічне відторгнення, які характерні для зображення вікторіанської Англії у «Подрузі французького лейтенанта» Джона Фаулза чи, скажімо, гуртка інтелектуалів у «Маятнику Фуко» Умберто Еко. Відвертої критики й висміювання в Юрія Андруховича зазнають також організатори й учасники наснаженого національною ідеєю Свята Воскресаючого Духу («Рекреації»), що є ущипливою пародією на Собор Української Духовної Республіки в Коломиї 1990 року. Так само доволі злою пародією на речниць фемінізму є, наприклад, образ Лайзи Шалайзер («Перверзія»). Постмодерний світогляд не може дозволити собі таких різких висловлювань, тому, хоча можемо помітити в ранніх романах Ю. Андруховича окремі риси постмодерністської поетики, загалом ці тексти залишаються питома авангардними, як, вочевидь, і тогочасні творчі настанови автора.

Проте найкращим свідченням протестного потенціалу ранніх романів Ю. Андруховича є реакція читаючої публіки: більшість сприйняла його тексти як такі, що ображають

---

\* Маємо на увазі центральні тези засадничих для нашого розуміння феномену праць Л. Хатчеон «Постика постмодернізму» (1988) та Ф. Джеймсона «Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму» (1991).

конвенційні уявлення про мораль та естетику художнього твору. Натомість для молодшого покоління вони стали символами альтернативної культури чи навіть контркультурності. Тобто три ранні романи Ю. Андруховича, «Рекреації» (1992), «Московіада» (1993), «Перверзія» (1996), прозвучали, у підсумку, як чистий заперечний жест, що якраз і характерно для авангардистської поетики. Однак постмодерністський текст *завжди* входить у культуру як конвенційний бестселер, твір-задоволення, що лише потім спонукає до пошуку насолоди від глибших його інтерпретацій.

Якщо дозволити собі спробу теоретичного узагальнення, то авангард і постмодерн виявляться несумісними, виходячи з простої логіки світоглядного розрізнення \*. Автор-авангардист є послідовним у критиці явищ, практик та інституцій, котрі виглядають йому зужитими й архаїчними. Його ставлення до дійсності ґрунтовано на виключенні та негації, часом навіть тотальному запереченні наявного. Натомість постмодернізму притаманна тактика іронічного включення, засвоєння та переосмислення, фактична відсутність травматизму, що логічно у бодріярівському світі «після оргії». Отже, на відміну від пари авангардизм / модернізм, котрі різняться радше ступенем заперечення та модусами риторики, ентропійний і транквільний постмодернізм може хіба іронічно демонструвати авангардні жести, не трактуючи їх серйозно. Проте ранні романи Юрія Андруховича зберігають заперечний пафос та глибинну серйозність у відторгненні окреслених вище систем цінностей і традиційної естетики. Карнавальна стихія у них позбувається незаангажованої бурлескності й переростає у сатиру, текст постає романом-бунтом, що має революційно перетворити і наявну художню мову, і саму свідомість читачів \*\*.

---

\* Широко цитовану українськими теоретиками концепцію Іґаба Гасана, в межах якої постмодернізм постає як загострена опозиція модернізму, через що уподібнюється авангарду, коректною не вважаємо.

\*\* Юлія Кристева наголошує на підривної функції карнавального роману, що «як жанр бунтарський... перебуває за порогом офіційної культури». Цит. за: Кристева Ю. Слово, діалог, роман // Кристева Ю. Избранные труды : разрушение поэтики / Юлія Кристева. – М. : РОССПЭН, 2004. – С. 188.

Авангардизм, що виявився у ранній прозі Юрія Андруховича, тим часом, майже не спостерігаємо у його поезії, котру, за окремими винятками («Пам'ятник», 1990), можемо кваліфікувати як всуціль модерністську. Функціонуючи на початках у авангардистському контексті акцій «Бу-Ба-Бу», вірші Андруховича були реципійовані як питомо контркультурні тексти, проте їхню поетику характеризують зовсім інші доміанти.

### Канонізований модернізм

Мову авангарду, у певних його виявах, можна назвати тавтологічною: він повторює кліше та звороти попередньої епохи, проте викривлює їх і, у той спосіб, висміює та заперечує. Натомість модернізм у літературі означає насамперед саме оновлення арсеналу мовних засобів, а вже пізніше – жанрових, образних і тематичних структур текстів. Незаперечно є орієнтація Юрія Андруховича на зразки європейських та національного (Антонич) модернізмів, проте він витворює власну поетичну мову, що й стає на довгий час запорукою його гегемонії в каноні новітньої української літератури.

Найперше, і це твердження стосується мови поезії Ю. Андруховича та, рівночасно, мови його прози, це наголошено урбаністична лексика, що означено вже назвами перших збірок «Місто і площі» та «Середмістя». Урбаністика взагалі є константним топосом письма цього автора; навіть якщо його погляд сягає чогось більш традиційно «природного», то не довше, як на один рядок – далі одразу міська культура бере реванш у всій повноті своїх типових означників:

серпень жаринь розпашілого глека  
жовто спажнули дахи і портали  
книга яку неухажно гортали  
раптом сліпучо заквітла мов спека

серпень ріка невимовне солодка  
плинуть будівлі старої сецесії  
чиста й тонка світляна поволока  
вкрила дерев полудневі процесії  
(...)

(«Етюд серпня»)



Перші рядки кожного з катренів могли б цілком належати Богдану-Ігорю Антоничу, про якого Юрій Андрухович написав та захистив дисертацію, проте їхня «природність» одразу ж розчиняється між дахами, порталами, будівлями, сецесією і так далі — тобто у питомо міському просторі, поза яким поет себе взагалі не мислить. При цьому урбаністичні топоси витісняють «природні» поза межі уваги читача, починають домінувати, що, власне, характерно для модерністської поезії з її дещо навіть нав'язливим урбанізмом. Реалізований на рівні лексики урбанізм стає наскрізним тематичним тлом і для поезії, і для прози Юрія Андруховича. У перших трьох його романах дія чітко прив'язана до міського простору Чортополя, Москви та Венеції, а карпатський простір «Дванадцяти обручів» зазнає фізичного і, як наслідок, аксіологічного, вторгнення міських персонажів. Далі «Таємниця» повертає нас у міський простір, а «Лексикон інтимних міст» його багатократно помножує.

Ще один ключовий для поетики Ю. Андруховича мовний пласт — це лексика, асоційована з романтизованим Середньовіччям, куртуазною лицарською естетикою. Найповніше риса виявлена у поетичній збірці «Екзотичні птахи та рослини» (1991), що реінкарнує в сучасній літературі середньовічний жанр бестіарію. Один із циклів збірки так і названо — «Середньовічний звіринець»:

Мій пане, який нерозумний світ!..  
 Яка на румовище сходить журба!  
 Під небом, чорним, ніби графіт,  
 коною в піску. І грифон з герба.

З дерев погаслих кричать граки.  
 Я впав з коня і програв турнір.  
 Тепер крізь мене ростуть гілки,  
 пробивши в панцирі триста дір.  
 (...)  
 («Грифон»)

Не меншою мірою вказаний середньовічний антураж характерний для циклів «Три балади», «Ярмаркові патрети», «Кримінальні сонети», а також для венеціанської «Первер-

зії». Означені лексичні пласти, поруч із простомовною лексикою, котра для попередньої поетичної традиції характерна не була, власне, й формують авторську мову Юрія Андруховича, що ефективно оновлює мовний діапазон української поезії та має відчутний вплив дотепер \*.

На рівні *жанрових структур* Юрій Андрухович здійснює відчутне оновлення поетики роману, замінюючи його традиційну лінійність популярною у зрілому європейському модернізмі *бриколажністю*. Його романи фрагментаризовано, вони містять поетичні чи й інші вставки; найкраще прийом виявляється у «Перверзії» з її численними текстуальними розривами. Знову ж, подібна риса сама по собі не є ознакою постмодерності тексту, оскільки спостерігаємо її в численних романах попереднього сторіччя, від Кафки та Джойса до ближчого нам територіально Вітольда Гомбровича.

Проза Юрія Андруховича та, хоч і меншою мірою, його поезія на *тематичному рівні* містять кілька типових модерністських мотивів, що перекочовують з роману в роман, зі збірки у збірку.

Так, відчутним є розгортання у творчості автора *австро-угорського міфу*, що стає явним через численні апеляції до львівських та, ширше, галицьких історичних реалій XVIII–XIX ст. (подібних згадок позбавлена лише «Московіада»). Замилування австро-угорським колоритом галицької старовини для Ю. Андруховича стає складовою його *європеїзму*, що поруч із логічно доречним тут урбанізмом, безперечно, становить ядро ідентичності автора. Як опозиція до похмурої московської дійсності та позначеного небезпекою карпатського простору Європа, з її ліберальним укладом життя та високою культурою виступає омріяним топосом, що його колись було втрачено, а тепер має бути повернуто. Це метафорична обіцяна земля, у бік яскравих вогнів котрої спрямовано політ астрального тіла Карла-Йозефа Цумбрунна, одного з чільних персонажів «Дванадцяти обручів». Вказана

\* Лише десь від середини 2000-х років фіксуємо вторгнення в українську поезію ще одного пласту лексики, котру умовно можна назвати *мережевою*. Натомість *рустикальна* лексика, що була такою характерною для поезії від 50–60 рр. XX ст., у сучасній поезії майже зникає.

опозиція, звісно ж, видима і в «Таємниці» та «Лексиконі інтимних міст». Тим часом, добре відомо, що для української прози ще від початку ХХ ст. європеїзм є питомою рисою саме в контексті модерністської поетики.

Іншим наскрізним тематичним пластом, що постає у творчості Юрія Андруховича і, бодай частково, апелює до означеного вище, є *орфічний міф*. Центральні персонажі усіх без винятку романів автора – творчі особистості, поети та письменники Хомський, Мартофляк, Немирич, Отто фон Ф., Перфецький, Артур Пепа, вже згаданий фотограф Карл-Йозеф Цумбруннен, врешті містифікований Богдан-Ігор Антонич. Центральним фокалізатором будь-якої нарації в романах (та й поезії) Ю. Андруховича є геніальний митець, що спостерігає дійсність довкола себе, відбуває митарства чи й навіть мандрує до метафорично окреслених потойбіч, творить і рефлексує про процес творення. Інтенсивність нарцисистичного самозамилування персонажів така яскрава, що ми могли б визнати інтенції автора взагалі романтичними, проте вказані персонажі також послідовно не лише маргінальні та аморальні (з точки зору конвенційної моралі), а й часто кплять зі свого покликання, що, вочевидь, для естетики романтизму нетипово. Тобто романтична іронія та самоіронія геніального митця, що знає собі ціну, тут часто зривається на гостріші сатиричні фальцети, а тому слід у стильовому контексті говорити радше про неоромантизм, а відтак і знову ж – модернізм автора.

Нарешті, третім мотивом, що загалом типовий для європейського модернізму, є мотив травми, різнопланового травматичного досвіду. На відміну від реалізму, що, засновуючись на позитивізмі, спрямований на художнє спостереження, осмислення, навіть вивчення, а отже – подолання особистих і соціальних травм, а також певного у своїх потенціях авангарду, модернізм схильний наголошувати на неперехідність травматичних досвідів та навіть глорифікувати їх. Загострене чуття межовості у модернізмі взагалі спонукає до визнання травми як постійно присутньої категорії, через що його осмисленню більше пасує не терапевтичний

фрейдистський, а більш пізній лаканівський психоаналіз із його константою неповноти існування.

Перші три романи Юрія Андруховича містять обов'язкові травматичні чинники, що упродовж всього тексту загрожують персонажам, хоч назовні виглядають бутафорськими, оскільки введені в загальний контекст карнавалу. Негласно присутні повсюди у «Рекреаціях» та «Московіаді» агенти післярадянських спецслужб у «Перверзії» перетворюються на шпигунів якогось усесвітнього органу змови. Ці інкарнації Великого Іншого позначають не лише пильний погляд ззовні, відповідно до якого формуються моральні та інші важливі структури свідомості, а й вказують на імпліцитно наявне знання про небезпеку зіткнення з іншим світом, де не діють закони рятівної для нас логіки \*. Відповідно до орфічного міфу центральний персонаж Ю. Андруховича обов'язково здійснює мандрівку в той потойлогічний світ – Чортопіль, підземелля московського метро, таємничі особняки Венеції. Реінкарнації загрозової присутності Іншого бачимо і далі, проте в ранніх романах вони особливо конфліктні. Тим часом, фінали романів зависають у невизначеності: незрозумілий переворот, фіктивні або незакінчені самогубства. Карнавальні закони не перестають діяти, але бурлеск віддає місце невеселій іронії. Лише у «Дванадцяти обручах» маємо видозміну кінцівки: традиційний для автора іронічно-меланхолійний фінал залишено Цумбруннену, а для Артура Пеппи, хоч і на звалищі, все закінчується менш травматично й з більшим оптимізмом. Саме ця точка долання травми, вочевидь, щойно і може сигналізувати про наростання постмодерних інтенцій у свідомості автора, а отже, у його текстах.

## Викликання постмодерну

Щойно у «Дванадцяти обручах» Юрій Андрухович витісняє травматичні досвіди, що тяжіли над його пое-

\* Механізми розгоргання лаканівської логіки Великого Іншого бачимо слід за Славоєм Жижекком. Напр., див.: Žižek S. How to Read Lacan / S. Žižek. – N. Y., London : W. W. Norton & Co., 2006. – P. 7–21.

зією та реалізовувались у ранній романістиці, долає колоніальні комплекси і розмічає поле для іронічної й тривіальної літературної гри.

Ні повсякчасна інтелектуалізована алюзійність його поезії та ранніх романів, ні експериментальна бриколажна форма останніх, ні навіть іронічні автоматифологізація й автотематизм ще не свідчатимуть про постмодерне світобачення автора – особливо як для нього актуальним залишається проговорювання травматичних досвідів і проживання їх як таких (наприклад, досвід національного приниження або, якщо вужче, особистої, скажімо, любовної поразки). Постмодерному тексту взагалі характерне максимальне уникання конфліктності, і з цієї точки зору всі романи Юрія Андруховича радше ближчі до модерністської поетики: ми легко ідентифікуємо у тексті авторський голос і фіксуємо у ньому занепокоєність, страх, надію, переконання – словом, увесь спектр цілком автентичних екзистенційних / екзистенціалістських переживань.

Утім, елементи постмодерної поетики у творчості Юрія Андруховича таки знаходимо. Незаперечною, наприклад, є метатекстуальність «Дванадцяти обручів», починаючи від рефлексій-репетицій Артура Пепи про майбутні твори і до іронічного перегравання біографії Богдана-Ігоря Антонича. У другому випадку, наголосимо, маємо справу саме з постмодерною іронією, яка, на відміну від авангардного сатиричного іронізування ранніх романів, не має на меті висміювання постаті відомого поета чи заперечення його ваги та ролі в літературі. Це лише легке підсміювання, пастіш, що нехай іронічно, але реактуалізує улюбленого автора у тканині роману – саме так і варто розуміти цей правдиво постмодерний жест Юрія Андруховича. Метатекстуальною грою пронизані також «Таємниця» (2007) та «Лексикон інтимних міст» (2011), що іронічно обігрують жанри автобіографії та травелогу відповідно.

Постмодерні установки змішування високого і масового так само спрацьовують, коли Ю. Андрухович пропонує читачам свою поетичну збірку «Пісні для Мертвого півня»

(2004). Нам очевидно, тексти збірки написані радше для сценічної рецитації, а не для автономного читання зі сторінки, що й засвідчує їх пізніша поява у перформенсах автора, в супроводі музичних композицій чи без них. Маємо далі неодноразові виступи-речитативи з польським гуртом «Karbido» та записи трьох поезоальбомів «Самогон» (2006, 2008), «Цинамон» (2009) та «Абсент» (2013). У цьому випадку тексти автора більше не є завершеними й не мають сталої форми, оскільки реалізуються процесуально та варіативно – кожен раз по-іншому. Власне, самі поезії тут постають лише заготовками, а твір – фінальна реалізація їх упродовж виступу. Альбоми ж фіксуватимуть тільки один із варіантів такої реалізації.

Нарешті, своєрідним постмодерним шедевром Юрія Андруховича є його переклад Шекспірового «Гамлета» (2008). Ю. Андрухович загалом здійснив низку перекладів, серед яких, наприклад, антологія поезії бітників «День смерті пані День» (2006) чи «Прогулянка» Роберта Вальзера (2013). Ці переклади традиційні у тому сенсі, що їх ґрунтовано на принципі якомога більш точного відтворення оригіналу, звісно, без зайвої грайливості та іронічності. Принаймні читач зайвої грайливості у цих перекладах не помітить. Натомість на тлі традиційних перекладів «Гамлета» ця трагедія в обробці Ю. Андруховича набуває комічного звучання, що, утім, не вадить оригіналу, а радше повертає у нього ренесансні обертони, котрі, поза сумнівом, прочувалися і в автора п'єси. Поза тим, переклад Юрія Андруховича не містить жодних сатиричних інтенцій, що притаманні, наприклад, питомій пародії на класичний текст у «Гамлеті» Леся Подерв'янського. Останній слід оцінювати у рамках авангардної спонуки висміювання штампів, тоді як переклад Ю. Андруховича є грайливим постмодерним пастишем.

Як впливає зі сказаного, Юрій Андрухович упродовж тривалого часу має модерністські установки щодо художнього письма, чим продовжує традицію тихої та інтелектуаль-

лізованої поезії своїх попередників. Натомість перші його три романи набувають цілком авангардного звучання і спрямовані на повалення патетичної поетики, отриманої у спадок від соціалістичного реалізму. Роль Юрія Андруховича у новітньому українському письменстві передусім полягає в оновленні романного жанру, що й ставить його у центр літературного канону 90-х, доки про себе не починають гучніше заявляти Оксана Забужко, Сергій Жадан і Тарас Прохасько. У двотисячних творча манера автора змінюється, і він пропонує читачеві зразки питомо постмодерного письма з його метатекстуальністю, пастишуванням та процесуальним розгортанням текстів у перформенсах. Юрій Андрухович залишається й зараз першорядним активним автором, еволюція творчої манери якого триватиме й надалі.