

БУРЛЕСК І ПАРОДІЯ У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ВИННИЧУКА

У статті розглянуто використання провідних форм комізму у творчості Юрія Винничука. Розмежування спрямованої та загальної пародії, відповідно, сатиричного та карнавального бурлеску дає можливість окреслити тенденцію зміни застосування цих форм у текстах письменника: від спрямованої пародії та сатиричного бурлеску Ю. Винничук поступово переходить до загальної пародії та карнавального звільненого сміху.

Ключові слова: комічне, бурлеск, пародія, українська література.

Розпочавши свою творчу діяльність на початку вісімдесятих, у майже 30-річному віці, Юрій Винничук одразу ж був зарахований до когорти авторів-нонконформістів, котрі не сприймали офіційну радянську ідеологію та, кожен у свій спосіб, намагалися їй протистояти, принаймні на терені літератури. Для Винничука це протистояння полягало, найперше, у спробах експлуатувати масові жанри та теми, що не вписувалися в ідеологічно вивірені канони письма. Ранні його фантастичні й готичні повісті пізніше було зібрано у виданнях «Вікна застиглого часу» (2000) та «Місце для дракона» (2002). Тематично, окрім фентезійності, Винничукове письмо відтоді й дотепер насичене скандальним, як на той час, еротизмом. Так само від початку автор творить бурлескні та сатиричні тексти, поміж якими спостерігаємо й суто прикладні зразки – кабаретові репризи для театру гумору «Не журись» (найбільша активність наприкінці 80-х та в першій половині 90-х), фестивалю «Вивих» (1990, 1992 рр.), колонки та памфлети Юзя Обсерватора в газеті «Post-Поступ» (1991–1994 рр.). З ущипливою іронією цих текстів та його ранніх оповідань контрастує своїм похмурим сарказмом антиутопія повість «Ласкаво просимо в Щуроград», що вийшла друком у 1993 р. на сторінках журналу «Сучасність». Хоч і позначена загалом нетиповими для жанру елементами бурлеску, вона досі залишається однією з найбільш досконалих антиутопій в усій українській літературі.

Бурлеск, що його звикло визначають як знижену за стилем, просторікувату реалізацію високого сюжету, часто слугує засобом творення пародії: «Для бурлеску характерна свідомо невідповідність між змістом і формою, вживання низького стилю у значенні високого, профанація сакрального, гротеск, травестія» [4, т. I, с. 150]. Слід, однак, розрізняти *спрямовану* пародію, котра висміює певний точно визначений текст чи

явище, та *загальну*, що кпить над буквально всім, викривлюючи та насмішкуючи переінакшуючи будь-який елемент культурного поля [6; 7]¹. Перша обов'язково переростає в сатиру: їй необхідно висміяти й заперечити оригінальний текст, на який, чи краще проти якого, вона спрямована; її дія незворотна, а мета – цілковита компрометація та знищення тексту-попередника. У творенні такої *сатиричної пародії* бере участь не лише бурлеск, але й інші механізми, особливо іронія, сарказм, пряма інвектива. Для витворення загальної пародії достатньо єдиного жесту перевертання реалій, тому надалі означуватимемо її як *бурлеск-ну пародію*. Її дія тимчасова, вона не ставить під питання легітимність культурних явищ, а лише слугує короткою паузою, контрапунктом до загальної серйозності високої культури. Сатирична пародія народжується з карнавалу, поступово розвиваючись у давньоримські сатири та новочасну комедію звичаїв; бурлескна пародія, власне, і є карнавалом, що на короткий час (до настання посту) знімає будь-які етичні та естетичні заборони та цілковито вивертає навспак звичний стан речей і реалій з культурними включно. При цьому бурлескна пародія цілком тратить критичний потенціал, слугуючи радше засобом егоцентричного та еротичного задоволення. Ранні тексти Юрія Винничука, особливо якщо взяти до уваги його публіцистику та політичні кабаретові репризи, є більш сатиричними – надалі він майже повністю розчиняє своє письмо в грайливих настроях та інтонаціях карнавального бурлеску.

З іншого боку, адекватна, етично й естетично збалансована культура, еталоном якої для нас виступає культура європейська, обов'язково містить карнавальні репліки, що не конче мають елементи моральної чи, скажімо, лінгвістичної трансгресії,

¹ Поміж іншим, М. Бахтін у своїй відомій книзі про Франсуа Рабле наголошує, що сатирично-заперечною стає лише новочасна пародія.

проте прямо вказують на таку можливість, тим самим урівноважуючи апологізм та телеологічну ангажованість високої національної культури. Відтак, бурлескне й повсякчас грайливе письмо Юрія Винничука виступатиме для нас загальною метафорою культурного лібералізму європейського зразка, котрий використовує літературу як поле довільної гри доти, доки сама можливість особистої свободи індивіда та свободи його творчості не опиниться під загрозою. У такому випадку бурлеск знову стає сатирою, а пародії спрямовуються проти конкретних текстів та явищ.

Бурлескні романи Юрія Винничука є загальними пародіями, що не стільки висміюють певні тексти чи реалії, на відміну від його публіцистики першої половини 90-х рр., скільки демонструють приклади карнавального письма, в межах якого трансплантованим, травестованим та мутованим може стати будь-який сюжет. Звісно, «Діви ночі» (1992, 1995), що є історією елітного замиського борделю, та «Життя гаремное» (1996) як альтернативна історія Роксолани в часі своєї появи шокували аудиторію та викликали неоднозначну реакцію критики². Проте сучасний, вже позбавлений ідеологічних шор та моральних упереджень, читач вряд чи сприйматиме ці тексти інакше як з добрим гумором, вочевидь уже не помічаючи їх чіткої сатиричної спрямованості. Тим часом наступні два романи – «Мальва Ланда» (1999–2003) та «Весняні ігри в осінніх садах» (2005) – уже від початку не містили сатири, а лише бурлескню літературну гру. В обох текстах, фактично, йдеться про пошук ідеальної жінки, а по-раблезіанськи гумористично презентована еротика радше слугує дієвим засобом зацікавлення читача, ніж намаганням когось шокувати. У найновішому на сьогодні романі автора «Танго смерті» (2012), з огляду на питому серйозність порушених у ньому тем (самотність, старість, страх, насильство), бурлескні епізоди виступають своєрідними аплікаціями на тілі сюжету; вони, звісно, теж не сатиричні, проте демонструють, що повністю позбутися їх Винничук не має наміру за жодних умов. Не будь-яка, але не позначена насильством смерть цілком може бути аранжована в бурлескному ключі: «Одного такого літа, коли спека забивала подих і повітря мріло понад деревами, тета Люція, розморившись біля плити, сіла у фотель і задрімала, забувши вимкнути газ під мідницею з гарячими конфітюрами, вогонь продовжував весело облизувати метал, ягоди шумували, булькали, пузирилися і піднімались, а досягнувши країв мідниці, вибігли на плиту

² Про це Юрій Винничук любить згадувати у своїх інтерв'ю. Див., наприклад, <http://www.ostro.org/general/culture/articles/56185>.

й загасили вогонь, але газ продовжував витікати і наповнювати своїм кислим запахом кухню, тета Люція усміхнулася крізь сон і, простягнувши руки комусь назустріч, прошепотіла: «Нарешті... ти повернувся...» [2, с. 11].

Бурлеск Юрія Винничука, таким чином, засвідчує вкоріненість його письма в карнавальній європейській традиції, рівночасно вказуючи на прагнення автора інтегрувати у вітчизняну літературу раніше репресовані форми сміхової літератури. Ці ж наміри підтверджують його переклади оповідань та роману чеського іроніста Богуміла Грабала³.

Колоніальна залежність зводить усі ланки життя підкореного народу, зокрема його культуру, до статусу меншовагтисних; далі, навіть позбувшись іноземної зверхності, колись колонізовані ще довго є носіями відповідного комплексу. У колонії деформовано традиційні гендерні ролі⁴, адже домінуюча маскулітна позиція належить вихідцям із метрополії⁵. Таким чином формується стала опозиція колонізатор-чоловік / колонізована жінка, у той час як колонізованого чоловіка, фактично, винесено за дужки таких стосунків – відсунуто на другий план. Такий чоловік реалізує свій потенціал не через діяльність у певній сфері, оскільки тут він зазнаватиме загалом програшної для нього конкуренції з чоловіками (рідше з жінками⁶) метрополії; у нього залишається єдиний шлях – реалізуватися через привласнення колонізованої жінки або ж відмовитися від самореалізації/самоствердження взагалі. Колонізований зазнає конкуренції, а відтак – поразки, в усіх сферах із сексуальною включно, проте його маргінальність, фактично, перетворює його на центральну постать карнавалу як пародію на домінуючу маскуліність. Чоловіки метрополії в ході карнавалу приймають таку автопародійну роль тимчасово, тоді як колонізовані чоловіки не виходять з неї ніколи; однак саме це й забезпечує їм провідні позиції в межах карнавального дискурсу. Те саме стосується й сексуальності, котра є невід'ємною рисою карнавалу: чоловіки метрополії прагнуть тілесної вседозволеності карнавальних топосів, однак перебувати в них їм вдається лише тимчасово, натомість колонізовані чоловіки та жінки перебувають у межах сексуалізованої карнавальної

³ Юрій Винничук переклав низку оповідань Б. Грабала, що українською з'явилися у збірці «Вар'яти» (2003), та роман «Я обслуговував англійського короля» (2009).

⁴ Функціонування типових гендерних ролей докладно описано в кн.: [5, р. 23–38].

⁵ Докладніше про це в есеї Оксани Забужко «Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоба до української гендерної міфології».

⁶ Тут класичним прикладом може слугувати конкурентне зіткнення Карамазова та Аглаї у «Вальдшнепах».

культури постійно. Щоб завершити концепт, скажемо, що жінки метрополії не перебувають у ній ніколи взагалі й, відповідно, є найдалі від образів пародії та автопародії. Таким чином, колоніальне як маргінальне завжди буде карнавальним, а отже, тілесним та еротичним.

У перекладеному Юрієм Винничуком романі Богуміла Грабала «Я обслуговував англійського короля» центральним є образ молодого кельнера, котрий завше перебуває в позиції підлеглого і через свою професію, і через власне чеське походження (колізія, що в назві наголошена словосполученням «я обслуговував англійського»). Утім, після закритих вечірок, що супроводжуються карнавальними об'їданням/обпиванням і т. д., усі викликані на бенкет панни, збуджені дотиками багатих, але немічних клієнтів, зрештою віддаються на перший погляд непримітному кельнеру. Надзвичайно подібний епізод маємо і в «Дівах ночі» Юрія Винничука: перебуваючи в маргінальній позиції (тепер – письменника), чоловік самостверджується через сексуальне домінування над такою ж маргіналізованою жінкою (повією), котру не в змозі вдовольнити чоловіки панівного статусу (партійці). Майже ідентичною бачимо цю колізію у творчості чеського ж послідовника Богуміла Грабала – Мілана Кундери, особливо його романах «Книга сміху та забуття» (1978) та «Нестерпна легкість буття» (1984), в яких окупована радянськими військами Чехія постає територією гіпертрофованої сексуальної реалізації персонажів, що, попри те, болюче й гостро переживають власну колонізованість. Однак цей карнавал містить не лише еротичну складову, а й позначений жорстокістю приписів непристойного Супер-Его, яким його бачить Славој Жижек⁷.

У фантасмагоріях Юрія Винничука, що постають, на відміну від гротесків чеського автора, саме в час або вже після розвалу імперії, залишено тільки бадьюру складову карнавалу: це буквально нічим не скутий процес вивільнення лібідо, щоправда, позначений тим самим колоніальним комплексом, що змушує його протагоністів, попри творчу діяльність (здебільшого це науковці або письменники), реалізуватися через спокушання та, відтак, привласнення жінок. Лише в «Танго смерті» карнавал починає набувати також трагічних нот, явлених у візіях Голокосту під музику скрипкового оркестру.

Натомість сюжети «Дів ночі», «Мальви Ланди», «Весняних ігор у осінніх садах», а також ближчого до сучасності сюжету в «Танго смерті»

побудовані як квест головного персонажа, що шукає ідеальну жінку, спокушаючи при цьому масу іншого жіноцтва. Його сексуальність по-карнавальному (можна б сказати, *по-раблезіанськи*) безмежна, він буквально *споживає* жінок, намагаючись знову й знов потвердити власну маскулінність, що є зворотним боком засвоєного колоніального комплексу. Тим часом активність персонажа все одно притуплено: у більшості випадків він залишається спостерігачем і користувачем, дозволяючи жінкам конкурувати за нього і навіть на пряму його завойовувати. Цілком сподівано жінок при цьому звинувачують якраз у стримуванні протагоніста від активної діяльності; вони заважають йому писати – мотив особливо наголошуваний у «Весняних іграх...»: «...тоді у хвилини істерики вони хапають папери і рвуть, розкидаючи на всі боки клапті твоєї писанини, наступають ногами на одну половину книги, а другу з диким криком шарпають угору (*і де тільки миць така в них береться?*), в екстазі вони готові допомогти собі й зубами, і ось уже злітає в повітря сплюндрованої Бодлер, а за ним – Рільке, а за Рільке – Свідзинський, а ти, мов очманілий, намагаєшся врятувати оте своє найдорожче і в безвиході *мушии таки вдається до сили* (курсив мій. – Р. С.)» [1, с. 17].

Таким чином персонаж знаходить виправдання власній бездіяльності, що якраз типово для колоніальної ситуації.

Найбільш яскраво розподіл гендерних ролей на порубіжній маргінальній території, що постає як метафора суцільного карнавалу, вибудовано в тій сюжетній лінії «Танго смерті», котра стосується довоєнного Львова. Тут майже повсюдно діють активні жінки – матері персонажів, перекупки львівських ринків, агентки ОУН, що вивольють протагоніста із в'язниці, а одна з них навіть страчує польського шефа поліції, не забувши перед тим спокусити й використати пасивного головного персонажа. Дядько хлопця, що втягує його до агентури, решта членів підпілля з їхніми сміховинними псевдо, у порівнянні з діяльними Мілею та Люцією, змальовані більш ніж бурлескно. У тому ж карнавальному ключі виписано і роботу протагоніста в похоронному бюро, і навіть епізоди вуличних боїв, що за участю львівських батярів з їхньою екзотичною говіркою радше нагадують кабаретові репризи.

Відсутність реалізованих у діяльності чоловіків у цій частині роману має якраз колоніальне підґрунтя: батьки всіх чотирьох персонажів загинули в бою під Базаром, а самі хлопці ще за малі – вони героїчно загинуть пізніше, підірвавшись учотирьох у криївці. Таким чином, реалізація домінантної маскулінності в романах Юрія

⁷ Див., наприклад, розділ «Его-Ідеал та Супер-Его: Лакан як глядач *Касабланки*» в кн.: [7, р. 79–90].

Винничука, принаймні для центральних персонажів, завжди, або й назавжди, відкладена; їх майже повністю поглинає карнавал, їм годі вивратися поза стилістику наскрізного бурлеску. Утім, ми далекі від будь-яких звинувачень автора в його небажанні послуговуватися героїчним пафосом, що традиційно супроводить образи домінуючої маскуліності. Видається, що якраз бурлескно-пародійний код є для сучасної літератури, й не лише для української, більш плідним та ефективним.

Не менш інтенсивно Юрій Винничук використовує у своїй творчості прийом містифікації. Письменник, власне, починає свою більш помітну творчу діяльність саме з містифікацій, надрукувавши в «Літературній Україні» у 1982 р. як власний переклад поему «Плач над градом Кия», автором котрої начебто був ірландський чернець Ріангабар – свідок Батиевого нашествия на Київ. Оскільки на той час Винничук був відомий саме як перекладач, підміни ніхто не зауважив і містифікацію було викрито лише згодом ним самим, як і фікційність Анни Любовичівни, вигаданої письменником поетки кінця XVII ст., котру дотепер згадують у енциклопедичних виданнях та вводять у антології⁸.

Для самого Юрія Винничука маскування під переклади було засобом видавати власні твори за умов ідеологічного блокування в пізньорадянський час⁹. Проте нам більш цікаво звернути увагу на зв'язок, що існує між прийомом містифікації та карнаваліною природою його творчості. Містифікація, тобто прихована стилізація, що має на меті репрезентувати наслідувальний текст як оригінальний, є імпліцитною пародією, що розвінчує саму ідею оригінальності. Автентичний створений автором текст претендує, у романтичній системі координат, на неповторність, адже він позначений печаттю авторського генія, унікальний, а відтак – не може бути легко повторений. Кожна містифікація пародіює певний стиль творення, демонструючи нам якраз легкість, з якою його можна *відтворити*. Більше того, це гіперпародія, що насмішкливо вказує на непотрібність оригіналу, оскільки того взагалі не існує. «Плач над градом Кия» Ріангабара та «Пісня весвітня» Анни Любовичівни є абсолютними містифікаціями, оскільки були визнані авторитетними виданнями та інституціями й увійшли в академічний обіг саме як переклад

і першопублікація оригінальних творів, у автентичності яких ніхто не засумнівався. Дотепер відгуки самого автора про таке визнання мають знущальний характер, що додатково кваліфікує його містифікації саме як пародії.

З іншого боку, немає сумніву, що об'єктами висміювання Юрія Винничука є не умовні першотексти чи їхній стиль, а клас літературно-критичних працівників пізнього радянського часу, низька кваліфікація яких не дала можливості відізнати підробку від автентичного тексту. Тобто маємо буквально бурлескне пониження статусу авторитетів, що повністю корелює з природою карнавалу, котрий усе перевертає з ніг на голову. При цьому Винничук, звісно ж, не має на меті заперечити необхідність редакторського відбору чи скомпрометувати видання, в яких його містифікації було надруковано. Проте подібні казуси наочно демонструють, що літературна практика може бути менш регламентованою та більш іронічною, ніж про це заведено думати. Саме з цієї точки зору, враховуючи, що автор постійно вдається до маскованих стилізацій, можемо кваліфікувати ставлення Юрія Винничука до літературної творчості як постмодерністське. Далі знайдемо цьому ще й інші докази.

Для самого автора такий містифікаційний старт мав суттєві наслідки: дотепер за Юрієм Винничуком закріпилася репутація літературного розбишаки, головна мета якого – насміхатися з надто довірливого читача та гратися в літературу, не ставлячись до неї серйозно. Цьому сприяла і його діяльність у 90-х: участь у театрі гумору «Не журись!», фестивалів «Вивих», сатирична публіцистика на сторінках газети «Post-Поступ» під псевдонімом Юзьо Обсерватор, видання еротичного часопису «Гульвіса». У 1996-му «Поступ» починає друк його повісті «Житіє гаремное», що подавалась як щоденник Роксолани. Утім, цю містифікацію було одразу ж викрито, надто що автор тепер не надто намагався приховувати її статус. Роман «Мальва Ланда», котрий своєрідно підсумовує творчість Винничука у 90-ті (перша частина з'явилася в «Сучасності» в 1999 р.), своєю назвою відсилає до помітної учасниці російського дисидентського руху, проте далі містифікацію не розвинуто, залишено на рівні алюзії.

У 2000-х містифікаційний імпульс у творчості Винничука, фактично, виснажується, проте очікування аудиторії вже вибудовано й у критиці можна натрапити на більш чи менш гострі вияви недовіри до дальшої, більш серйозної діяльності автора – особливо сказане стосується його бібліографічних та краєзнавчих проєктів [3]. Вочевидь, саме тому менш поміченими, не асоційованими

⁸ Окреме гасло про «Плач над градом Кия» є в Українській літературній енциклопедії, а «Пісня весвітня» Анни Любовичівни вміщена в антології «Пісні Купідона. Любовна поезія на Україні XVI – поч. XIX ст.».

⁹ Див. інтерв'ю автора на <http://potyah76.org/potyah/?t=28>.

з іменем Юрія Винничука, залишилися як антиутопія «Ласкаво просимо в Щуроград», так і, скажімо, двотомова антологія творів репресованих та забутих письменників «Розіп'ята муза» (2011). Щойно поява роману «Танго смерті» (2012), в якому бурлескний елемент відсунуто на другий план, а документальність зображуваного, навпаки, наголошена, відкриває можливість зміни читачьких очікувань і позиціонування автора у новій системі координат – уже як творця не грайливого, а серйозного тексту.

Існує також інша грань прийому містифікації, що виявилася у творчості Юрія Винничука не менш помітно. Прихована стилізація містить не лише насмішку над довірливим читачем, але й, рівночасно, виклик – сигнал більш кваліфікованому читачеві, котрий може і повинен розгадати закладену в тексті таємницю його походження. Пошук прихованої таємниці, вочевидь, є для Винничука справжнім сенсом літератури, а тому всі його твори містять квестову складову, причому поступово еротичний мотив пошуку ідеальної жінки починає сусідити з танатичним мотивом пошуку ідеального безсмертя (в «Осінніх іграх...» і «Танго смерті» це особливо видимо). У той спосіб увиразнюється готична складову поетики Винничука, що від початку слугувала, як можемо припустити, найперше, засобом зацікавлення читача – одним з використовуваних автором прийомів масової літератури.

Готичні мотиви зустрічаємо від ранніх оповідань Юрія Винничука та його повісті «Ласкаво просимо в Щуроград» до майже наскрізної їх присутності в «Мальві Ланді» та епізодичної – у «Танго смерті». До того ж Юрій Винничук

є упорядником чотирьох антологій готичної прози: «Огненний змії» (1990), «Чорт зна що» (2004), «Потойбічне» (2005) та «Нічний привид» (2007), окремі тексти з яких, як підозрюють дослідники, також створені ним як чергові містифікації [3]. Готика Винничука гротескна, майже завжди сусідить з еротикою й часто розбавлена бурлеском¹⁰.

Відтак, можемо окреслити генезу авторського стилю Юрія Винничука як таку, що розвивається від готичних (таємничість, типова образність, гротеск), романтичних (пошук ідеального кохання, двосвіття) та ранньомодерних (бурлеск, епатаж, пародія) засновків до стилізацій та містифікацій цілком постмодерного світогляду. Винничук грається у творення літературного тексту, варіюючи його звучання від обнижено-бурлескного до романтично-піднесеного, вдається до автокоментування (особливо у «Весняних іграх...» і «Танго смерті»), змішує прийоми й ходи інтелектуальної (наголошена алюзійність, цитатність згаданих романів) та масової літератури (потужна інтрига, еротика). Також творчість автора постійно балансує на межі художнього письма та публіцистики, есеїстичного викладу бібліографічних та краснавчих розвідок. Окремо варто наголосити відчутну перформативність літературної діяльності письменника: від ранніх кабареетових замальовок у театрі «Не журись» та на фестивалях «Вивих» до нещодавньої участі в бурлескному проекті Ореста Лютого «Лагідна українізація».

¹⁰ Особливо виразно загалом непритаманна готичній поезії бурлескність у Винничука виявляється при описі бібліотеки в «Танго смерті». Для більшої виразності сказаного можемо порівняти гротескно-бурлескні бібліотеку Винничука з її ковбасами та бутлями вина та моторошну бібліотеку-пастку в Умберто Еко.

Список літератури

1. Винничук Ю. Весняні ігри в осінніх садах / Юрій Винничук. – Львів : Піраміда, 2005. – 256 с.
2. Винничук Ю. Танго смерті : роман / Юрій Винничук. – Харків : Фоліо, 2012. – 379 с.
3. Ковбаса І. Містифікатор Винничук [Електронний ресурс] / Ірина Ковбаса // Літакцент – світ сучасної літератури. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2009/06/25/mistyfikator-vynnychuk/> (дата звернення: 20.09.1015). – Назва з екрана.
4. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. – Т. 1 / авт.-уклад. Ю. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – 608 с.
5. Archer J. Sex and Gender / John Archer, Barbara Lloyd. – Cambridge : CUP, 2002. – 294 p.
6. Dentith S. Parody / Simon Dentith. – London : Routledge, 2000. – 211 p.
7. Žižek S. How to Read Lacan / Slavoj Žižek. – NY, London : W. W. Norton & Co., 2006. – 144 p.

R. Semkiv

BURLESQUE AND PARODY IN WRITINGS OF YURIY VYNNYCHUK

The article discovers main comic forms in the works of contemporary Ukrainian writer Y. Vynnychuk. The difference between aimed and general parody, alongside with difference of satirical and carnival burlesque, give the possibility to draw general tendency of comic forms usage: Y. Vynnychuk turns from aimed parody and satirical burlesque towards general parody and free carnival laughter.

Keywords: comic, burlesque, parody, contemporary Ukrainian literature.

Матеріал надійшов 30.10.2015