

Ростислав Семків

ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ КОНСТРУЮВАННЯ ПЕРСОНАЖІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 90-х РР. ХХ – ПОЧ. ХХІ ст.

Теоретичні суперечки в літературознавстві доволі часто тривають на рівні абстрактного розуміння моделей жанру чи стилю, а відтак заходять у глухий кут, втрачають зв'язок із семіотичною тканиною тексту, перетворюючись на відсторонені розумування, котрі досить швидко забарвляються у кольори тих чи тих мистецьких ідеологій, а подекуди навіть набувають політичного звучання. Саме такою є вже достатньо тривала (ще з середини 90-х років ХХ ст.) дискусія про характер та й саму наявність в українській літературі постмодернізму. Головні репліки та полюси цієї дискусії давно відомі й загалом підсумовані, принаймні у двох працях київських дослідниць Тамари Гундорової та Роксани Харчук¹. Та, попри достатньо широкий терен аналізу й питома академічну глибину обох досліджень, саме трактування постмодернізму в них видається недостатнім. З цієї ж причини сумнівними виглядають запропоновані шановними авторками судження про належність/неналежність певних, згадуваних ними, авторів до «постмодерністського стилю» чи наявність його елементів у їх текстах. Здається, проблема полягає у подосі домінантному надмірному прагненні узагальнень, пошуку гомогенності феноменів, що, безперечно, полегшує нам класифікацію та систематизацію літературних практик, проте часто розходиться з їх емпірикою. Вочевидь, потребуємо делікатніших інструментів витлумачення текстуальних інтенцій: не стільки співвіднесення творів українських авторів із напрацьованими схемами розрізнення (як, наприклад, популярна таблиця відмінностей модернізму/постмодернізму Ігаба Гассана, вперше наведена у статті професорки Інституту

¹ Див.: Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005; Харчук Р. Сучасна українська проза : Постмодерний період / Р. Харчук. – К. : Академія, 2008.

літератури ім. Т. Шевченка НАН Тамари Денисової ще у 1996 році, а далі тиражована мало не в усіх репліках убік українських версій постмодернізму), скільки доскіпливих реконструкцій функціонального поля, що його текст витворює довкола себе в нашій культурі.

Стиль, про що маємо пам'ятати, не постає *лише* як сукупність формальних ознак, котрі легко зафіксувати у тексті, а відтак зробити висновки про його належність; стиль – це також обов'язково певна *доктрина*: втілене у тексті уявлення автора про загальну мету, можливі засоби поетики та доцільну риторичку письма. Стиль є концентрованою теорією літератури, яку (свідомо або несвідомо) сповідує автор; власне, саме тому суперечки про його стилістичні преференції і мають сенс – міркуючи про належність автора до певного стилю, ми тим самим намагаємося реконструювати ширший контекст уявлень про письмо тієї чи тієї літературної епохи. Утім, особливо зважаючи на вже сформовану традицію недовіри до авторських самовизначень¹, нам випадає хіба побіжно брати до уваги репліки самих авторів, коли вони говорять про власний стиль і його теоретичну доктрину, навіть коли їхня мова набуває імперативних інтонацій та оформлена у маніфести: автор декларує, проте його текст цілком здатен вийти поза межі декларованого². Якщо працю свідомості постійно або дочасно викривляють підсвідомі чинники, спонукаючи авторів допускати у свої тексти елементи, що потім уможливають психоаналітичне читання, то так само крізь декларований автором стиль можуть проступати формальні та доктринальні риси певного домінуючого для нього стилю, який зберігає для цього автора свою значимість. Така стильова палімпсестність постає як неоднорідність та навіть суперечність текстуальних інтенцій, коли формальні стильові чинники тексту можуть суперечити його доктринальним засновкам. Саме цю колізію ми і маємо намір простежити, аналізуючи тексти, що їх невинувато узагальнено називають в українській критиці постмодерністами, а їхні автори, відповідно, дістають ярлики постмодерністів.

¹ Див.: Барт Р. Смерть автора; Бахтін М. Проблеми поетики Достоевського; Кристева Ю. Слово, діалог, роман; Фуко М. Що таке автор? Ці та інші репліки зразково підсумовано у праці: Allen G. Intertextuality, Routledge, 2000.

² Як приклад, можна пригадати яскраво виражені розходження між заявами та літературною практикою українських молодомузівців, футуристів і т. д.

I

Персонажі тексту постають носіями приватних ідеологій та філософій. Доклавши певних наратологічних зусиль, ми можемо, хоча й не завжди, розпізнати серед явлених у тексті різноманітних точок зору ідеологічні чи філософські преференції самого автора, проте після відкриття Михайлом Бахтіним поліфонії такий аналіз буде радше цікавим літературознавчим пазлом, ніж суттєвим свідченням про достеменну конфігурацію авторського світогляду. Автор, навпаки, схильний приховувати власні погляди, наділяючи персонажів позірно автономними світоглядами, що й складають головне філософське та/або ідеологічне ядро тексту, ігнорувати яке у своєму аналізі не можемо.

Занурюючись у текст, так би мовити, у першому читанні, ми одразу ж потрапляємо в дискурс поглядів і філософій персонажів, які й формують наше головне знання про цей текст. Більшість читачів залишиться на цьому рівні, у кращому разі шукаючи підтекстів висловленого, а також роблячи типову помилку, ототожнивши сказане персонажами з поглядами самого автора. Тут спрацьовує наголошена ще в теоретизуваннях американської нової критики *вада наміру* – помилка інтерпретації, котра спонукає ототожнити інтенцію автора з інтенцією, висловленою у тексті¹. Засвоений ще від біографічної та культурно-історичної шкіл аналізу імпульс, що спонукає до такого ототожнення, настільки сильний, що викривлює інтерпретацію навіть у досвідчених та вмілих критиків. Скажімо, у згаданій праці Роксани Харчук читаємо таке: «Ю. Іздрик у кожному своєму творі досліджує власні вельми нестандартні рефлексії й переживання, без страху оголюючись перед публікою, притягуючи читачів своєю неординарністю [...] всі його книжки є “необхідним актом самотерапії”, тобто вони надто особисті, їх неможливо інтерпретувати поза особою і поза біографією, точніше поза внутрішньою біографією їхнього автора, який неодноразово називав писання різновидом психотерапії»². Тут не лише змішано авторську позицію з конструйованими автором позиціями його персонажів, а й виправдано такий інтерпретаційний жест покликанням на метамову автора, яка, начебто, має слугувати нам за надійне опертя в тлумаченні ідеологічних та/або філософських констант

¹ Докладніше про розмежування *intentio auctoris* та *intentio operis* див.: Еко У. Інтерпретація та надінтерпретація // Еко У. Маятник Фуко. – Львів : Літопис, 1998.

² Харчук Р. Сучасна українська проза... – С. 156.

свідомості персонажів його тексту. Тим часом, Воццек чи Леон – не Іздрик, хоча б тому, що їх сконструйовано не лише відповідно до інтенцій автора, а також і згідно з доктринами жанру, за який він береться (повість, роман), та стилю, котрий виявляється у його творчості.

Таким чином, кожен персонаж є конструктором, що виникає на перетині авторизованих (створених автором, проте не тотожних йому) моделей свідомості протагоністів, а також моделей жанру та стилю – тобто своєрідних відповідей автора на питання про закони і телеологію письма взагалі. Свідомості персонажів є, як мінімум, комбінаціями авторського погляду, що взаємодіє з літературною, ширше – мистецькою традицією зображення таких персонажів (для Андруховича – це тип поета і донжуана, для Іздрика – відлюдника, для Жадана, а ще Дереша і Дністрового, – «важкого підлітка» тощо). Відповідно, в кожному окремому випадку ми мали б говорити про домінантні ідеологічні установки і/чи філософські погляди цих персонажів, не особливо приглядаючись до постаті їх творця, що бовваніє за ними. Проте такий аналіз буде лише першою стадією інтерпретації текстуальної інтенції та має бути супроводжений не менш обережним аналізом стильових преференцій автора.

Стиль є, найперше, відповіддю на запитання поетики – проблеми природи і призначення письма. Уявлення про стильові преференції автора формують передусім формальні чинники побудови тексту, котрі відсилають до певних доктрин творення літератури, за котрими, що важливо для нас у форматі цієї статті, також вловлюємо більш чи менш виразні обриси ідеологічних або філософських концепцій. Стиль автора також не повністю відображає свідомі установки його письма, а постає як конкуренція з приписами та домінантами сучасних автору поетик. З огляду на сказане, на першому етапі аналізу ми таки мусимо ігнорувати метамову автора – його самотлумачення і роз'яснення: до них справа може дійти хіба пізніше, коли уповні визначені інтенції самого тексту. Тим часом, інтерпретація *intentio operis* складатиметься з аналізу конструйованих у ньому свідомостей персонажів, а також пошуку відповідей на найзагальніші проблеми письма, даних його стилем як сукупністю формальних елементів та стильових доктрин, що обґрунтовують їхню появу. Філософські концепції, які покладено в основу логіки персонажів, зовсім не обов'язково збігатимуться з тими, котрі обумовлюють стильову належність тексту. Саме на зна-

ченні цієї відмінності й хотілося б наголосити. Текст і справді може перебувати в силовому полі відмінних мистецьких парадигм (наприклад, модернізму і постмодернізму), а відтак не вписуватись у будь-які тоталізуючі класифікації¹.

II

Парадокс, але належність художнього тексту до певної літературної парадигми доволі часто визначають за експліцитними маніфестаціями автора, фіксованими у його інтерв'ю чи інших паратекстах. Відтак необхідно наголосити ще одне, актуальне для нас, розмежування – окреслити відмінності та взаємні накладання понять «стиль» і «напрямок».

Якраз прихильність до певного напрямку маніфестують відкрито й осмислюють саме вслід авторським маніфестаціям. Адже напрям – це «творча єдність багатьох представників письменства (мистецтва) певного конкретно-історичного періоду, [...] що мали спільну естетичну програму, близькі стилі, світосприйняття, типологічно подібні твори й систему інтертекстуальних зрізів»². В інших визначеннях наголошуються іманентні чинники окреслення напрямку, однак і вони вказують на важливість його експліцитної маніфестації: «Напрямок, течія – головні одиниці членування та упорядкування мистецького, зокрема, літературно-художнього процесу; сукупності культурних явищ, які об'єднані спільною естетичною програмою, типологічною подібністю творів, системою запозичень, зближень та паралелей. Ця спільність зумовлена перш за все естетичним чинником, але певною мірою суттєвою також є близькість світовідчуття митців, спорідненість соціально-історичних та національних умов»³ (курсив наш. – Р. С.). «Літературознавчий словник-довідник» визначає «напрямок» найоб'єктивніше як «відносно монолітну і внутрішньо упорядковану сукупність літературних (ідейно-художніх) тенденцій [...] в ряді

¹ За цією логікою, як бачимо, абсолютно неможливо стверджувати, що Андрухович, Іздрик або Жадан є постмодерністами; як максимум, вони можуть бути авторами постмодерністських текстів, проте й це твердження ми маємо намір піддати сумніву: адже їхні тексти – це комбінації модерністських та постмодерністських інтенцій.

² Літературознавча енциклопедія : У 2 т. / ред. Ю. Ковалів. – К. : Академія, 2008. Т. 2. – С. 88. У нашому випадку найбільш актуально окреслити дискурс понять саме у вітчизняних літературознавчих словниках та енциклопедіях.

³ Лексикон загального та порівняльного літературознавства / ред. А. Волков. – Чернівці : ЧНУ, 2001. – С. 351.

визначальних чи епохальних творів, що з'явилися приблизно в один і той же час»¹, проте далі першим чинником формування «напрям» називає світоглядний, що містить «певну концепцію дійсності», а ще «ідейні переконання [...] суспільні та моральні ідеали, згідно з якими оцінюється сучасність, а також погляди на роль і значення літературної творчості в житті суспільства, історичної епохи, людської культури в цілому»². Тобто «напряму» не лише фіксує, а й декларує, окреслює певну мистецьку ідеологічну платформу, визнання якої може передувати творенню художнього тексту.

На противагу напрямку стиль має бути окреслений індуктивно, виходячи із безпосереднього аналізу літературного тексту та його особливостей: стиль – це «сукупність мовних засобів, які характеризують вартісні твори певного часу, школи, напрямку, епохи, індивідуальне письмо автора»³. Схожі визначення пропонують й інші два словники, цитовані вище.

Таким чином, у вітчизняному літературознавчому контексті навіть на рівні термінології можна помітити розмежування по лінії декларованого та іманентного слідування певним концепціям письма та уявленням про художню літературу. Нам видається важливим розрізняти напрям як певну риторику, самопроголошену автором задля визначення власних орієнтацій у письменстві, та стиль – важливу характеристику авторової поетики, котру конфігуруємо, аналізуючи текст; стиль як поетика апелює до певних теоретичних, літературних та ізоморфних їм філософських побудов і може суттєвим чином суперечити деклараціям автора тексту, його мистецьким уподобанням чи філософським поглядам.

III

Окреслити стиль, іманентний певному тексту, можна, аналізуючи передовсім його формальні параметри: наявність/відсутність та характер інтертекстуальності, особливості сюжету та композиції, контекст вживання тропів та фігур, варіативність гри на рівні лексики та синтаксису.

¹ Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'як. – К. : Академія, 1997. – С. 418.

² Там само. – С. 419.

³ Літературознавча енциклопедія. – С. 433.

Інтертекстуальність є ключовим поняттям для сучасної теорії літератури ¹, а також ефективним маркером розмежування домодерністської, модерністської та постмодерністської концепцій письма. Характер інтертекстуальності у цих літературних доменах буде різним. Полишаючи осторонь реалістичне письмо, котре закономірно опирається інтертекстуальності, оскільки прагне відображати емпіричний світ і живиться ілюзією ймовірності виборватися поза магнетичні властивості текстуального поля своїх попередників ², решта домодерністських концепцій (а особливо класицистична) трактують інші тексти як наявні, інституційно potwierdжені зразки або ж взагалі не помічають їх, якщо інституційної верифікації не відбулося. Текст-зразок може поставати в наявному тексті-реципієнті як прихована ремінісценція чи пряма алюзія, проте діалог з ним, через його статус, утруднений, а то й неможливий. Класицистичні поетики заповідають поважне, а навіть побожне, ставлення до текстів-зразків – порушувати чистоту жанру, змішувати стилістичні манери у межах одного твору заборонено; відтак у цих випадках маємо змогу говорити хіба про різні види взаємодії (наприклад, запозичення, цитацію тощо), але не про інтертекстуальність в розумінні Юлії Кристєвої ³. Модернізм креативним ставленням до текстів-попередників наслідує експерименти романтиків, одначе в контексті його стильових орієнтацій наявність інтертекстуальності більш вагома, масштабна, а модерністська креація майже повністю затрачає романтичну грайливість і стає доглибною, серйозною. Навіть якщо дотримуватися погляду, що і модерністські тексти засадничо іронічні через їх питому недовіру до гносеологічних та аксіологічних параметрів письма, це зважена, висока іронія, повністю позбавлена можливого в романтизмі принагідного комізму. Модерністська інтертекстуальність слугує, найперше, засобом інтелектуалізації літератури, а відтак – композиційною стратегією, котра зумовляє постійну присутність тексту-попередника в тканині наявного (як те бачимо, скажімо, в «Уліссі»). Текст-реципієнт

¹ Сучасна літературна практика закономірно відображає цінності ліберального суспільства, серед котрих плюралізм посідає чільне місце. Актуалізація Ю. Кристєвою в 60-х рр. XX ст. концепцій діалогізму та поліфонічності М. Бахтіна та сформульована теорія інтертекстуальності можуть бути розглянуті як стадії осмислення послідовної демократизації процесів літературної комунікації.

² Ролан Барт аргументовано доводить безпідставність таких претензій реалістів у своєму есе «Ефект реалізму».

³ Ю. Кристєва, покликаючись на М. Бахтіна, пише: «будь-який текст постає як мозаїка цитацій, будь-який текст – це всотування та трансформація котрогось іншого тексту». – Див.: Кристєва Ю. Слово, діалог, роман. – С. 167.

також повністю позбавлений патетичного ставлення до тексту-джерела: тут дозволено будь-які трансформації та розчленування давнішого текстуального матеріалу; ставлення модерністського тексту до попередньої культури переважно скептичне. Нарешті, постмодерністська інтертекстуальність перестає бути інструментом цілепокладеної дії, інтелектуалізації, оскільки, по-перше, відчитування наявних у тексті палімпсестів у цій стильовій стратегії не є доконечним (адже постмодерністський текст уможливає як по-елітаристськи глибоку, так і тривіальну рецепцію), а по-друге, тут змінено (кардинальним чином розширено) сам терен цитування: алюзії та ремінісценції постмодерністського тексту можуть вказувати не лише на визнані, канонічні твори літератури чи інших «високих» мистецтв, а й на тексти «масового пошиву» поряд із репліками таких мутованих культурних практик, як комікс чи мультиплікація. Тобто предметом відсилання постмодерністського тексту, якщо йтиметься про Барта, буде радше не французький теоретик чи американський романист, а персонаж із «Сімпсонів»¹.

Автор постмодерністського тексту, на відміну від модерністського, не зловживає деструкцією лінійності сюжету чи ускладненістю композиції: йому необхідно уможливити вже згадану «тривіальну» рецепцію, забезпечити можливість прочитування тексту як пересічного детективу чи, скажімо, любовного роману. Тобто постмодерністський текст, перш за все, є вислідом свідомої мімікрії під маслітературний продукт, проте обов'язково забезпечує широке поле для інтертекстуальної гри. Тому канонічні модерністські тексти (Джойса, Кафки, Манна, Пруста та ін.) постають перед читачем як гранично ускладненні, важкі для читання, а постмодерністські (Еко, Пелевіна, Пінчона, Фаулза та ін.) – апелюють до набагато ширшого кола читачів. Сказане стосується і фігуративного мовлення (що, звісно, актуальніше для поезії): постмодерністський текст не перестає бути ускладненим тропікою та далі продукує двозначності, проте читач у ньому не губиться в здогадках і легко може відсікати й проминати некомфортні йому додаткові сенси.

¹ Пор. у романі «Empire V» Віктора Пелевіна: «Развитой постмодернизм – это такой этап в эволюции постмодерна, когда он перестает опираться на предшествующие культурные формации и развивается исключительно на своей собственной основе... Ваше поколение уже не знает классических культурных кодов. Илиада, Одиссея – все это забыто. Наступила эпоха цитат из телепередач и фильмов, то есть предметом цитирования становятся прежние заимствования и цитаты, которые оторваны от первоисточника и истерты до абсолютной анонимности».

З цієї ж причини, постмодерністський текст не передбачає витворення жодної езотеричної мови, його автор заграє із побутовим мовленням, а зайву, притаманну модерністському текстові ускладненість лексико-синтаксичних побудов, а також глибинних тлумачень найчастіше подає в іронічному контексті¹. Якщо автор модерністського тексту бравує іншомовними включеннями (вони постають тут засобом додаткової інтелектуалізації), але також, одразу вслід за цим, обов'язково дбає про точне розуміння сказаного, подаючи свій переклад і, можливо, розлогі примітки, то в постмодерністському тексті іншомовні цитації залучають, як правило, задля витворення іронічного ефекту, тобто у грайливому ключі. Те саме стосується й обценної лексики, котра в модерністському тексті, головним чином, є засобом епатажу, сатиричного висміювання (Андрухович, Забужко, особливо Подерв'янський), тоді як постмодерністському текстові ця лексика або взагалі не притаманна, або вживання її спорадичне і не слугує жодній меті, окрім витворення вже згаданого іронічно-комічного ефекту (найперше, Бриних). Синтаксичні структури модерністів гранично ускладнені, їхнє змагання з мовою призводить до численних замахів на нормативні пунктуацію (Пруст) та навіть орфографію (Джойс), тоді як автор-постмодерніст жодного з цих прийомів не застосовує. Там, де модерніст прагне деструктувати мову чи то у стремлінні віднайти її більш ефективні формосмисли, чи то виступаючи проти нормативного її «диктату», чи й просто намагаючись епатувати, постмодерніст деконструє: грається мовленнєвими потоками, отримуючи задоволення від змішування та накладання різностильових, полісемантичних висловлювань. Звісно, вже тут бачимо, що тлумачення іманентних властивостей тексту великою мірою є імовірнісним, проте текстуальна смислотворна здатність таки може бути відмінна від авторських інтенцій та інтерпретацій, що ми неодмінно маємо враховувати.

IV

Відмінності у поглядах різних авторів на літературу та її визначальні риси, найчастіше, не улягають єдиній ідеології й можуть розбігатися з цілісною філософською системою. Автор може

¹ Так, наприкінці роману Умберто Еко «Маятник Фуко» постає версія, що «документ тамплієрів», який упродовж усього твору намагається витлумачити група інтелектуалів, може бути простою господарчою запискою.

сповідувати й проголошувати одне, а його текст під впливом естетичних домінант часу або й просто літературної моди суперечливо вказуватиме на зовсім інші преференції та цінності. Саме такі неузгодженості, їх наявність чи ненаявність, і може виявити аналіз стильової належності тексту; вони свідчитимуть про складність авторського бачення (або навпаки – про його вторинність, залежність), вказуватимуть на суперечності у його свідомості (як результат високої обізнаності або, навпаки, незнання і залежності від взірців) – відтак, авторський світ поставатиме перед аналітиком об'ємнішим, у прозорій динаміці становлення, у складних зв'язках із якимось певним напрямом або напрямками.

Загальна теза, що лягла в основу цієї статті, ґрунтується на спостереженні про базову відмінність авторського погляду та стильової преференції трьох найвідоміших і плідних українських прозаїків: Юрія Андруховича, Юрія Іздрика та Сергія Жадана. Тоді як стильова фактура їхніх текстів майже повністю зумовлена постмодерністськими інтенціями, свідомість більшості їх персонажів залишається вперто і питома модерністською або й авангардистською. Прямими авторськими оцінками та деклараціями як третім можливим компонентом аналізу, ми свідомо знехтуємо, оскільки це джерело найбільш суперечливе й цікавитиме нас лише тією мірою, якою такі оцінки наявні у висловлюваннях та деклараціях персонажів, що ними «заселені» тексти.

Згадані відмінності стануть ще видимішими, коли ми наголосимо різницю між філософськими засновками, що становлять ядро модернізму та, пізніше, обумовлюють його постмодерну трансформацію.

Ранній європейський модернізм ґрунтувався на антипозитивізмі Фрідріха Ніцше, Анрі Бергсона, Артура Шопенгауера: «модернізм (модерн) як мистецтво нової, антипозитивістичної орієнтації складала всі художні течії, які стверджували пріоритети мистецтва над мораллю, історією або реальністю взагалі (естетизм, декаданс, імпресіонізм, романтизм)»¹. Більше того, антипозитивізм й надалі можна вважати філософською домінантою модерністського руху, проте водночас у надрах цього заперечувального світогляду зрють нові філософські парадигми (на відміну від авангарду, нігілізм якого залишається безплідним). Кант, К'єркегор та Ніцше постають для нас етапами кристалізації нової парадигми суб'єктивності, що

¹ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К.: Либідь, 1997. – С. 43.

пов'язує мистецтво романтизму та модернізму, перебуваючи у постійній опозиції до натхненних позитивізмом варіантів реалістичного напрямку. Саме бачення суб'єктивності як джерела віри, істини і, врешті, спонуки до вибору та дії лягло в основу філософських течій, що стали концептуальним ядром модернізму: йдеться про феноменологію та екзистенціалізм. Утім, коли говоримо про літературу, то саме екзистенціалізм дався їй взнаки найбільше: вся проблематика зрілого літературного модернізму безпосередньо впливає і жваво унаочнює головні тези і дилеми екзистенціалістських теорій.

Екзистенціалізм концентрує увагу суб'єкта на моменті вибору, наголошує важливість суб'єктивного рішення; отже, натхненна екзистенціалізмом література демонструє нам персонажів, схоплених у ситуації протиставлення їхньої суб'єктивності об'єктивним реаліям – звідси драматизм і навіть трагізм її сюжетної колізії: персонаж, як правило, змушений відступити, обставини домінують над ним і спонукають досягнути безперспективність його вибору або ж взагалі відмовитися від нього. Тим часом, коли у філософії екзистенціалізму сам момент вибору позначає буття суб'єкта, тобто стверджує його існування, то, відповідно, відмовитися від вибору означає заперечити себе як суб'єкта-який-є, що й зумовляє характер модерністської літератури як балансування між буттям та небуттям, не-існуванням; окреслює її як специфічний простір безпосередньої близькості до смерті ¹.

Трансформації і трансмутації модернізму як терену осмислення вказаних суперечностей, вочевидь, ґрунтуються на якісно іншій парадигмі світосприймання та відмінній філософії. Якщо екзистенціалізм (і базова щодо нього феноменологія) наголошує колізію вибору як єдино доступної людині свободи (здебільшого – трагічної за визначенням), то постмодерністський погляд передбачає стан повної свободи як вже наявний, здобутий і не позначений конфліктами ². Відтак надалі вибір вже не матиме суттєвого значення, оскільки відсутні метанаративні критерії його поляризації: тобто в постмодернізмі гине не сама точка вибору, а знання про його

¹ Так, «дотичність літератури до смерті постає центральною темою концепції Моріса Бланшо». Цит. за: Gregg J. Maurice Blanchot and the Literature of Transgression / J. Gregg. – Princeton University Press, 1994. – Р. 35. Див. також: Бланшо М. Простір літератури / М. Бланшо. – К.: Кальварія, 2007.

² Відомо цитата з есе «Після оргії» Жана Бодріяра: «Ми пройшли всіма шляхами виробництва і прихованого надвиробництва предметів, символів, послань, ідеологій, насолод. Сьогодні гру закінчено – все звільнено». Див.: Бодрийяр Ж. Прозрачність зла / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – С. 7.

правильність чи неправильність, оскільки «істина – це щось, що перетворюється у переконання під час вільного та відкритого [словесного – Р. С.] зіткнення»¹. Якщо прийняти точку зору Ричарда Рорті, вибір все одно буде позначений розумінням його відносності, навіть випадковості, а отже, він буде недраматичним – несуттєвим. Постмодерністського персонажа більше не мучать вагання й екзистенціалістська відповідальність; він постає поза виборами, їх не помічаючи².

В основу такого світобачення покладено іншу філософську парадигму: специфічно мутований новітній прагматизм, котрий усі теоретичні побудови звик перевіряти практикою, проте, на сьогочасному етапі, більше не ототожнює практику з позитивістським експериментуванням, оскільки і раціоналістичну дескрипцію вважає таким самим теоретичним конструктом, котрий нічого не доводить і ні в чому не переконує³. Тепер практика постає як комунікація, уможливаючи вибір не у відповідності до фіксованих догмою чи вивірених експериментом критеріїв, а вслід інтерактивним (інтерсуб'єктивним) домовленостям, що, звісно ж, знімає питання про будь-який диктат зовнішніх імперативів. І тоді вже не література ілюструє світ, у котрому суб'єкт мусить робити/ухвалювати свій вибір, а увесь світ постає як низка комунікативних колізій, угод, конкуренції різноманітних риторик та описів, адже: «сучасне західне суспільство... не має жодної автентичної релігії і жодної автентичної філософії, і ніколи більше не буде знову володіти ними, ...психоаналіз, як прагматична релігія та філософія цього суспільства є власне фрагментом його літературної культури»⁴. Погляд на таку реальність може бути лише іронічним: постмодерністський персонаж більше не страждатиме через обставини – він намагатиметься їх грайливо конструювати.

Окресливши, таким чином, домінантні стилістичні інтенції та світоглядні настанови, спробуємо подивитися крізь призму такого аналізу на їхнє зіткнення й конкурування у текстах сучасних українських письменників, беручи до уваги найбільш примітні та показові, роблячи особливий наголос на суперечності між їхніми стильо-

¹ Рорті Р. *Случайность, ирония и солидарность* / Р. Рорти. – М. : Русское феноменологическое общество, 1996. – С. 101.

² З екзистенціалістської точки зору такий персонаж не буде особистістю у морально-філософському сенсі: адже зі скасуванням вибору скасовується й увесь простір особистісної свободи.

³ Про це див. докладніше : Hollinger R. *Pragmatism : From Progressivism to Postmodernism* / R. Hollinger, D. Depew. – London : Praeger Publishers, 1999. Зокрема розділ «Прагматизм Рорті та лінгвістичний поворот» (с. 208–223).

⁴ Рорті Р. *Случайность, ирония и солидарность*. – С. 66.

вими манерами та філософським баченням, вкладеним у конструкти свідомостей персонажів.

V

Більшість українських письменників останніх двадцяти років, насправді, жодним чином не переходять межу модерністських світовідчування і поетики. Лібералізація 90-х цілком вписувалася в екзистенціалістську парадигму існування-в-дії та відверто брала на себе відповідальність за злам старих консервативних форм суспільного, культурного, літературного життя – поборювала окреслений Василем Стусом стан «життєсмерті», тобто не існування (або «уданого існування»).

Чорнобильський вибух, котрий професорка Тамара Гундорова схильна вважати за точку відліку українського постмодернізму, вочевидь, продуктивніше розглядати як одну з віх падіння старого стагнаційного світу, на зміну котрому йшла хвиля оновлення – повторна модернізація недомодернізованого у 20–30-х. І якщо післячорнобильському текстові притаманні «недовіра до основних модернізаційних *ідеалів просвіти, науки, раціональності, технології, фалогоцентризму, імперіалізму, європеїзму*»¹ (курсив мій. – Р. С.), то виступає він, як бачимо, переважно проти позитивістських аксіом, тобто є у своїй суті таки модерністським (ірраціональним, інтуїтивним, лібертенівським), а не постмодерним (індиферентним), як стверджує авторка цитованої праці.

На рівні світовідчування українські автори лише, вочевидь, перейшли від однієї форми екзистенціалістського осмислення ситуації (потреба вибору в становищі без вибору) до іншої (наявність множини нових виборів і відповідальність за їх здійснення). Тому в більшості українських повістей та романів у 90-х і навіть тепер персонажі переважно втілюють екзистенціалістські авторські установки, до того ж, не демонструючи аж надто великої різноманітності, коли йдеться про типи конфлікту.

Головних опозицій, між полюсами яких здебільшого опиняються персонажі українських авторів, усього дві, хоча кожна має принаймні ще по дві варіації. Ці опозиції належать романтичному часові, проте вибір, який очікувано від персонажа у зображуваних ситуаціях, долає їх принципову романтичну невирішуваність через категорію екзистенціалістської відповідальності. Першою є

¹ Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. – С. 23.

опозиція особистості (художника) й аморфної та індіферентної спільноти (філістерів) довкола нього. Цей старий, як світ, конфлікт пронизує мало не всі тексти сучасної української прози, починаючи від найстарших Ю. Покальчука, Ю. Винничука, Ю. Андруховича, О. Забужко та О. Ульяненка, де протистояння набуває глобальних історичних обертонів, тобто персонаж, творча особистість, поет/поетка протистоять не абстрактній спільноті, а конкретній владній системі; поборення рудиментів «совковості» довкола та всередині себе становить для них найголовнішу площину вибору. Для персонажів С. Андрухович, Л. Дереша, А. Дністрового, С. Жадана, Ю. Издрика, І. Карпи, Т. Малярчук, С. Пиркало, С. Пovalaєвої, Т. Прохаська, Н. Сняданко більш характерна опозиція не до уявлюваного історично, а до конкретно наявного суспільства, котре виказує щодо індивіда ознаки репресивності й нерозуміння. Навіть, здавалося б, у найграйливіших і напористо-епатажних творах світобачення персонажів виразно марковано страхом перед необхідністю вибору та розпачем через його приреченість:

«Ми кохалися, й це принесло відстороненість. Зненацька, тоді, коли Дзвінка лежала поруч, обійнявши рукою мене за груди, видихаючи тепле, ледь солодке повітря мені у щок, зробилося пекуче самотньо. Не за себе – за нас. Якимось чином ми виявилися відгородженими від цілого світу – хай навіть цього літа весь світ помістився в одне провінційне містечко. Відгороджені грубезним цегляним парканом, через який не докричатися до невидимих, але неодмінно присутніх там жалюгідних людців. Людців, котрим немає діла до того, що трійко ненормальних підлітків, ще зовсім дітей, надумали уколоскати одного скурвого сина. Людців, яким не було ні найменшого діла до того, що скурвий син мало не трахнув ту дівчинку, що зігріває диханням мою щок. Кричи хоч тисячу років, а хочеш – бийся об стіну головою, розтовчи її до крові, напиши на її шорсткій цегляній поверхні власними витеклыми мізками
МЕНЕ НЕ ЧУЮТЬ!!!

але все одно до тебе нікому не буде діла.

Бо кому ти, врешті-решт, потрібен, крім оцього дівчиська поруч?
[...]

Ми кохалися ще і ще; я спостерігав зелені спалахи в голові. Ми кохалися, щоби задусити ту жахливу пустку, вакуум між нами й НИМИ. Кохалися, щоби, боронь Боже, не збудувати муру між собою»¹.

¹ Дереш Л. Поклоніння ящірці / Л. Дереш. – Х. : Фоліо, 2004. – С. 148.

У переважній більшості творів названих авторів персонажі не виходять поза коло особистих переживань, що підтверджено і повсюдним переважанням я-нарації, покликаної створити ефект більшої достовірності, «очевидності» зображуваних подій та емоцій. Питомий екзистенціалізм персонажів сучасної української літератури засвідчує щонайменше тривання у ній модерністської парадигми.

Другою важливою опозицією є **протиставлення Сходу і Заходу** – силове поле, наявне вже далеко не у всіх, однак у багатьох творах згаданих письменників і письменниць. Їхній персонаж мусить (це постає для нього як проблема) визначитися у своїй належності чи неналежності, прийнятті/неприйнятті одного або обох ідентифікаційних векторів: післяімперського (як у «Московіаді» Ю. Андруховича, «Сталінці» О. Уляненка, «Anarchy in the Ukr.» С. Жадана), чи прозахідного («Перверзія» та «12 обручів» Ю. Андруховича, «Біг мак» С. Жадана, «Фройд би плакав» І. Карпи, «Не думай про червоне» С. Прикало, «Колекції пристрастей» Н. Сняданко). А для протагоністки Оксани Забужко в її «Польових дослідженнях...» важливими постають обидва «геополітичні» вибори: їй належить позбутися імперських атавізмів у свідомості та водночас осмислити власну позицію щодо західного світу. Більше того, надзвичайно актуальні в цьому романі варіації протиставлення згаданого вище: Оксана з «Польових досліджень...» відчуває тиск оточення не лише через те, що українка, але також як поетка у суспільстві філістерів і як жінка в епіцентрі патріархального світу. Вказані дилеми постають для протагоністки як вкрай напружені та вирішальні для самої її ідентичності; утім, те саме можна сказати про відповідальні вибори персонажів усіх згаданих творів: виглядає, що для авторів важливо сконструювати власні *alter ego* (про що свідчить переважання нарації від першої особи), а тоді занурити їх у плін подій, зсередини якого їм доведеться давати раду з виборами, актуальними і для самих їх творців. Більшість романів та повістей вітчизняної літератури останнього двадцятиріччя демонструють нам аж ніяк не іронічне змішування культурних кодів, що притаманне постмодернізму, – вони постають, радше, експериментальними майданчиками вибудовування нових ідентичностей, тереном пошуку відповідей на *болючі* питання, пов'язані з існуванням тут-і-тепер; принаймні для персонажів цих творів змодельований для них світ аж ніяк не гра, що б там не казали в інтерв'ю ті, хто покликав їх до життя на сторінках книжок.

VI

Утім, не можна ігнорувати яскраво вираженого у кількох сучасних українських авторів прагнення спробувати освоїти нові стильові виміри: якраз тут їхній підхід пов'язаний з літературною прагматикою і набуває суто постмодерністського забарвлення. Так, розвиваючи можливості пародії, Ю. Андрухович вже у своїх «Рекреаціях» та «Московіаді» примножує інтертекстуальність як новаторський у тому контексті прийом поліфонізування прозового твору, а також на рівні жанру вдається до форм масової літератури («Московіада» означена самим автором як «роман жаків», «Таємниця», фактично, є белетризованою автобіографією, а «12 обручів» містять пародійні біографії Б.-І. Антонича та есе про його творчість). Усі романи Андруховича збудовано за принципом колажу, котрий як прийом набуває поширення в авангардистській поезиці¹, проте радикалізація його використання, втілена в карнавальних каталогах (особливо «Рекреації»), вкраплення віршованого тексту та де-факто нехудожніх жанрів (як-от псевдонаукові «доповіді» персонажів в «Перверзії») і т. д., яскраво сигналізують про постмодерністські стильові преференції автора. Натомість іронічність Андруховича, котру зазвичай безоглядно вважають постмодерністським маркером, насправді найчастіше змінює в його романах тональність від гостро викривальної й аж до трагічної (а ці її види більше пасують авангардистській та модерністській стилістиці), хоча, звісно, інколи постає і як метатекстуальний погляд: іронічне ставлення до письма і його стратегій (як у «12 обручах», коли Артур Пепа розмірковує про варіанти написання майбутнього роману та власну творчість загалом), що є практикою питомо постмодерністською.

Проза Юрка Іздрика ще насиченіша фрагментарністю, колажованістю та інтертекстуальністю: якщо у «Воццеку», «Острові КРК» та «Подвійному Леоні» бачимо масштабні каталоги, а цитування та ремінісценції стосуються вже не тільки інтелектуальної літератури², а й усього поля масової культури (наприклад, епіграфи з текстів популярної музики), то у найновіших, виданих уже після 2000 року, книжках «Флешка» і «Флешка–2GB» радикально транс-

¹ Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Р. Нич. – Л.: Літопис, 2007. – С. 224–227.

² Інтертекстуальність Іздрикового «Воццека» докладно розглядає В. Єшкілев в есе «Воццекургія бет».

формовано саму архітектоніку тексту: вміщені тут діаграми, малянки, елементи візуальної поезії демонструють інтенцію автора надати друкованій книзі нетипової для цього продукту мультимедійності, що промовисто вказує на домінування в письмі Іздрика постмодерністської стилістики.

Схожі елементи помічаємо і в поезиці третього українського «кверопостмодерніста» – Сергія Жадана. Вже самі назви його прозових текстів (та і поетичних збірок) є вказівками на колись значні й місткі, а тепер скомпрометовані й вихолощені символи, які втратили зв'язок зі своїм первісним контекстом, а тому функціонують як порожні автореференційні знаки-симулякри: «Депеш Мод», «Anarchy in the Ukr.» (а також у назвах його поетичних збірок «Капітал», «Ефіопія» та «Лілі Марлен»). Прийом колажу виражений не так яскраво, як у Іздрика, проте Жадан постійно балансує на межі романного письма та щоденникового запису, випадкового публіцистичного нарису – тобто активно послуговується засобами нехудожньої прози (особливо яскраво – в «Anarchy in the Ukr.»); інтертекстуальність Жадана майже повністю спрямована на рецитування упізнаваних образів масової культури.

Прагматизм (або ж, за Ч. Тейлором, – утилітаризм) постмодерністської стилістики полягає в усвідомленні радикального розриву між довільністю рецепції та надмірністю репрезентації. Текст не має завершеного чи, тим більше, єдиного сенсу, натомість містить безліч зачіпок, із яких може починатися інтерпретація. Утім, зразковий постмодерністський текст – це два тексти під одною обкладинкою; один із них доносить просту, можливо, навіть тривіальну історію, годящу для масової літератури, а другий, проступаючи крізь перший, буде полем текстуально-значеннєвої гри. У такий спосіб репрезентація тексту як власне літературного мала б інтенсифікуватися: тобто в ньому вміщено претензію бути визнаним як література в очах максимальної кількості реципієнтів. Тим часом, ніхто зі згаданих нами трьох авторів жодної завершеної історії, придатної для рецепції в площині масового «легкого читива», не пропонує. Замість прагматизму («утилітаризму») постмодерністського тексту, де автор легким, пригодницьким, детективним, скажімо, сюжетом, маскує свої інтелектуальні жести і фігури, ми маємо пропоновані читачеві заготовки для інтелектуальної (скажімо, інтертекстуальної) гри, за якими знаходимо цілком екзистенціалістську пряму мову наратора:

«Мені загалом не подобається багато речей, я зовсім не аж такий вимогливий чи перебірливий, навпаки, доволі добре пристосуюся до багатьох не надто приемних обставин, але тут ідеться в принципі не про мене, йдеться про те, що перетинатися весь час доводиться з такою кількістю облич, що просто не можеш не хвилюватися за них, не перейматися ними. Можливо тому для мене такими важливими в цьому житті, хоч як пантово це не звучить, є обличчя моїх друзів, моїх давніх знайомих, обличчя, які я бачив стільки років поспіль і які й тепер при бажанні могу легко пригадати – спокійні, радісні й усміхнені. Як це зазвичай і буває в покійників»¹.

Попри останню епатажно-нігілістичну репліку, решта уривку пройнята типовими для творчості С. Жадана ностальгійними нотками. Біль, уникання котрого, за Рорти, складає кредо прагматичних іроніків², безумовно оприявнений і в скептичному погляді Андруховичевого Отто фон Ф. на реалії пострадянської Москви («Московіада»), і в розпачливому усвідомленні його ж Артуром Пепою власного творчого безсилля й старіння, і в безглуздій смерті Цумбруннена («12 обручів») та повсякчасній депресії Іздрикового Воццека. Персонаж-екзистенціаліст одразу ж з'являється там, де відступає на крок нігілістичний персонаж авангарду, готовий висміювати всі мислимі в українському контексті останніх 20-ти років ієрархії цінностей: нещодавню радянську, національно-патріотичну, ліберально-демократичну, асоційовану з американським глобалізмом. У своєму авангардному пориві персонаж-нігіліст нищить усе, на його думку, застаріле й віджиле, намагаючись навмисно перевищити больовий поріг реципієнта, нестримно атакуючи його уявлення аж до висміювання найглибших переживань та спроб деструкції сакральних для аудиторії образів³; екзистенціалістський персонаж, радше, *відчуває* і *переживає* біль (зокрема й від нездійсненої авангардистської революції), а народження постмодерністського персонажа-прагматика, натомість, відбувається тоді, коли саму колізію болю (все, пов'язане із *наболілим*) принципово винесено за дужки.

¹ Жадан С. Біг Мак / С. Жадан. – К. : Критика, 2003. – С. 171.

² Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. – С. 127.

³ Тут ми розходимося у позиціях з професоркою Тамарою Гундоровою, котра, пишучи про «карнавальний постмодерн», вважає авангардність його питомою рисою; на нашу думку, заснований на нігілістичній філософії авангард є чимось цілком іншим від стомленого і заспокоєного прагматичного постмодернізму, в парадигмі котрого будь-які революції та повалення виглядатимуть кумедно.

VII

Витворення прагматичного персонажа принципово далеке від будь-яких спроб повалення вже наявних структур мислення чи опису дійсності. Авторська пропозиція оновлення цих парадигм у подоби чи прямій мові виведеного персонажа є довільною (усвідомленою як відносна), а відтак не має жодної позитивної телеології: не претендує на статус етапної на шляху до певної мети, як-от народження «нового мистецтва», вдосконалення індивіда чи світу, в якому цей персонаж упосаджується. З приводу конкуренції давніх та нових парадигм опису, Рорті зазначає: «я не збираюся пропонувати аргументи проти словника, котрий я прагну змінити. Замість цього я спробую зробити більш привабливим словник, до якого є схильним, демонструючи, як його можна використати для опису різноманітних тем»¹. Відтак, прагматичний текст від початку означає окрему автономну реальність, котру автор пропонує реципієнтові як замітник, альтернативу попередніх контекстів і тільки цим, власне, й взаємодіє з ними, а не в спосіб їх, цих попередніх контекстів, трансформації, бодай навіть карнавалової. У ситуації карнавалу конвенційна реальність постає мозаїчною, її компоненти перетрушують, міняють місцями, що, на думку Юлії Кристєвої, є бунтом проти фалогоцентричної мови, тобто, знову ж таки, жестом авангардним, революційним². Натомість прагматичний персонаж, звільнений витвореною автором альтернативною реальністю від виборів і передумов реальності конвенційної (фактично – суб'єктності як такої), може у наново витвореному світі переживати (або ні) будь-які колізії, котрі ми від початку сприйматимемо як очевидно й наголошено фіктивні. Якщо екзистенціалістський персонаж передбачає можливість читацької з ним ідентифікації/зіставлення, занурює у ситуацію зважування обставин, передумов і вибору, то прагматичний персонаж такої можливості не припускає, оскільки він – поза вибором, поза свободою (чи, краще, після свободи) і поза категорією суб'єктності, а його ситуація принципово умовна, пов'язана з безцільним і лише ігровим переопишуванням світу довкола нього. І якщо нам легко уявити себе на місці розполовинених між маренням, сном та дійсністю персонажів Іздрика чи самотніх мандрівників Жадана, ба навіть орфічних іпостасей

¹ Рорті Р. Случайность, ирония и солидарность. – С. 30.

² Про «бунтарську силу карнавалового дискурсу» див.: Кристєва Ю. Слово, діалог, роман. – С. 180–183.

Андруховича, то ми аж ніяк не повіримо у душевні болі Винничукового Бумблякевича, котрий марудиться у фантазмагоричному світі вселенської смітярки, або героїв-переможців «Дефіляди в Москві» Василя Кожелянка. Жанри іронічної утопії («Мальва Ланда») та альтернативної історії одразу ж позбавляють сенсу і вихолощують екзистенціалістські метання зображених у них персонажів, що їх можна сприймати *лише* як фіктивні витвори веселої фантазії автора, котрий уже зробив свій екзистенційний вибір «блага» (за Ч. Тейлором), уподобавши саме цей жанр й обравши саме цей стиль письма. Прагматичний персонаж – це постать без жодного грана переживання, без жодної скалки болю, це власне постмодерністський персонаж, світом існування котрого є винятково літературний текст¹.

Постмодерністський не лише за стилем, а й за змістом текст не залишає простору для вторгнення екзистенціалістського розмислу. Якщо персонажі модерністського роману є іпостасями суб'єктності, вони вагаються, обирають, страждають, то персонаж-прагматик не є суб'єктом, а фантомом втраченої суб'єктності, він *лише* грається, пропонує нові, необов'язкові стратегії описування звичних речей, як це роблять, скажімо, персонажі Михайла Бриниха у романі «Шахмати для дибілів», творячи альтернативний пародійний підручник шахової гри. Тут безпредметно-довільним, іронічним є не лише спосіб творення тексту, а й атмосфера всередині нього: жодних сутнісних питань, жодної напруги, як навіть у найбільш карнавальних «Рекреаціях» чи «Перверзії» Андруховича; вустами своїх персонажів Андрухович висміює радянські та національно-патріотичні штампи, окремі компоненти західного лібералізму (наприклад, фемінізм), натомість Доктор Паддючко у Бриниха лише грайливо переповідає нам правила давньої гри, не висміюючи її і не глорифікуючи, маскуючи за невизначеністю іронії своє справжнє до неї ставлення. Екзистенціалістський персонаж повсякчас опиняється перед вибором, прагматично-утилітарний – є лише свідком/слухачем або резонатором уже наявних історій; він спокійний і відсторонено іронічний – він знає, що зображувані тут колізії тільки фікція, одна з багатьох версій опису реальності, суб'єктно презентувати яку і суб'єктно відбуватися в якій він не має жодного наміру.

¹ Звісно, такий текст є вислідом вже здійсненого автором вибору, після якого вже немає сенсу ставити до самого автора будь-які питання.

Галерея персонажів української літератури останніх двадцяти років не дивує особливим різноманіттям: молоді генії, котрі кплять з усього віджилого та їм сучасного, емансиповані жінки, що прагнуть реваншу в протистоянні зі все ще міцним патріархальним світом, загнані в глухий кут обставинами аутичні інтелектуали, затиснуті між радянською ностальгією та західним конс'юмеризмом різночинці – усе це літературні конструкти, наділені їх творцями нігілістичним або екзистенціалістським світоглядами. Їхній авангардистський азарт або ж їхнє високе модерністське страждання настільки потужні, що навіть грайлива постмодерністська стилістика текстів, усередині яких вони перебувають, не може до кінця скомпрометувати автентичність їхніх переживань. Читач лишає осторонь формально-стильову «жестикуляцію» авторів і з головою поринає у фіктивний, проте правдоподібний світ, підважуваний хіба нечастими вкрапленнями у душі «магічного реалізму». І навпаки, витворення цілком фантазмагоричного світу може спричинити інший ефект: персонажів, що діють у його межах, починають сприймати *перш за все* як фіктивних; так у вітчизняній літературі з'являється *прагматичний* персонаж, керований у своїх вчинках та рефлексіях лише наголошеною Ричардом Рорті іронічною довольністю.