

## ДЕЯКІ МІРКУВАННЯ ПРО ТЕЛІЧНУ СПРЯМОВАНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

*У статті розглядається поетичне мистецтво Т.Шевченка, І.Франка і Лесі Українки як показове з точки зору цілеспрямованості (телічності) українського літературного процесу.*

### 1. Історична довідка

Існує безліч глибоких філософських, психологічних і соціологічних праць про зумовленість літературної творчості. Однак і досі узагальненого чи об'єднаного, далекі остаточного, витлумачення не досягнуто і навряд чи коли-небудь буде досягнуто. Чому саме? Бо на відміну від технічно чи суто розумово витвореного предмета чи речі, поява і буття літературного (як взагалі мистецького) твору глибинно залежить не тільки від свого творця, але також від рецепції перспективного читача. Ця двоїста визначеність (за творчою проєкцією автора та рецептивним декодуванням читача) надзвичайно ускладнює проблему зумовленості. Саме тому її вирішення шукають і шукатимуть то в авторові, то в суспільстві, то у мовній структурі, то у міфології (релігії, психології, ідеології, медицині, генетиці тощо). Окрім того, вірогідність вельми відмінних поглядів і суджень щодо зумовленості творчого акту часто залежить не стільки від логічного чи емпіричного доведення, як від модної чи панівної в даний момент понятійної парадигми, ідеології чи суспільної мітеми.

Так було від витоків західної філософської думки і так воно є нині. Вже в діалозі Платона "Іон" Сократ так говорить Рапсоду: "Всі добрі епічні та ліричні поети створюють свої чудові поеми не своїм мистецьким хистом, а натхненням, одержимістю (...) божественним божевіллям". У творчому трансі, коли вони творять свою прекрасну мову, "вони не при своєму розумові". Арістотель, палкий прибічник міметичного зумовлення мистецького твору, також не виключав й ірраціональних витоків поетичної творчості. У шостій главі своєї славетної "Поетики" він доводив, що катарсис трагедії, себто її тел ос (мета), часто спричинений незрозумілими, позапсихологічними факторами. Подібні твердження про

першопричини творчого процесу знаходимо і у працях пізніших філософів - стоїків, епікурейців, скептиків, неоплатоніків.

У період Відродження, зокрема від часу віднайдення втраченого тексту "Поетики" Арістотеля та його перекладу на латинську мову італійським гуманістом Ваалою 1498 року, таке пояснення першопричини трагедії втратило свою значимість. Натомість, актуалізувалась аналітична інтерпретація "Поетики", базована на біологічних спостереженнях та метафізичних теоріях Арістотеля. Останній, всупереч елейській школі філософів (Парменід, Зенон із Елеї, Ксенофан), що обстоювала незмінність сутності всього існуючого, наділив усе суще потенційним стремлінням до досягнення особливої форми. Він доводив, що це стремління від актуальної до потенційної форми може бути або штучним, себто спричиненим зовнішньою силою, або природним, спричиненим іманентною настановою уже існуючої форми. Цей безупинний і закономірний рух зумовлений чотирма очевидними причинами: матеріальною, формальною, продуктивною і телічною ("De Generatione Animalium", 1.1.715, а 4-7). Здебільшого ці причини рівноправні, однак *телічна* є основним рушієм усіх безкінечних перетворень дійсності. У природних перетвореннях вона діє несвідомо, а в штучних - навпаки. Звідси, за Арістотелем, мистецька діяльність (τέχνη), будучи зумисним перетворенням *чогось у щось*, є свідомою. Однак не завжди. Коли це щось є наслідком щастя або випадку, а не зумисної телічної спрямованості, мистецька діяльність не конче є свідомим процесом. Відтак поет, на відміну від ученого, творить і свідомо, і несвідомо. З-поміж усіх творців, Бог, цей "вічний мислитель, котрий вічно мислить ті самі вічні мислі", є єдиним незмінним рушієм всієї ентелехії, себто космічної системи.

## 2. Телічна спрямованість у сучасній інтерпретації

Телеологічна інтерпретація безкінечної динаміки всієї дійсності, запропонована Арістотелем у IV ст. до н. е., за незначних змін залишалася в силі упродовж майже двох тисячоліть. Першим потужним викликом цієї інтерпретації був пантеїзм Баруха Спінози (1632-1677), згідно з яким єдина сутність дійсності є вічною, незмінною і самодостатньою. Щоб бути, вона не потребує трансцендентного втручання, бо сама є божественною. Вона є тому, що мусить бути. Другим не менш потужним викликом була Дарвінова система органічної еволюції. У праці "Походження видів шляхом природного відбору" (1859) Ч. Дарвін доводив, що органічна різноманітність зумовлена постійною боротьбою за виживання, в якій зберігається найпридатніше й усувається найнепридатніше. Ця боротьба також не потребує ані зовнішнього втручання, ані апріорної або кінцевої причини. Вона виникає *hic et nunc*, внаслідок суворих умов змагання за існування.

Чи ці виклики нейтралізували телеологічну інтерпретацію дійсності? Так і ні, бо відповідь на це питання залежить від нашого розуміння початку та кінця. Сам Дарвін твердив, що "неможливо збагнути цей безмежний і чудовий всесвіт, включно зі здатністю людини озиратися назад та заглядати далеко вперед, як тільки-но результат сліпого випадку та необхідності" [1]. Дарвінова зосередженість на поточному процесі еволюції, а не її витках та завершенні, не обов'язково заперечує телічну причину Арістотеля, бо ті рослини і тварини, що виживають у боротьбі за існування, передають у спадок своїм нащадкам гени, потужніші за їхні власні. Зберігаючи свою родову різновидність, вони таким чином стремлять до досягнення певної мети, певного телосу. Отже питання, чи "виживання найбільш пристосованих" (*survival of the fittest*) є рівнозначним з телічною причиною, чи тільки *modus operandi* в еволюційному ланцюзі, залишається відкритим. Як зауважив американський філософ Джон Дьюї, це питання завелике для нашого розуму, бо сама його постановка зводить відповідь нанівець.

У своїй первісній іпостасі телеологічна інтерпретація дійсності розходиться із сучасними біологічними та емпіричними науками. Зате суспільні науки (психологія, соціологія, антропологія), за винятком психоаналітичної

психології, не заперечують цілеспрямованості у поведінці людини та суспільства. Більшість суспільників сходяться на тому, що свідомо структурована увага й поведінка людини *спрямовані на щось*, і це *щось* коли не зумовлює цілковито, то принаймні посилює дану спрямованість. Без цілеспрямованості все, що робить людина, було б "екбатичним", себто нерезультативним. Натомість психоаналіз доводить, що поведінка людини часто зумовлена інфантильним підсвідомим досвідом (Фройд), колективним підсвідомим (Юнг), різними формами меншовартості (Адлер).

## 3. Телічна спрямованість у мистецькій творчості

У всіх видах свідомої творчості (техне), твердив Арістотель, в яких людина стремить до досягнення завершеного результату, її перша і кожна наступна дія повинні бути зумовлені цим результатом. Оптимальний успіх у цьому процесі їй забезпечує її "здоровий глузд". Позбавлена цього глузду, не усвідомлюючи, людина може помилятися й дійти до фальшивого результату, що, в свою чергу, може призвести навіть до фатальних наслідків. Одне слово, свідомо творчість, буде вона теоретичною чи практичною, правильною чи фальшивою, здебільшого є розумово керованим процесом. Література як різновид "техне", згідно з цією теорією, у всьому своєму жанровому розмаїтті витворюється за посередництвом розуму (*νοῦς*). Саме тому, твердив Арістотель, розум як продуцент потенційних форм є визначальним фактором її телічної спрямованості.

Від Відродження до нашого часу раціоналістична теорія Арістотеля пройшла складний шлях адаптації, доповнень і суттєвих змін, але попри все це вона повсякчас залишалась у центрі уваги чи то як базова, чи то як суперечлива, проте однаково важлива епістемологічна матриця. Семюел Т. Колрідж (1772-1834), англійський поет і критик, дотепно зауважив, що кожний поет і критик, від Відродження по день теперішній, був або платонівець, або арістотеліанець, себто або інтуїтивіст, або раціоналіст. У певному сенсі це зауваження міродайне і нині, бо сьогочасні твердження і заперечення центральної ролі розуму у творчому процесі багато в чому завдячують аргументам цих двох велетнів західної філософії. Так, скажімо, у двадцяті роки минулого століття сюрреалізм виявився чи не найпосутнішою

спробою заперечити цю роль розуму й підмінити її психічним автоматизмом, галюцинаціями, інтуїтивним прозрінням, снами тощо. Так само тепер постмодерністи чи, як їх називає американський культуролог Гейден Байт, "абсурдисти", роблять щось подібне, зводячи "літературний дискурс до анонімного писання, писання до мови, мову, в кінцевому пароксизмі, до балаканини про мовчанку" [2]. І справді, зумисна фрагментаризованість їхніх текстів, відсутність нарративного фокусу, психологічна невизначеність їхніх героїв зумовлені саме їхнім скепсисом щодо ролі "діяної" (інтелектуального змісту) як вагомого "εἶδος" поетичного твору.

Моє ескізне представлення Арістотелевої моделі не означає, що я її беззастережно схвалюю, включно з її метафізичним заземленням. Його концепція розуму як джерела творчого акту у світлі теперішніх наукових уявлень про цей останній вочевидь належить своєму **часові**. Арістотель твердив, що розум як незалежна від тіла субстанція думає (νοῦν), знає (γινώσκειν), судить (φρονεῖν). Завдяки своїй божественній природі розум нетлінний. **Сьогодні** ми вважаємо, що психічні і фізичні процеси взаємозумовлені й нерозривно пов'язані між собою. Так само безсумнівна для Арістотеля залежність розуму від божественної трансцендентності перетворює все те, що він творить, на її дублікат. Це нічим не підтверджений романтизм. Не згоден я з цією моделлю і в тому, що "справжнє мистецтво", як і всі практичні й теоретичні науки, виникає тільки зі "справжнього знання", базованого на повторному осмисленні досвіду. А саме такий редукативний висновок з необхідністю впливає з даної моделі, що зводить розум до суто пізнавальних функцій. Сьогодні ми трактуємо розум як інтегральну й динамічну систему всіх дій нашого організму, таку, за допомогою якої ми реагуємо на всі сигнали зовнішнього світу, на своє минуле та прийдешнє. Через те локалізувати джерело творчого процесу, як це пропонував Арістотель, тільки у суто пізнавальних властивостях розуму не можна. І ще: питання про те, чи така спрямованість притаманна всій космічній системі (у що Арістотель вірив), вочевидь виходить за рамки моєї теми. Зазначу лишень, що сьогодні і вчені, і філософи різко поділені поміж собою на тих, що обстоюють "аргумент з позиції дизайну", і тих, котрі пояснюють космічну систему взаємозумовленістю її частин. Логіка перших підво-

дить до висновку про наявність архітектора цього дизайну, чи, за Арістотелем, "незмінного рушія", тоді як аргументацією других обґрунтовується космічна самодостатність.

Все це, однак, не зменшує вагомості Арістотелевої концепції телічної спрямованості літературної творчості.

#### 4. Українська літературна творчість з перспективи телічної спрямованості

Українська література, як і більшість європейських літератур, зумовлювалась і продовжує зумовлюватися, крім усього іншого, й телічною спрямованістю. Однак функціональна відмінність української літератури полягає в тому, що вона від часу повного політичного і культурного поневолення України імперською Росією, стала головним захистом від цього поневолення, і саме тому більше, ніж інші літератури Європи, посилено виконувала позаестетичну функцію, себто боронила її етнічну й національну самобутність. Звідси її тривала заангажованість, дидактичність, етноцентричність. Ця функція інтенсифікувалась й породжена романтизмом "містичною ідеєю нації" (В.Липинський), яка від Котляревського аж до "розстріляного відродження" стала її базисною парадигмою, чи, за висловом Жака Дерріди, "архетеологією її мети". Цю парадигму не слід розуміти в абсолютних термінах, а радше як доміную, яка, хай маргінально, але все ж таки припускала таку творчість, що не зумовлювалась нею. Саме тому цю ідею слід розуміти не як всемогутню колективну мітему, що загадково, безпосередньо і тотально спрямовувала письменницькі зусилля, а як тривалий збудник рефлексивно-вольового натхнення. Погляньмо з "пташиного польоту" на творчий процес Т.Шевченка, Лесі Українки та І.Франка, - цих центральних постатей української літератури.

Погоджуюся, що зводити всю творчість Шевченка до єдиної телічної зумовленості було б не меншим абсурдом, ніж пояснювати її, як це було за часів радянського шевченкознавства, соціально-економічними факторами. Сумніву немає, що його творче натхнення збуджувалося безліччю різноманітних зовнішніх і внутрішніх чинників, які спрямовували його увагу, розум, допитливість, емоції та волю. Водночас поза всяким сумнівом ми можемо говорити про спільний телос у його тематично споріднених творах. Так, у віршах, зосереджених на особі автора (Ich Gedichte) ("Мені три-

надцятий минало", "Мені однаково чи буду", "Чи не покинуть нам, небого" та багато ін.), він стремів не тільки до опоетизування своїх спостережень, а й до витворення власної поетичної персони. У своїх баладах ("Тополя" "Причинна", "Утоплена", "Русалка", "Лілея"), не без впливу польських та російських романтиків, він стремів до створення українських романтичних аналогів. У творах історичної тематики ("Неофіти", "Єретик", "Кавказ", "Тарасова ніч", "Іван Підкова", "Гайдамаки", "Сон", "І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм") він змагав до зображення непосильного гніту свого народу та його героїчної нескореності. Саме у цих поемах "містична ідея нації" найбільш адекватно підсумовує його телічну спрямованість. Причому ця спрямованість не затінена ані просодією цих поем, ані Шевченковим поетичним ідіолоктом. Розумовий модус Шевченкової мови значно посилював рецептивну участь читача у розкритті ідейних донесень його творів. Погоджуюся з Ліною Костенко в тому, що Шевченко "мусив бути насамперед просвітителем. Причому (...) він мав не тільки світові пояснювати свій народ, він часом повинен (був) пояснювати народу самого себе. Бо ж, відомо, цей народ, в силу історичних причин, то спить, то прокидається, а що робити генію? У нього завжди безсоння" [3].

Мій погляд про телічну спрямованість і зумовленість творчості Шевченка суттєво розходиться з тією критикою, яка настирливо шукає її витоки виключно у несвідомих процесах його психіки, а зокрема у його інтра-органічних потребах. Цей мій погляд також розбігається з критикою, котра, подібно до колишньої радянської, будує свою екзегетику на тих чи тих ідеологічних припущеннях про позаестетичну заангажованість його творчості. Щодо першої, то, я вважаю, що вона очевидно редуktivна, бо ігнорує роль Шевченкового інтелекту в його творчості. Я не виключаю роль підсвідомого у цій творчості, бо вважаю, що цілеспрямованість, про яку тут ідеться, напевно формувалась та естетично утверджувалась на підставі і свідомих, і підсвідомих, але в кожному разі не несвідомих прагнень. Психологічно це закономірно, бо під час творчого акту далеко не всі процеси виразно усвідомлюються й перебувають у фокусі його уваги. Інтелектуальний чи апперцептивний апарат Шевченка під час такого акту тільки вибірково мав до нього функціональне відношення. А

вповні розкрити ту екзистенціональну зануреність Шевченка в обставини, в яких він жив і які провокували його до цього акту, врешті-решт, ніколи й не вдасться. Саме тому будь-які психоаналітичні та соціологічні узагальнення про причини його творчості, написані хоч би самим Фройдом чи Лаканом, фіктивні.

В І.Франка довести роль "містичної ідеї нації" дещо легше, ніж у Т.Шевченка, бо він не тільки творив поетичний дискурс, але також (як критик-ерудит) писав про нього, покладаючись на самоаналіз і на свій багатющий теоретичний апарат. Звісно, можна оспорювати об'єктивність його інтроспекції, але ігнорувати її так чи так не випадає. О.Забужко твердить, що "Франкове переважне звернення до художньої творчості в пошуках відповіді на смисложиттєві першопитання національного буття зумовлювалось якоюсь, сказати б, телеологічною, раціональною мотивацією (свідомим вибором адекватнішої форми духовної діяльності), а не пріоритетом мистецького обдаровання в структурі самої Франкової особистості" [4, 57]. Не заперечую наявності такого обдаровання, але за відсутності свідомого чи прихованого телічного збудника ця обдарованість залишилася б стерильною. Зрештою, тільки через сторінку у своїй праці "Філософія української ідеї", Забужко схиляється до такої ж думки. Вона твердить: "Зародження художньої ідеї кожної поеми-ідеї ("Смерть Каїна", "Похорон", "Іван Вишенський", "Мойсей". - І.Ф.) (...) вдається простежити у Франка (...) через "думання", через трудний мисленний діалог з самим собою (...). Розростаючи та набухаючи живою плоттю людської чуттєвості, (ця ідея. - І.Ф.) нарешті об'єктивується *невіддільно від переживання* в художній твір (поему), котрий таким робом набуває вартості (...) "екзистенціональної істини" [4, 59]. І справді, це видно у архітвірі Франка, "Мойсей", де "містична ідея нації" як телічний збудник доводить до естетичного представлення Мойсея в якості "пророка, непризаного своїм народом". Оскільки трансформація цієї ідеї до збудника і збудника до естетичного завершення не обтяжена семантичною двозначністю тексту, то рецепція його прямого й алегоричного значення відбувається паралельно.

Контраргументом цій інтерпретації слугує приклад ліричної драми Франка "Зів'яле листя", де осторога молодому поколінню не наслідувати її ліричного героя є буцімто

тільки камуфляжем її справжньої цілі, себто розкриттям декадентського естетичного досвіду. Так, за формою ця лірична драма має певні модерністські атрибути (дискурсивна умовність, риторичність, домінанта літературного жанру тощо). Проте цих атрибутів явно недостатньо, щоб вважати "Зів'яле листя" декадентським твором. "Вівісекцію" "хворої" душі героя цієї драми можна і, гадаю, треба трактувати як прийом, що слугує дискурсивному очудненню та психологічній правдоподібності недуги цього героя в очах реципієнта. Врешті-решт, усі відсилання до буддизму, сатанізму, грецької філософії, Біблії і тому подібне, які ми знаходимо в цьому творі, мають виключно раціональний характер і не супроводжуються авторським співпереживанням. Але навіть коли б ця драма таки мала декадентський ракурс, то і тоді її телічна спрямованість була б очевидною. Так, я згоден з Т.Гундоровою, що "Зів'яле листя" аналізувало декаданс", однак я сумніваюся, що "воно розгортало його в українській літературі" [5, 230]. Факт, що за "Зів'ялим листям" з'являється "Із теки самовбивці" П.Карманського, "де лірична сповідь так само прагне набути культурософського підтексту - самопізнання декадентської душі", як на мене, не слід розглядати як причину і наслідок. За наявними твердженнями Франка, "Зів'яле листя" було спрямоване на оздоровлення хворої суспільності. А про те, чи це подане у передмові твердження відбиває істинний авторський намір, чи воно є тільки художнім прийомом і стратегічною "фігурою правдоподібності", можна дискутувати довго й безрезультатно.

Насамкінець декілька підсумкових спостережень про телічну спрямованість творчості Лесі Українки. Важко припустити, щоб вона була байдужою до тих гостроконфліктних відносин між модернізмом і реалізмом, позитивізмом і ніцшеанством, соціалізмом і націоналізмом, які творили контекст зламу віків. Якраз навпаки, вона не тільки заявляла про свій ідеологічний та естетичний вибір, а й послідовно втілювала його у свої мистецтво і критику. Погоджуюсь з Т.Гундоровою, що "естетичне і культурне обґрунтування нового мистецтва займало поетесу і теоретично (теорія "новоромантизму"), і практично (приміром, у драмі "У пуші", де ідея "нового" мистецтва поставлена у зв'язок з естетичним де-

кадансом, громадським утилітаризмом і буржуазним прагматизмом)" [5, 243].

Лесині драми-ідеї, осереддя її творчості, це - розгорнуті метафори, за якими ясно прочитуються українські реалії. Творила їх вона не заради популяризації іноземної тематики, але заради зумисного порівняння їх із сучасною їй дійсністю. У листі до А.Кримського від 6-го червня 1912 р. вона писала про свою драму "Камінний господар": "Так чи інакше, але от уже і в нашій літературі є Дон Жуан власний, не перекладений, оригінальний тим, що його писала жінка (це, здається, вперше трапилось цій темі)". Стародавня Троя в "Кассандрі" - це образний аналог України, а трагічна постать героїні - це автобіографічна проєкція самої Лесі. В "Кассандрі", як і в інших її драмах, "постійно заявляє про себе національно-культурний код. Творчість Лесі, - пише О.Турган, - це енциклопедія її сучасної епохи" [6].

Як прочитати подібність розірваних діалогів Лесиної Кассандри, цієї "трагічної пророчиці", з її родичами, та Мойсея з блукаючими в пустелі євреями, цього пророка, не визнаного своїм народом? Як проєкцію власного (свідомого чи підсвідомого) відчуження від свого середовища, чи як структурний компонент, подиктований сюжетною необхідністю? Переконаний, що це питання не психоаналітичне, а естетичне. Я згоден з Т.Гундоровою, що "вся творча практика Лесі Українки варіює і розгортає проблематику не об'єктивного історичного характеру, а питання дискурсивні, проблематику, пов'язану з характером, змістом, формою, підтекстом і контекстом людського існування та спілкування" [5, 243]. Однак це слушне спостереження хвилює невизначеністю, бо загального, абстрактного контексту немає, є тільки *національно конкретний*. Леся Українка як поет і як ідеологічно заангажований учасник українського критичного дискурсу просто не могла творити свій мистецький світ поза його межами. Якраз навпаки, як доречно твердить О.Турган, "все, що говорить (в неї), як драматурга, про людину взагалі, про світ в цілому, про історію як таку, говорить про українця, про національну історію, національні обставини" [7]. Її новоромантичний дискурс не мета сама в собі, але могутній засіб філософського і художнього пізнання світу в українській літературі.

### 5. Український постмодернізм: метання бісеру перед свиньми або телічно зумовлений процес?

Український постмодернізм, що почав формуватись в діаспорі ще в 60-х роках, а в Україні - напередодні колапсу радянської імперії, його упередженими опонентами поціновується як нігілістична писанина, що її продукують дилетанти, позбавлені творчого таланту й елементарної громадської пристойності. "Pro" і "contra" щодо постмодернізму в Україні написано вже чимало, і тому захищати чи оспорювати його немає потреби. Як на мене, це процес закономірний і своєчасний. Українські постмодерністи-вісімдесятники (Андрухович, Неборак, Ірванець, Позаяк, Цибулько, Жолдак, Подерев'янський, Іздрик) і дев'яностники (Жадан, Бедрик, Махно, Процюк, Прохасько, Ципердюк) уже довели свою творчу обдарованість і вважати їх дилетантами (та й до того ж звинувачувати в національній байдужості) недоречно. Чи впишуться вони в аннали української літератури і як саме - сьогодні нам з вами не судити. Одне ми знаємо, що в Україні вони, подібно до їхніх однодумців в інших країнах колишнього Союзу, створюють модель літератури, альтернативну до тієї, яка зі згоранням українського модернізму та авангарду наприкінці 20-х років почала служити панівній ідеології.

Спішу зауважити, що постмодерністська альтернатива далеко не суцільна, бо не зумовлена єдиною естетикою "згори", а радше "знизу", бо, психологічно, постійно потребує неконформістського самоствердження. Це, між іншим, зумовлює її стилістичну різноманітність, сюжетну фрагментарність, властиві цій літературі суміщення реального і фантастичного, а також адаптацію форм низького мистецтва. Модерністська "бу-ба-бубістська" альтернатива 80-х років була більшою мірою зосереджена на семантиці повідомлення, радше ніж на його нестандартній синтаксичній та словесній комбінаториці. У цьому вона ближча до творчості шістдесятників, ніж до вісімдесятників "Київської школи" (Кордун, Григорів, Воробйов, Голобородько), котра, за точним спостереженням В.Моренця, перестала "служити суспільству (...) і мати його за непомилкового співрозмовника, єдиного адресата, себто - десоціологізувалася... вивільнилася з-під влади соціально-історичного детермінізму, абсолютної для естетики попереднього часу, і в тому числі шістдесятництва"

[8, 16]. Цій "десоціологізації", твердить Моренець, передували поети Нью-Йоркської групи та їхні прямі наступники у Вітчизні - поети Київської школи, котрі "свідомо і послідовно зірвали з поетичного слова ланцюги тупої соціально-історичної підлеглості, вивели його зі службівського напівпідвалу на Боже світло і сказали: будь, яким хочеш бути. Просто будь!" [8, 12]. Тож у чому саме "бу-ба-бубістська" альтернатива є регресивною, коли її зіставити з практикою Київської школи і Нью-Йоркської групи? Як на мене, в тому, що ця література, перебуваючи в напруженій опозиції до радянської нормативної умовності, старалась (засобами іронії, сарказму, карнавалу) звести її нанівець, а тому, можливо, й не усвідомлюючи цього, сама ставала заангажованою. Вся проза Ю.Андруховича ("Рекреації", "Московіада", "Перверзія") створена за принципом контрасту до цієї радянської умовності. Погодьмося, що відсутність співзалежності причини і наслідку, колажна будова сюжету, відсутність метатекстуальних та авторських коментарів у його прозі продиктовані не тільки постмодерністською моделлю дискурсу, але також упертим бажанням автора довести свою непричетність до попередньої естетичної й епістемологічної парадигми.

Повторюю, постмодернізм - цікавий і необхідний експеримент у розвитку української літератури, бо як інакше було їй подолати стереотипи авторитарної ери? Однак це експеримент, який в історії нашої літератури приречений на маргінальну згадку. Попри всю стилістичну майстерність прози Андруховича, вона, з перспективи ще й досі вагомого тверд-

Арістотеля про фабулу як основу і душу наративного тексту, містить у собі потенційний дефект, себто зумисне уникання "добре складеної фабули", либонь, під претекстом, що такої в дійсності немає. Звісно, що немає, що це мистецька фікція, але ж, психологічно, сама ця фікція у житті людини часто реальніша, ніж наявна реальність, і саме тому творити її за вимогами послідовного міметизму - це імператив літературної прози. Зрештою, Андруховичу, як і всім іншим постмодерністам, немає чого перейматися історичною вірогідністю власних фабульних побудов, бо вони, як би їх не пристосовувати до "життєвого світу" (Lebenswelt), таки будуть міфічними. Це добре розумів Арістотель, коли наполягав на тому, що поет не говорить про те, що справді було, але тільки про те,

що за його уявленнями імовірно і доконечно могло бути.

І ще мені здається, що творчість київського прозаїка Є.Пашковського - це ефектний модерністський виклик постмодернізмові Андруховича. Весь його фіктивний світ локалізований у параметрах постколоніальної України. Проте не в географії сутність його творчості, а в риторичній незвичності його голосу. Він не приховує своєї присутності у своїх фабульних побудовах, не уникає відвертих коментарів про ту позатекстуальну дійсність, що виповнює собою ці побудови. Мистецька вагомість його присутності полягає не в її позірній дидактичній функції, а в її риторичній манері. Вона, ця манера, свідчить про високу поетичну обдарованість автора. Уподобнюючись, зумисно чи випадково, до "потому свідомості" Джойса, він спохоплений і несений мовною стихією, яка єдина в силі змести всю цю гидоту, що нею просяк увесь національний організм. Це добре окреслив М.Жулинський: "Молодий український прозаїк Євген Пашковський, - пише він, - піднімає свій духовий жезл - гостре, зле, несамовито гаряче звинувачувальне слово за українське поганьблене, ліниве, безсиле слово, за духовно ослаблену націю, за жорстоко перервані комуністичним режимом традиції, за зруйновану християнську віру й мораль, підносить свій духовий жезл, щоб "вдихнути мужність в серце і вирівняти горбатих", ... щоб "знищити хворобливість подій, конкретного скотства, конкретного відступництва, конкретного блюзнірства, конкретного свинорилля" [9, 37].

Таким чином, моя відповідь на питання про телічну спрямованість українського постмодернізму була б такою: оскільки його послідовники на рубежі 80-90-х років настирливо протистояли ідеологічно нормативному мистецтву, то, *volens-nolens*, їхня творчість мала реферативну спрямованість, усвідомлену позатекстуальну мету. Однак ця мета, на відміну від спільної мети шістдесятників, була чітко здиференційована, автотелічна. Натомість естетика постмодерністів другої половини 90-х, за В.Даниленком, "формувалась в умовах національно-демократичного паралічу, в основу якої лягли: розчарування національною ідеєю, суспільством, самою людиною" [10, 249]. Відтак продовжувати війну з примарами Совдепії було б для них донкіхотством, а розважати людей зумисно спотвореною чи очудненою мовою - блазнюванням. Єдиний

вихід з цієї травматичної ситуації полягав у тому, щоб зосередитись або на самому собі, або на нічому. У зв'язку з таким станом речей у них відпала потреба в гострій іронії, суржику, сленгу, клоунаді, одне слово, у творенні альтернативи до того, чого насправді вже не було. Натомість виникла потреба або у творенні власного поетичного коду, або в адаптуванні вже існуючого. В поезії Івана Андрусика, Сергія Жадана, Романа Скиби, Руслана Фуфалька, Поліни Галенко, Віктора Шумана, щоб згадати лише кількох, простежується друга тенденція. У прозі 90-х років (Володимир Єшкілев, Володимир Мулик, Андрій Кокотюха, Іван Ципердюк та інші), яку постмодерністською вже не назвеш, уже відсутні ті стилістичні атрибути, що були властиві їхнім недавнім попередникам. В обставинах катастрофічно звужених можливостей публікації, агресивної конкуренції з маскультурою, загального збіднення читацької громадськості, їхня проза шукає (не завжди успішно) свого потенційного читача.

Чи творчість цієї генерації письменників спрямована телічно? Коли розуміти цю телічність як дискурсивну завершеність, то безперечно так, коли ж її розуміти як опозиційну, дидактичну чи моральну спрямованість, то навряд.

#### Висновки

Від тридцятих до середини п'ятдесятих років, а потім з перебоями ген аж до колапсу радянської імперії, компартія вимагала від української літератури "бути конкретно-історичним відображенням дійсності в її революційному розвитку". Що означала ця темна формула, відали хіба що ті, котрі стояли на сторожі "неділимого". Саме в обстоюванні цієї формули її речники позбавили життя близько 250 українських письменників, критиків, літературознавців, решту змусили відмовитися від власного голосу та й ще по-рабськи виспівувати осанну своїм катом. Фактично, поліцейське застосування цієї формули зумовлювалось не самою формулою і не теорією діалектичної єдності протилежностей (бо про жодне поєднання, єдність протилежностей і гадки не могло бути), а безпошадною імперською політикою, спрямованою на остаточне викорінення з української літератури ідей самобутності України. Фактично йшлося про те, щоб змусити її відмовитися від своєї дожовтневої цілеспрямованості і беззастережно прий-

няти радянську імперську телічність про світле майбутнє.

У незалежній Україні, впродовж її десятилітнього існування, українська література не тільки звільнилася від зовнішнього тиску, що змушував її виконувати невластиві їй функції, а й естетично децентрувалася, дякуючи превалюючому плюралізму в усіх сферах суспільного життя, а також переконаності молодшої генерації письменників, що в мистецтві все дозволено і все можна. Посилила цей процес і пряма "зустріч" цієї молодшої генерації із західними постмодерністськими та авангардними формами мистецтва. Внаслідок усього цього творчість цих письменників перестала бути емблематичною для українського словесного мистецтва. В насиченому і конкурентному інформаційному просторі її позатекстуальна роль, зокрема моральна, помітно втратила на значимості.

Чи цей процес є регресом, що знаменує занепад або навіть смерть літератури в Україні в таких формах і розмірах, в яких ми її знаємо, чи це є закономірною трансформацією в естетичну протилежність? Відповідь на це одвічне питання, як і завжди, залежить від нашого естетичного *locus standi*, що хоч і не

піддається чіткому визначенню, а проте зумовлює наш смак, наші мистецькі вподобання. Саме тому, коли в силу цієї естетичної постави нам подобається сучасна модерністська чи авангардна творчість України, то про занепад чи смерть літератури ми твердити не будемо, і навпаки. Хай там як, але в одному ми не можемо бути певні: оскільки наша людська дійсність постійно твориться нами за допомогою символічного та метафоричного перевтілення безмежного і для більшості з нас загадкового буття у кінцеві і зрозумілі схеми та міфи, то мистецтву взагалі, а літературі зокрема (як зумисним засобам цього творення і перевтілення) зникнути ще довго не доведеться. Якою вона буде формально і фізично (на папері чи в Інтернеті), і які функції вона виконуватиме, передбачити важко, але зате знаємо, що вона безсумнівно буде. Молодий прозаїк Л. Демська на запитання: "Які особливості та риси характерні для літературного процесу 90-х років ХХ століття?" відгукнулася так: "Звертання до постмодернізму, змішування часів, стилів, жанрів, течій, методик... (це) характерне повернення до ідеї творення нових міфів" [10, 123]. А я додаю до цього, - до ідеї творення нової української літератури.

1. *Darwin Ch.* The life and letters of Charles Darwin. - New York, 1950. - Vol. I. - P. 282.

2. *White H.* Tropics of Discourse // Essays in Cultural Criticism. - Baltimore. - 1995. - P. 262.

3. *Костенко Л.* Геній в умовах заблокованої культури // Літературна Україна. - 1991. - 26 вересня.

4. *Забужко О.* Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. - К., 1993.

5. *Гундорова Т.* Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. - Львів, 1997.

6. *Турган О.* Кассандра Лесі Українки - авторський "текст-міф" // "Кассандра" Лесі Українки і європейський

модерн. Збірник наукових праць / За ред. А. Криловця та Я. Поліщука. - Острів, 1998. - С. 15.

7. *Турган О.* Міфопоетичні витoki "Камінного господаря" // "Камінний господар" Лесі Українки та феномен середньовіччя. Збірник наукових праць / За ред. Я. Поліщука та А. Криловця. - Рівне, 1998. - С. 3.

8. *Моренець В.* Слово, що випало з мовчання філософів // *Міригорів* "Сади Марії". - Київ, 1997. - С. 5-33.

9. *Жулинський М.* Духовна спрага по втраченій батьківщині. - Київ, 2000. - С. 37.

10. *Даниленко В.* Покоління національної депресії // Іменник. Антологія дев'яностих. - Київ, 1997.

Ivan Fizer

## SOME OBSERVATIONS ON THE TELLIC NATURE OF UKRAINIAN LITERARY PROCESS

*John Fizer's article examines Taras Shevchenko's, Ivan Franko's, and Lesya Ukrayinka's poetic art as emblematic from the point of view of the goal-oriented (tellic) nature of Ukrainian literary process.*