

Р. Б. Харчук

Сучасна українська проза

Постмодерний період

Навчальний
посібник

ам!
альма
матер

серія

- Український варіант постмодернізму
- Покоління «батьків» і межові явища у традиційній стилістиці
- Неомодернізм і передпостмодерні явища у сучасній українській прозі
- Проза представників «станіславівського феномену»
- Феміністичний дискурс сучасної української прози
- Підлітково-дитяча літературна альтернатива



Серію засновано
в 1999 році

ам
альма
матер

Р. Б. Харчук

**Сучасна
українська проза**

**Постмодерний
період**

Навчальний посібник

Київ
Видавничий центр «Академія» 
2008

ББК 80/84
Х20

**Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів**

(Лист №1.4/18—Г—555 від 28.02.2008 р.)

У навчальному посібнику йдеться про особливості розвитку сучасної української прози з огляду на такі її естетичні орієнтації, як неопозитивізм, неомодернізм, передпостмодерні явища, постмодернізм, феміністичне письмо, альтернативне самовираження, різноманітні межові стильові явища. Розкрито також зміст літературно-естетичної дискусії про постмодернізм і його особливості в українському письменстві. Аналіз творчості найпомітніших у цьому часі прозаїків поєднано із розкриттям домінантних ознак стильових течій, які вони представляють. Деякі актуальні положення і факти уточнено в короткому літературознавчому словнику-довіднику.

Адресований студентам-філологам, аспірантам, учителям середніх навчальних закладів. Прислужиться зорієнтованим на здобуття філологічного фаху учням і всім небайдужим до літературної проблематики.

Рецензенти:

член-кореспондент НАН України, професор *Т. І. Гундорова*;
доктор філологічних наук, професор *М. Павлишин*;
доктор філологічних наук, професор *В. Є. Панченко*;
член-кореспондент НАН України, професор *М. М. Сулима*

Зміст

1. Український варіант постмодернізму	Українська дискусія про постмодернізм	5
	Періодизація постмодерного періоду в сучасній українській літературі. Неопозитивізм, неомодернізм, постмодернізм — провідні її естетичні орієнтації	19
2. Покоління «батьків» і межові явища у традиційній стилістиці	Неопозитивізм і неонародництво в сучасній українській прозі	29
	Творчість Валерія Шевчука 90-х років ХХ ст.: між модернізмом і неопозитивізмом	52
	Марія Матіос: між традицією і стилізацією	68
3. Неомодернізм у сучасній українській прозі	Неомодерний стиль як компенсація розгромленого українського модернізму	74
	В'ячеслав Медвідь — «бібліотекар, який пише без початку і кінця»	75
	Євген Папковський — «Це буквально вулкан»	81
	Олесь Ульяненко — «Його правда — завжди нищівна»	92

їнського модернізму»), Т. Гундорова («Ф. Ніцше і український модернізм»), Д. Наливайко («Про співвідношення “декадансу”, “модернізму”, “авангардизму”»). Паралельно у часописі друкувалися розвідки, що стосувалися постмодернізму.

Першою термін «постмодернізм» ужила в Україні в 1991 р. Наталка Білоцерківець, охарактеризувавши літературні гурти «Бу-Ба-Бу», «Пропала грамота», музичні — «Брати Гадюкіни», «Сестричка Віка» як постмодерністські. Того ж року Галина Сиваченко в статті «Зрушення кордонів: постсоціалізм чи постмодернізм?» пов'язала постсоціалістичний ігровий словацький роман 80-х із постмодернізмом, акцентуючи на самопародійному ефекті постмодернізму і пастиші, тобто свідомій підробці стилю якогось письменника, твору чи школи. На її думку, в літературах Центральної та Східної Європи постмодернізм давав змогу митцю, що знаходився під потужним політичним пресингом, зберегти власну індивідуальність. Щоправда, до постмодерністів Г. Сиваченко зараховує «офіційно визнаних» словацьких письменників старшого покоління, наприклад Л. Баллека, що викликає певний сумнів. Адже у соцреалістичних літературах постмодернізм передусім був альтернативою соцреалізму. І це перша, найістотніша риса, що відрізняє постмодернізм колишніх соцреалістичних літератур від його західного варіанта, в якому він був хай м'якою, але альтернативою модернізму.

На тему постмодернізму в часописі «Слово і Час» особливо важливою стала стаття Т. Денисової «Феномен постмодернізму: контури й орієнтири». У ній авторка висвітлила історію поняття «постмодернізм», визнала непродуктивним шлях його заперечення чи спростування, оскільки постмодернізм, як і будь-який інший мистецький стиль, потребує передусім дослідження. За її твердженням, це поняття почали вживати наприкінці 50-х років ХХ ст. у США (І. Гау, І. Гассан). У 80-ті роки воно набуло міжнародного поширення. Багато діячів літератури і мистецтва активно пропагували новий стиль, багато їх зайняли щодо нього критичну позицію. Американський критик І. Гассан у книжці «Розчленований Орфей» (1971) писав, що ми стали свідками руйнування модерністської форми, коли сумнівною стає ідея будь-якої форми. Він трактував постмодернізм як мистецтво порожнечі, мовчання, смерті. Цю думку на українському ґрунті розвинув Олександр Яровий. Та якщо І. Гассан стверджував, що людство має турбувати не дегуманізація мистецтва, про що писав свого часу іспанський філософ Ортега-і-Гасет, а дегуманізація

людини і самої планети, то О. Яровий апелює до «реалістичної національної традиції», а насправді до соцреалізму, який, на його думку, може стати єдиною альтернативою постмодернізму.

Постмодерна література, за словами Т. Денисової, є типомодом літератури модерної, елітарної, апелює до широких мас. У цьому її принципова ознака. Постмодерний роман побудований на гротеску, пародії, іронії, травестуванні, поєднанні, здавалося б, несполучуваних речей: верху і низу, комедії і трагедії, сатири й сентиментальності, документа й міфу. В Америці показовим постмодерним романом є «Політ над гніздом зозулі» Кена Кізі, в Англії — «Жінка французького лейтенанта» Джона Фаулза (сприймається багатьма читачами як вікторіанський роман, хоча насправді автор не наслідує традицію, а грається із нею), в Італії — «Ім'я рози» Умберто Еко.

У «Нотатках на берегах роману "Ім'я рози"» У. Еко визнавав, що постмодернізм не можна вважати фіксованим хронологічним явищем. На його думку, постмодернізм — це певний духовний стан і навіть ставлення до праці. Т. Денисова звужує таке широке визначення, обмежуючи сферу постмодернізму літературою, культурою, філософією. За її словами, постмодерній свідомості властиві сумнів, антидогматичність, плюралізм, іронічність. На підставі цієї нової свідомості формується й нова постмодерна творчість, якій також притаманний плюралізм на всіх рівнях (сюжетному, композиційному, образному, характерологічному, хронотопу тощо), співтворчість читача і письменника, діалогізм як внутрішнє джерело руху, поєднання історичних і позачасових категорій. Постмодерне мистецтво відмовилося від самоістоти, максимально використовуючи іронію.

Сьогодні, здається, є всі підстави стверджувати про постмодернізм як дух часу. Напевно, саме в такому сенсі цей термін у 40-х ХХ ст. вживав англійський історик Арнольд-Джозеф Тойнбі (1889—1975), поділивши західну історію на чотири періоди: Темні віки, Середньовіччя, Нові часи, постмодерн — від 1875 і далі. З цієї періодизації, за Т. Денисовою, стає зрозуміло, що постмодернізм був реакцією на позитивізм, систематизацію й раціоналізм, а починався він таким кризовим явищем як мистецький декаданс. Оскільки криза стала невід'ємною історичною якістю ХХ ст., дослідники схильні називати її Постренесансною. Рухом цієї кризи є сумнів в антропоцентризмі — людина перестала знаходитися у центрі світу. У цьому модернізм споріднений із постмодернізмом, а відмінність полягає у тому, що в модернізмі відсутня тотальна іронія.

Опонуючи Т. Денисовій, український літературознавець зі США Іван Фізер у статті «Постмодернізм: POST / ANTE / MODO» стверджує, що насправді невідомо, що мав на увазі А. Тойнбі, назвавши сучасну цивілізацію постмодерною, або чому Федеріко де Квіз іменував постмодерною іспанську поезію зламу століть. Відтак І. Фізер обстоює думку, що постмодернізм — це термін із нульовим значенням, посилаючись при цьому на сучасного американського філософа Річарда Рорті, який вважав, що постмодернізм претендує на ідею, але насправді не є нею.

Попри всі сумніви щодо поняття «постмодернізм», його недоліки Т. Денисова, напевно, мала рацію, висунувши тезу, за якою постмодернізм наприкінці ХХ ст. зміщувався на Схід Європи у пострадянські країни. Добрим ґрунтом для постмодернізму була не так економічна чи політична нестабільність у них, як потреба ревізувати цінності тоталітарного суспільства. Постмодернізм, який супроводжувався тотальною переоцінкою цінностей, іноді аж до повного заперечення будь-яких цінностей взагалі, знайшов поживу в тих суспільствах, що переходили від тоталітарної моделі до демократії, від єдиного соцреалістичного канону до свободи творчості й культурного багатоголосся.

Окремої уваги заслуговує висновок Т. Денисової, що «постмодерністський підхід не руйнує і не деморалізує, а розчленовує культурний феномен, знімаючи шори звичних підходів», який доповнювався еволюціоністським твердженням про те, начебто література постмодернізму — «тільки закономірний етап у мистецтві ХХ сторіччя». Однак більшою мірою мав рацію Ю. Андрухович, який у репліці «Постмодернізм — не напрям, не течія, не мода» ствердив: постмодернізм — «це така світова культурна ситуація, від якої нікуди не подітися», тому всі ми є постмодерністами. При цьому варто зауважити, що постмодернізм не визнає ідеї еволюції й поступу, зокрема в духовній сфері, на противагу марксизму, який довів ідею суспільної еволюції в комуністичному варіанті до абсурду.

Наступною була публікація Стефанії Андрусів «Модернізм / постмодернізм: ланки безконечного ланцюга історико-культурних епох», в якій дослідниця пов'язала постмодернізм з ідеєю американського філософа й соціолога Френсіса Фукуями про кінець історії та ідеєю французького філософа Жана-Франсуа Ліотара про кінець сучасності. Ідею про кінець сучасності вона розуміє так, що людина більше не сучасна, бо не встигає за часом, який зірвався з ланцюга історії, тобто приречена бути позаду, «пост»; ідею про кінець історії — як завершення будь-яких ідеологій. У

статті «Українська культура у вимірі “пост”: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм» Оксана Пахльовська перерахує такий підхід, обстоюючи тезу: Ф. Фукуяма під кінцем ідеологій мав на увазі крах комуністичної системи. На її думку, сьогодні вже можна говорити про «народження нової ідеології, який больовий шок 11 вересня надав шляхетного пафосу».

Так само прямо С. Андрусів трактує і тезу французького соціолога Жана Бодріяра про завершення реальності, що поступилася місцем гіперреальності «моделей», «кодів», симулякрів, пов'язуючи завершення реальності із втратою Бога, що породила хаотичність свідомості, відчуття розколеності світу і розгубленості. Такі притаманні модернізму й переломним часам апокаліптичні твердження в полікультурну епоху постмодернізму сприймаються як бездоказова патетична риторика. Адже інтелектуали не мають жодних підстав переносити власну втрату Бога на всі суспільства й релігії. У цьому найбільший прорахунок глобалізму, що з усіх книг Біблії культивує у постапокаліптичний час саме Апокаліпсис, який небайдужий до біблійної поезії Т. Шевченко назвав «боговдохновенной галиматей» (Журнал. — 1857. — 16 декабрь).

Як і Т. Денисова, С. Андрусів погоджується, що постмодернізм є антитезою до модернізму, і посилається на складену І. Гассаном таблицю бінарних опозицій:

**Відмінності між модернізмом і постмодернізмом
(За І. Гассаном)**

Модернізм	Постмодернізм
Закрита форма	Відкрита форма
Романтизм, символізм	Дадаїзм, парафізика
Мета	Гра
Майстерність	Вичерпність, мовчання
Закінчений твір	Гепенінг, перформанс
Присутність	Відсутність
Центрування	Розсіювання
Жанр, межі	Текст, інтертекст
Семантика	Риторика
Метафора	Метонімія
Читання	Письмо
Метафізика	Іронія
Трансцендентне	Іманентне
Фалоцентризм	Андрогінність
Параноя	Шизофренія

Зокрема, С. Андрусів звертає увагу на принцип деконструктивізму сучасного французького філософа Жака Дерріди, заснований на парадоксі типу: мовлення є формою письма, присутність — типом відсутності, маргінальне насправді є центральним, а чоловік — різновидом жінки. Такий спосіб розумування вона вважає небезпечним і називає його «симптомом сомнамбулічної мутації». Однак постмодерне мислення вимагає, відповідно, постмодерної критики. З огляду на це значно більше важить критика французьких філософів російським письменником-постмодерністом Віктором Пелевіним, який назвав усю французьку філософію «океаном лайна», в якому гострий розум тоне, як дамаський клинок, а тупий — як сокіра. Ця влучна характеристика далека від патетики С. Андрусів на зразок: «вічний карнавал — уже не карнавал, а вічна смерть». Та загалом, попри окремі різкі антипостмодерністичні випадки в патетичному стилі, С. Андрусів, як і Т. Денисова, визнає, що постмодернізм є початковим етапом нової культурної епохи (стилю). На її думку, дискусія про можливість існування постмодернізму лише в постіндустріальному суспільстві і висновок про неможливість постмодернізму в Україні надумані. Такий висновок справді невмотивований, але не так з огляду на Чорнобиль, який, за С. Андрусів, свідчить про високий технологічний рівень українського суспільства, як на спростування марксистської тези, за якою певному економічному базису обов'язково має відповідати певний тип культурної надбудови.

До дискусії про постмодернізм долучилося й молодше покоління українських критиків, зокрема діаспорних. Започаткував її часопис «Сучасність», а основними дискусійними партнерами були літературознавці українського походження з Австралії, Канади й США Марко Павлишин, Олег Ільницький, І. Фізер. Найпалкіше обстоював ідею постмодернізму в Україні і прищеплював її українській культурі критик із Австралії М. Павлишин («Українська культура з погляду постмодернізму», 1992). На його думку, саме постмодерний ідеал має бути корисним для нової України. Адже йдеться про плюралізм, толерантність, демократичність, порядок, які б мінімалізували агресивність, насильство, прагнення домінувати, а кожному індивідууму давали б відчуття влаштованості у світі.

Основними джерелами виникнення постмодернізму, за спостереженнями М. Павлишина, були:

- 1) невдача проекту модерності з його раціоналістською самовпевненістю, амбіцією рятівника людства, претензією на загальнолюдськість;

2) перебування суб'єкта вже після історії: «історія», «великі розповіді» закінчилися — людина має влаштуватися в сучасному;

3) скептичність щодо будь-яких систем та ідеологій;

4) іронія, гра, цитування;

5) змішування жанрів, рівнів мовлення, високої і популярної культури;

6) деконструкція, тобто розвінчування ідеологій та ієрархій цінностей, розмаскування ідеологій задля дестабілізації ідеології взагалі.

Вбачаючи у колоніальній українській культурі існування двох течій — колабораціоністської і визвольної (Вал. Шевчук поділяє митців на adeptів тоталітарної літератури, антитоталітарних і посттоталітарних), М. Павлишин вважає, що обидві вони вичерпалися. Колабораціоністська вичерпала себе разом зі смертю соцреалізму, визвольна — коли мету державної незалежності було досягнуто. На зміну колоніальній свідомості (бунту й боротьбі з Росією) має прийти постколоніальна, в якій національні питання стоять вже не так гостро.

Постмодернізм, за М. Павлишином, уможливорює зняти опозиції «Росія-Україна» й самоїдської опозиції «Просвіта-Європа», замінивши її гнучкішою формулою: і Василь Симоненко, й Ігор Калинець. Так само варто, на його думку, відмовитися від означення Дмитра Чижевського про неповноту української культури, а подивитися на неї через постмодерні окуляри для того, щоб вона не виглядала так трагічно. Так само Віра Агеєва намагалася довести, що українська література не є виключно селянською, намагаючись привабити до неї читача.

Та якщо постмодернізм є реальністю, від якої неможливо відмовитися, то як можна відмовитися від інших реальностей, зокрема трагічності української культури чи її селянського характеру?

Очевидно, доречно поставити питання й інакше: чи потрібна така відмова, може, саме селянський, трагічний характер української літератури надає їй неповторності, оригінальності? Читача вабить до літератури не урбаністичний чи селянський характер, не трагічність чи її відсутність, а якість літератури і професійний рівень її інтерпретації. Замість того щоб переконувати українське суспільство, що українська селянська і трагічна літературна традиція у найкращих її зразках є вагомою, що без цієї літератури українському суспільству буде існувати якщо не неможливо, то принаймні складно, українська крити-

ка, навпаки, намагається уневажливити цей масив, назвавши його народництвом. Тактично такі заходи виправдані, оскільки критика намагається модернізувати українську літературу. Однак стратегічно — ні, бо для того щоб бути цікавою, література має бути передусім професійною. Саме питання професіоналізму літератора, його освіченості, тобто інтелектуальної спроможності, має перебувати в центрі уваги сучасного критика.

На думку М. Павлишина, українську культуру не можна назвати постмодерною, у ній продовжує переважати ідеологізований монолог, що заперечує попередній ідеологізований монолог. Та вже у статті «Що перетворюється у "Рекреаціях" (1993) він стверджує: «Постмодернізму час настав». Того самого року Т. Гундорова у статті «Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання» констатувала: «Постмодерна свідомість стукає у двері». Саме М. Павлишину належить ідея розрізнення понять «колоніальний», «антиколоніальний» і «постколоніальний». Він вважає, що постколоніальний дискурс (після здобуття незалежності) не такий заідеологізований, як антиколоніальний, менш монологічний порівняно з ним. В Україні поняття постколоніалізму сприймалося як синонім аполітизму, що прийшов після розпаду СРСР.

На тему постколоніальної літератури була написана також стаття Олесі Федунь, в якій дослідниця намагалася пом'якшити антитезу антиколоніальний — постколоніальний: «Постколоніальна свідомість не позбавлена політичної заангажованості, але їй притаманна схильність до плюралізму, толерантності, компромісу й іронії». За її словами, постколоніальне в українських умовах співіснує з колоніальним в одному часі, місці й навіть одному культурному явищі, бо із проголошенням незалежності умови колоніалізму не зникають одномоментно, а розтягуються в часі, проте не подає жодних фактів на її підтвердження.

Нещодавно Т. Гундорова висунула припущення, що «антиколоніальна та постколоніальна свідомість є не взаємовиключними поняттями, а явищами, що можуть поєднуватися». На її думку, запропонований М. Павлишином паралелізм модернізм — антиколоніалізм, постмодернізм — постколоніалізм є дещо абстрактним і не враховує складної структури постколоніального мислення. Варто, проте, зазначити, що Україна — колонія специфічна, а досвід української літератури зовсім не тотожний досвіду так званих літератур Британської співдружності. Україна — це колонія, що створила власного колонізатора, або метро-

полія, що опустилася до рівня колонії. Крім того, колонізатор (Росія) не відмовився, а дотримується традиційної імперської лінії поведінки, що зводиться до переконаності: Росія закінчується там, де закінчується російська мова, а російська мова закінчується там, де закінчується російський гуманітарний простір. З огляду на це постколоніалізм в українських умовах вимагає ширшого дослідження.

На протывагу М. Павлишину критик з діаспори О. Ільницький висловив сумнів у доречності трансплантації постмодернізму в Україну: «Мої спостереження підштовхують мене до невтішного висновку, що постмодернізм... жодним чином не може бути узгоджений з українським культурним досвідом останнього сімдесятиліття... Я сумніваюся лише в тому, що Україна приходить чи наближається зараз до тих культурних умов, які домінують на Заході». У відповідь М. Павлишин написав репліку «Застереження як жанр», в якій відкинув прагнення встановлювати норми в новому українському літературознавстві, приписуючи певним думкам шкідливість, прагнення культивувати ізоляціонізм, абстрактну антипостмодерну критику, яка не є серйозно розробленою альтернативою.

У філософському плані піддав сумніву постмодернізм І. Фізер, вважаючи, що постмодернізм, заатакувавши метамовність «вагомих дискурсів», призвів до кризи в гуманітаристиці, зокрема у філософії. Постмодернізм він пов'язує із авангардом, зауважуючи, що він використовує техніки і процедури дада й сюрреалізму, але, на відміну від них, залишається байдужим до суспільства й не випробовує його на міцність. І. Фізер вважає, що постмодернізм виник у повоєнній Франції як антитеза до лівих інтелектуальних течій і марксизму. Постмодернізм звів філософію до «мовної гри», позбавивши її багатофункційності: «В чому особлива помилка постмодерністів, коли вони відкидають раніше набуті критерії, за якими ми сприймаємо, розуміємо, мислимо, оцінюємо, діємо? Їхня помилка в тому, що вони наділяють ці критерії детермінуючою тенденцією... У вільному суспільстві вони є на службі нашого інтелекту, а не навпаки».

У другій половині 90-х ХХ ст. до дискусії на тему постмодернізму долучаються молоді українські критики. Часопис «СІЧ» за 1995 р. друкує статтю «Тур вальсу з королевою Ю.Ж.Д.» «апостола українського постмодернізму» і його «горе-батька» І. Бондаря-Терещенка. Цей дослідник поєднує постмодернізм із постсовкізмом і

постімперським світобаченням. Він досить в'їдливо протиставляє творчість молодого літературного покоління творчості батьків, акцентуючи на цинізмі молоді, яка «обпльовує советські святощі». Наприклад, так, як В. Цибулько: «Я був у Мавзолеї, / Я Леніна бачив. В гробу» або «Товаріщ Ленін, я от вас..., словом, “балдею”».

Відверте заперечення комуністичних цінностей, іронізування над ними — найсильніша сторона критики І. Бондаря-Терещенка. Натомість наступна його теза, за якою модернізм витікав у масову культуру, а постмодернізм зайняв місце елітарного модернізму, а також твердження, що постмодернізм неприступний не тільки українським масам, а й інтелектуалам, висловлені у статті «Апорія постмодерну», так і лишилися недоведеними. Дискусію серед молодих критиків продовжив Євген Баран, який у статті «Літературна ситуація 1999-го: час езуїтів» вирізнив в українській найновішій літературі два табори: 1) езуїти, яким притаманний «малоросизм» (Ю. Андрухович, М. Рябчук, Ю. Издрик, В. Єшкілев); 2) національно заангажовані митці (П. Вольвач, В. Медвідь, Є. Пашковський, С. Процюк). Вирішальним у цьому протистоянні, на думку Є. Барана, є, проте, не ідеологія чи естетичні настанови, а слава і гроші. Він вважає, що В. Медведя і Є. Пашковського критика замовчує, тоді як Ю. Андруховича і компанію розкручує.

Є. Баран — критик, який не приховує негативного ставлення до постмодернізму, якому він протиставляє традицію і національну самобутність української літератури. Про це свідчать його публікації, зокрема стаття «Обрії літературного 2000-го», в якій є симптоматичний висновок: «Постать перша. В'ячеслав Медвідь... Нечитабельний прозаїк. Але популярний, бо фактично не читають, але говорять про нього. Постать перша. Євген Пашковський. Та ж сама ситуація, що і з Медведем. На диво, і тут я є шанувальником. Постать харизматична. Юрій Андрухович. Про таких письменників Ренар говорив: «Одні успіхи, а творів немає». Постать перша. Степан Процюк».

Набагато радикальніше за Є. Барана підійшов до проблеми постмодернізму С. Квіт у статті «У межах, поза межами й на межі», обстоюючи в ній тезу про те, що культура — не свобода, а заборона, тобто система правил, що вказують і регламентують. На його думку, постмодернізм заявив про себе після Другої світової війни, коли між тоталітаризмом і тоталітаризмом людство вибрало тоталітаризм. При цьому тоталітаризмом С. Квіт вважає не сталі-

нізм, а лібералізм, саме демоліберальні цінності знаходяться у центрі його критики. Постмодернізм, за С. Квітом, «постулює не свободу вибору, а свободу не мати жодної точки зору». Дослідник посилається на історика Ярослава Дашкевича, який вважає, що між сталінізмом і постмодернізмом чимало спільного — обидва заперечили модернізм. При цьому С. Квіт не помічає, що постмодернізм в українських умовах був реакцією на тоталітаризм. Зрештою, постмодернізм зовсім не суперечить національному в культурі, і не він руйнує українську культуру, яка є романтичною за своєю природою. Набагато переконливішим в цьому разі є твердження М. Павлишина, а згодом і Т. Гундорової, що постмодернізм уможливив переформування соціалістичного канону й повернення української літератури до традиції, звільненої від одновимірного соціологічного трактування.

Ширше свої погляди на проблему постмодернізму С. Квіт виклав у одноім'яній зі статтею брошури, в якій піддав критиці виголошену Оксаною Забужко на стокгольмському симпозіумі «Рукостискання і конфлікти» доповідь «Про мистецтво в посттрагічному світі, або Апологія жертвоприношення», зауважуючи, що для О. Забужко головним є «не пошук істини, а привертання уваги до своєї персони». Критикує С. Квіт і українського літературознавця із діаспори Юрія Шевельова (Шереха), для якого позитивним героєм був агент НКВС Віктор Петров, який «уможливив і виправдав нігілістичний підхід до національної культури».

У журналі «СІЧ» у круглому столі (1999. — № 3) взяла участь Таміла Кравченко, за переконанням якої постмодернізм став наслідком кризи реалізму. Згодом на цю тему Л. Сокол напише статтю «Гіпертекст і постмодерністський роман», в якій доводитиме, що постмодерністський роман втратив усі зв'язки з реальністю, йому властиві нелінійна структура (принцип ризоми) і дисперсність (розсіяність). У цій статті, проте, лише побічно порушується засадниче питання, чому сучасний читач і автор відмовилися від реалізму, надаючи перевагу віртуальній реальності і чи вплинула на це теорія «реалізму без берегів».

Принциповою в межах дискусії є стаття Ростислава Семківа «Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового)», автор якої доводить, що основна ознака постмодернізму — його невизначеність. Відсутність ієрархій, компрометація авторитетів, безглуздість полемік призводить до того, що центральне місце в постмодернізмі посідає іронія. Маркерами постмодерного тексту є «гра без правил»,

або «гра усіх правил» (на противагу «осмисленій грі» Й. Гейзінги), й «іронія випадковості», яка відрізняється від традиційної іронії тим, що є випадковою й не має на меті знищення свого об'єкта. Постмодернізм знімає опозицію симуляція — правда. Оскільки світ складається із симулякрів (за Ж. Бодріаром), то в ньому відсутня будь-яка сутність. У літературному вимірі це означає: всі усталені форми і змісти зруйновано, а їх регенерація неможлива. Р. Семків не намагається заперечити цей песимістичний погляд, що, схоже, є поверненням до модерністських апокаліптичних настроїв, які не повинні були б домінувати в постапокаліптичний час. Аналізуючи книжку Ж.-Ф. Ліотара «Постмодерний стан», Р. Семків зупиняється на найвразливішій тезі французького філософа, а саме на ідеї «мінус-прогресу», згідно з якою постмодернізм є не наступною фазою після модернізму, а передує вічній модерності. Прикметно, що Р. Семків вбачає у поглядах Ж.-Ф. Ліотара й У. Еко позитивістичний відтінок і навіть патетику, зазвичай притаманні романтизму.

Чи не найважливішим у сучасному українському літературознавстві є питання про відношення між традицією і постмодернізмом. Особливу увагу йому приділяє О. Пахльовська, трактуючи проблему постмодернізму з консервативних позицій: «Естетичні (а частіше — антиестетичні) моди й «тренди» та супровідні до них нові ідеологічні імперативи, проголошені постмодернізмом, витіснили одне одного, мов кадри в старій зіпсутій кінострічці у сільському клубі». Її критика спрямована переважно проти таких тез, як «деполітизація» культурної свідомості, «література як гра», «незаангажована література», «десакралізація», а також проти різних форм запізнілого фемінізму, ненормативної лексики й еротичних екстрем. О. Пахльовська іронізує над молодими, які вже встигли постаріти, але продовжують вважати себе молодими. Це часткове зауваження доповнюється фундаментальним спостереженням, згідно з яким українська культура в постмодерних умовах перестала бути опозицією, тобто самостійно відмовилася від найглибшої своєї підставової сутності: бути критичною свідомістю людського буття. На її думку, українська культура «постала як свідомо опозиція до Влади, до імперій, до режимів, тобто до насилля «великих систем». У цьому й полягала її європейськість. І завдяки цій своїй європейськості українська культура вижила в найбезнадійніші часи». Напевно, це надто жорстокий присуд постмодерній українській культурі, бо і сьогодні вона продов-

жусь бути в опозиції до влади й ідеологій. Чи не про це свідчить роман Ю. Андруховича «Дванадцять обручів», центральним мотивом якого є критика режиму пізнього Кучми, а також його промова під час вручення йому нагороди за порозуміння в Німеччині 2006 р., в якій письменник відстоював право своїх співвітчизників вільно пересуватися теренами Євросоюзу.

Характерними ознаками сучасного літературного процесу Ярослав Поліщук вважає: цивілізаційно-культурну реорієнтацію, внаслідок чого російська література відіграє для українських письменників і читачів дедалі меншу роль (проте Я. Поліщук, здається, не помічає, що вага європейських літератур теж зменшується, набагато цікавішим виявляється сьогодні досвід турецького письменника Орхана Памука чи англійського письменника індійського походження Салмана Рушді); наявність нового читача, якого не задовольняє ні соцреалістичне, ні нацреалістичне письмо; вплив Інтернету на літературу. Критик не протиставляє постмодернізм модернізму, припускаючи, що постмодернізм ревізує модернізм так, як раніше модернізм поводився із романтизмом.

Отже, українська дискусія довкола постмодернізму не була автономною в межах україномовного культурного простору. Адже її учасники реагували на тексти й ідеї європейського контексту. Внаслідок дискусії з'ясувалося, що український постмодернізм був передусім антитезою не модернізму, яким цікавився і з яким співіснував, а тоталітаризму і соцреалізму. Саме їх він заперечував, шукаючи опертя в українському протейстичному модернізмі. Більшість українських критиків зайняла в оцінюванні постмодернізму консервативну позицію: І. Фізер протиставив йому вагомий філософський контекст, О. Пахльовська — контекст української культури, що знаходилася в опозиції до насилля «великих систем», Є. Баран як популяризатор українського слова виступив за збереження чистоти української традиції, С. Квіт з націоналістичної точки зору обстоює «високе» мистецтво, О. Яровий — із советських позицій. Ці критики вимагали критичного ставлення до постмодернізму і навіть відмови від нього. Із тих, хто не поділяє таких позицій, вирізняються апологети і популяризатори постмодернізму (М. Павлишин, Т. Гундорова, Р. Семків, ранній І. Бондар-Терещенко), для яких рушієм культури є ревізія всіх цінностей з національними включно, і ті, хто визнає постмодернізм як даність (Т. Денисова, С. Андрусів, Ю. Андрухович).

Література

Андрусів С. Модернізм/постмодернізм: ланки безконечного ланцюга історико-культурних епох // Світовид. — 1998. — № 1—2.

Андрухович Ю. Постмодернізм — не напрям, не течія, не мода // СІЧ. — 1999. — № 3.

Баран Є. Літературна ситуація 1999-го: час єзуїтів // СІЧ. — 1999. — № 3.

Баран Є. Обрії літературного 2000-го // Кур'єр Кривбасу. — 1999. — № 118.

Білоцерківець Н. «Бу-Ба-Бу» та ін. Український літературний неоавангард: портрет одного року // СІЧ. — 1991. — № 1.

Бондар-Терещенко І. Апорія постмодерну // СІЧ. — 1999. — № 3.

Гундорова Т. Ressentiment в постколоніальній перспективі (український випадок) // Кур'єр Кривбасу. — 2007. — № 212—213 (липень — серпень).

Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири // СІЧ. — 1995. — № 2.

Ільницький О. Трансплантація постмодернізму: сумніви одного читача // Сучасність. — 1995. — № 10.

Квіт С. У межах, поза межами й на межі. — К.: Асоціація «Нова література», 1999 або Квіт С. У межах, поза межами й на межі // СІЧ. — 1999. — № 3.

Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму // Сучасність. — 1992. — № 5.

Павлишин М. Що перетворюється у «Рекреаціях» // Сучасність. — 1993. — № 12.

Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі // СІЧ. — 1994. — № 4—5.

Павлишин М. Застереження як жанр // Сучасність. — 1995. — № 10.

Пахльовська О. Українська культура у вимірі «пост»: посткомунізм, постмодернізм, поставангардизм // Сучасність. — 2003. — № 10.

Поліщук Я. Що змінюється в сучасній літературі // Укр. мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2005. — № 4.

Постмодернізму час настав? (Розмова Н. Білоцерківець з М. Павлишиним) // Критика. — 1998. — Ч. 4 (6).

Семків Р. Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового) // СІЧ. — 2000. — № 6.

Сиваченко Г. Зрушення кордонів: постсоціалізм чи постмодернізм? // СІЧ. — 1991. — № 12.

Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман // СІЧ. — 2002. — № 11.

Федунь О. Постколоніальна критика в українському літературознавстві // СІЧ. — 2001. — № 10. — С. 10.

Фізер І. Постмодернізм: POST / ANTE / MODO // Сучасність. — 1998. — № 11.

Шевчук Вал. Прозаїки шістдесятих та сімдесятих сьогодні і вчора // Кур'єр Кривбасу. — 1999. — № 118.

Яровий О. Постмодернізм — це антибуття // СІЧ. — 2002. — № 4.

Періодизація постмодерного періоду в українській літературі. Неопозитивізм, неомодернізм, постмодернізм — провідні її естетичні орієнтації

Попри декларовану безсистемність постмодерний період в українській літературі потребує класифікації. Перша спроба класифікувати актуальну українську літературу належить Володимиру Єшкілеву, який у «Плеромі 3'98: Малій українській енциклопедії актуальної літератури» виокремив у ній ТР (тестаментарно-рустикальний), тобто традиційний, ПМ (постмодерний), НМ (неомодерний) дискурси та запропонував генераційний принцип поділу письменників ПМ-дискурсу:

1. Вісімдесятники, які вийшли з андеграунду (Г. Петросаняк, Ю. Винничук, Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець, Є. Пашковський).

2. Дев'яностники (Т. Прохасько, І. Андрусак, І. Ципердюк, Р. Кухарук).

Ці покоління, на його думку, відрізняються цінностями: гра, свобода, цитата, Гессе, карнавал, професіоналізм, концепт, Гайдеггер, опозиційність, символ, Джойс, стилізація, Кафка, Фройд, Борхес (80-ті) й інтеграція, дилетантизм, антологоманія, інтуїтивізм, конформізм, футуризм, Америка (90-ті).

Генераційний принцип обстоє Леся Демська, зауважуючи, що «проблему зміни поколінь варто замінити на «явище зміни поколінь та проблему реляцій (з іншими поколіннями, суспільством, культурою тощо)». У статті «Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих — спроба ідентифікації» дослідниця подає визначення літературного покоління за польським шкільним словником: літературне покоління — це група письменників, що народилися приблизно в один і той самий час, зі спільним життєвим досвідом.

Ідея покоління, як відомо, належить німецькому філософу Вільгельму Дільтею (1833—1911), за твердженням якого на покоління впливають два чинники: 1) культура як провідний компонент контексту; 2) матеріальні, суспільні і політичні умови. Сьогодні джерелом генерації вважається так зване поколіннєве переживання, той духов-

ний струс, що припав на молодість митців певного покоління і тим самим окреслив його духовний зміст. Єдність покоління найвідчутніша у той момент, коли воно входить до літератури й протиставляється старшому поколінню, проголошуючи власну інакшість.

Л. Демська чомусь залишає поза увагою те, що вісімдесятники і дев'яностники пережили спільний духовний струс, яким став розпад СРСР. Саме ця подія і визначила їхню творчість. Тому марно починати дискусію про те, чи зараховувати до вісімдесятників Є. Пашковського, В. Медведя, О. Лишегу, Ю. Винничука і Г. Пагутяк. Адже переважно свої кращі твори вони написали вже після розпаду імперії. Прикметно, що Л. Демська не вважає дев'яностників окремим поколінням, бо для їхнього об'єднання не виконані такі умови: наявність генераційної свідомості, функціонування літературної піраміди, програмна пропозиція нового, відношення до історичного часу, співвідношення авторської та генераційної свідомості, відсутність горизонту сподівань — культурної перспективи. Ідентифікуючи нове покоління двотисячників, І. Бондар-Терещенко називає його «нульовим». Його хвилює та швидкість, з якою це покоління здобуло собі популярність, — «юним геніям вистачає одного-двох “нульових” текстів як необов'язкової перепустки в “культуру мас”». На його думку, всіх літераторів цього покоління єднає прагнення стати модним автором одного розтиражованого тексту, швидко-го успіху. Однак, як показав час, двотисячники встигли вже написати не по одній, а по кілька книжок. Легкість, з якою вони пишуть, здається, свідчить не про добре опанування своєї професії, а про бажання постійно знаходитися у центрі уваги читачів. Письменниками цього покоління зазвичай рухає епатаж.

Свого часу було здійснено спробу класифікувати сучасних авторів на «західників» і «ґрунтівців» (Р. Харчук), зарахувавши до перших письменників, зорієнтованих на західну культурну традицію (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, В. Ешкілев), а до других — зорієнтованих на традицію власну (В. Медвідь, Є. Пашковський, О. Ульяненко). Ця класифікація не у всьому залишається актуальною, оскільки орієнтація «ґрунтівців» на власну традицію перетворюється на суто декларативну. Польська дослідниця українського походження Оля Гнатюк дослідила дискусію на тему зорієнтованості української культури у 90-ті роки, виділивши у ній дві основні течії: «нативісти» і «модернізатори».

Н. Білоцерківець і Володмир Даниленко обстоюють територіальний (географічний) принцип класифікації, який в українському літературознавстві було запроваджено ще Олександром Грушевським у праці «З сучасної української літератури: Начерки і характеристики» (1918). Ця класифікація є актуальною з огляду на те, що розчленування України між двома імперіями — Російською й Австро-Угорською, згодом між СРСР і Польщею — позначилося й на сучасному українському суспільстві, яке можна назвати суспільством цивілізаційного розлому, в якому одна частина належить до західної традиції, інша — до советської, точніше російської. В. Даниленко, не відкидаючи генераційного принципу, виокремлює: «житомирську» (В. Медвідь, Є. Пашковський, М. Закусило, Ю. Гудзь) і «галицьку» (Ю. Андрухович, Ю. Винничук, Ю. Іздрик, Т. Прохасько) школи. Митці з «галицької» школи обстоюють формалістичні пошуки, стилізацію під існуючі зразки; «житомирська» — орієнтована, за В. Даниленком, на пошуки власних першооснов, на доторкання до екзистенційних глибин людини. Останнє патетичне визначення досить сумнівне, бо іронічні автори-станіславівці також «доторкаються людських глибин». Крім того, Вал. Шевчук, патріарх «житомирської» школи, є для галичан не меншим авторитетом, ніж для житомирян.

Н. Білоцерківець вирізняє «галицько-станіславівську» і «київсько-житомирську» школи, вказуючи на культивування цими школами різних типів героїв: рафінований інтелегент, схильний до споглядання («галицько-станіславівська» школа), маргінальна особистість, обтяжена паталогічною свідомістю («київсько-житомирська»).

У статті «Сучасний український постмодернізм — напрям? стиль? метод?» Л. Лавринович зауважує, що героїв Ю. Андруховича чи Ю. Іздрика можна назвати інтелегентними з «великою долею умовності», адже в центрі постмодерної літератури знаходиться розщеплений, маргінальний індивід. Сучасна українська проза переважно є автобіографічною, тобто її визначає особа автора. У галицькій прозі особа автора є однозначно освіченішою, рафінованішою порівняно із киево-житомирською, хоча в обох випадках доводиться мати справу з особистістю маргінальною.

У середовищі вісімдесятників Ніла Зборовська виокремлює «карнавальну» («Бу-Ба-Бу») й «міфологічну» (В. Медвідь, Є. Пашковський, О. Ульяненко) тенденції.

Вона критикує твори, що репрезентують карнавальну тенденцію, оскільки її не захоплює деміфологізуюча література, не ідеалізує і твори тенденції міфологічної: «Сьогодні ми можемо подивитися на майстерні — в художньому плані, але негативні в світоглядному — кульмінаційні результати “міфологів”-вісімдесятників. Це некрофілічний, сатанинський пафос Олеса Уляненка, це герметичний старосвітський епос В. Медвідя, авторефлексивний нігілістичний есеїзм Є. Пашковського... Така міфологізуюча тенденція не може об'єднати навколо себе українського читача». Ідеалом для Н. Зборовської є альтернативний міфологізм англійського письменника Дж.-Р. Толкієна, якого, на її думку, бракує українській літературі.

Н. Зборовська пристрасно захищає «великі наративи» від «малих наративів», творцями яких є «блазні типу ІВТ», тобто І. Бондаря-Терещенка, ідея якого зводиться до протистояння центру і богеми, тобто децентралізації літератури.

І. Бондар-Терещенко, якому вдавалося радикально протиставити офіційний спілчанський дискурс новому, позаспілчанському, виклав своє бачення сучасної української літературної ситуації у статті «Від семантики до прагматики тексту», полемізуючи з Н. Зборовською: «... такі дефініції, як “література бубабізму”, “бузинятина”, “постебнятина”, експліковані в офіційній методиці називання, — всього лише риторичні штампи, застосовані до суб'єктів невербалізованого “перехідного періоду” 1990-х рр., чие інакше позиціонування є константою іншого, проєктивно-вербального світу». Як можна зрозуміти із ускладненого наративу І. Бондаря-Терещенка, він не сприймає назв-ярликів і вимагає імен, які б адекватно ідентифікували явище. На противагу «націологічному» підходу критик висуває «регіональний», оскільки перший, на його думку, є монологічним, а другий — діалогічним. Однак виникає запитання: чому не полілогічним? Передусім І. Бондарю-Терещенку йдеться про український схід — Харків і Донецьк. Західний регіон і центр його дратують.

Концепція І. Бондаря-Терещенка є віддзеркаленням сучасної політичної ситуації з однією суттєвою різницею. Якщо політичні «регіони» — сила, з якою в унітарній Україні важко не рахуватися, то літературний «регіоналізм» набагато менш вагомий. В українській літературі він представлений передусім С. Жаданом, О. Солов'єм, А. Білою, О. Ушкаловим і самим І. Бондарем-Терещенком. Ost-літе-

ратуру вирізняє сьогодні те, що її учасники працюють в особливо складних умовах, у зрусіфікованих Харкові, Донецьку. Відповідно, ці літератори не можуть не викликати поваги. Вони переконливо доводять, що біографія письменника в історії літератури, можливо, й дрібниця, але істотна.

Остання дискусія з приводу класифікації актуальної української літератури й розуміння української літератури постмодерного періоду відбулася між Т. Гундоровою і Володимиром Моренцем з приводу книжки Т. Гундорової «Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн» (2005). Свого часу В. Моренець у монографії «Національні шляхи поетичного модерну пер. половини ХХ ст.: Україна і Польща» (2002) визначив, що в українській літературі ХХ ст. наявні традиційна, модерна й авангардна (радикальне заперечення усіх здобутків) течії, а також висловився про можливість створення неонародницького проекту української літератури. З неонародницької, радше неопозитивістської, позиції він написав рецензію на книжку Т. Гундорової «Голос у пустелі», в якій відкинув можливість починати відлік нової української літератури від Чорнобиля й наголосив на тому, що весь новий період української літератури варто називати постетноцидним.

На сьогодні, попри немало зауважень, зроблене Т. Гундоровою дослідження сучасної прози є найґрунтовнішим і найсистемнішим. Українську літературу 90-х років ХХ ст. Т. Гундорова трактує як літературу постмодерної епохи, складовими якої є: неонародництво, неомодернізм і постмодернізм, феміністична література і неоавангард.

За структурою праця Т. Гундорової далека від класичної історії літератури — це збірка есеїв, написана в невимушеному стилі, не переобтяжена цитатами й термінологією. Словом, це індивідуальний, авторський, концептуальний погляд на історію української літератури 90-х років ХХ ст. у синхронічному й діахронічному зрізах. Дослідниця розрізняє в цьому десятилітті дві фази — першу і другу половини. Якщо в першій панівною, на її думку, була ідея свободи, а головним завданням — ревізія попередньої традиції, прагнення подолати «неповноту» української літератури, модернізувати її і знайти своє місце у Європі, то у другій — посилюється протистояння між різними літературними групами, а позиції дидактичної літератури зміцніли. Молодь виявила, на думку Т. Гундорової, недовіру до «шістдесятництва» (І. Драч, Д. Павличко).

Суттєво, що дослідниця відокремлює від шістдесятництва дисидентську літературу, яку в першій половині 90-х було включено до офіційного канону, саме тому, за Т. Гундоровою, образ Стуса — жертви советської системи затулив образ Стуса — видатного поета. При цьому вона фіксує три провідні на той час культурні й естетичні орієнтації: неонародництво, неомодернізм, постмодернізм. З цими орієнтаціями збігається генераційний принцип, за яким у 90-ті роки співіснувало три генерації:

1) письменники-шістдесятники (Л. Костенко, Вал. Шевчук, Д. Павличко, В. Дрозд, Ю. Мушкетик) і дисиденти (М. Руденко, І. Калинець);

2) письменники схилку советської імперії (І. Римарук, В. Герасим'юк, О. Забужко, Н. Білоцерківець, Л. Таран, Ю. Андрухович, К. Москалець, В. Неборак), яких прийнято називати «вісімдесятниками». Це покоління було не таким політично заангажованим, як попереднє, в його творчості вже простежуються постмодерні тенденції (Ю. Андрухович, В. Цибулько, В. Неборак). Водночас частина цього покоління (Є. Пашковський, В. Медвідь) культивує неомодерну ідею високої літератури;

3) покоління «дев'яностників», якому властивий естетичний плюралізм — від класицизму до авангарду. Лідером його є С. Жадан. Літератори переважно цікавляться українським бароко, Відродженням 20-х років ХХ ст., модернізмом, авангардизмом.

Отже, український постмодернізм виникає не як опозиція до модернізму, а передусім як опозиція до тоталітарного дискурсу й соцреалізму. Та якщо для «вісімдесятників» знаковою постаттю був М. Зеров, то для «дев'яностників» — М. Йогансен і А. Любченко.

Центральним моментом роботи Т. Гундорової є найістотніша і найдискусивніша проблема будь-якої історії — проблема хронології. Адже існує велика спокуса пов'язати український постмодерн із виникненням української держави (1991) або із виходом «Рекреацій» Ю. Андруховича (1992) за аналогією до виходу «Енеїди» І. Котляревського (1798) або із виникненням «станіславівського феномену» (1989). Соціологія, літературні й організаційні факти Т. Гундорову не задовольняють. Вона скористалася тезою Р. Олдермена про те, що апокаліпсис уже відбувся, а постмодернізм є явищем постапокаліптичним. Очевидно, тому дослідниця розглядає період після Чорнобиля як постапокаліптичний, пропонуючи почати відлік від Чорнобиля як симво-

лічної події кінця ХХ ст., після якої, за словами Ж. Бодріяр, Берлінська стіна більше не існувала. Внаслідок цього її концепція набуває масштабності, відділяє постколоніальний канон від імперського, об'єднує в постмодерне ціле українське літературне неонародництво, неомодернізм і постмодернізм. При цьому багатоголосся й формальні відмінності свідчать не про слабкість літератури, а про її нормальний розвиток.

Низка тверджень Т. Гундорової, попри те, потребують конкретизації або уточнення. Наприклад, дослідниця наголошує, що Чорнобиль збігся в часі з процесом розпаду тоталітарної радянської свідомості й став символічним тлом, на якому відбувається видозміна як свідомості, так і самої літератури в українському історичному контексті наприкінці ХХ ст. Однак значення Чорнобиля значно глибше — він фактично звістував початок нового століття, тобто століття техногенних катастроф й ідеології тероризму. Саме Чорнобиль є символом падіння останньої з імперій — СРСР, бо він був не тлом, а каталізатором розпаду советської системи і соцреалізму не тільки як мистецького стилю, а й як способу життя й світовідчуття советської, імперської спільноти. У народі соцреалізм прийнято називати советчиною, отже, формою імперської ідентичності. Тому протистояння імперської й національної ідентичностей в українському постмодерні є протистоянням митців — носіїв національної ідентичності советчини як форми імперської ідентичності. Знаковим, символічним текстом советської імперської ідентичності в українській літературі є «Прапороносці» О. Гончара. Неприйняття советчини — вагомий об'єднуючий чинник українського постмодерну.

Т. Гундорова слушно стверджує, що кожен має власне уявлення про постмодернізм, а що український, безперечно, був звільненням від тоталітарного минулого передусім у формі естетичного бунту проти советчини. Між учасниками цього естетичного бунту й учасниками всіх попередніх українських національних змагань ХХ ст. існує якщо не ідейний, то відчутний емоційний і психологічний зв'язок. Цей естетичний бунт проти советчини став новою формою існування української ідеї, викликом і закликом до постколоніальної, зсоветченої маси, яку важко було назвати нацією і громадянами.

Карнавал, майдан «бубабістів» виявився своєрідним постколоніальним націєтворчим проектом, постмодерним сценарієм, написаним не для вузького чи широкого кола

молодих зухвальців-бунтарів-богеми, а для нас, які, як показав час, не такі вже й безнадійні, бо вони еволюціонували швидше, ніж українські державні інститути й офіційне інтелектуальне середовище. Вони довели, що складаються з людей, які хочуть правди.

Минуло трохи більше 10 років після того, як було розвінчано велику містифікацію «бубабістів», що, можливо, й для них стало несподіванкою. Колоніальна доля зіграла з поетом-богемою злий жарт, змусивши його пророкувати. Тому всі побоювання щодо небезпеки постмодернізму, який начебто відкидав літературу як вияв національного духу, були перебільшеними. Зате неперебільшеною є витривалість советчини, яка й досі відіграє роль мертвого, що хапає живого. Недаремно український постмодернізм зародився саме в Галичині («станіславівський феномен»), де ще жевріли спогади про іншу, не советську естетику. Усі ностальгійні спогади про порцелянові горнятка, чудернацькі пляшки, старовинні фото й листівки, якими переповнені тексти авторів-станіславівців, які, можливо, деколи й дратують, бо створюють культ утраченого раю — Австро-Угорської імперії, свідчать не тільки про пошук українськими митцями тієї ланки, що єднає їх з Європою, на противагу советському розумінню Європи, поданому, наприклад, у вірші В. Сосюри про старий Петербург — новий Ленінград: «З тобою ми в Європу прорубали / вікно, за висловом безсмертного співця», а й про неприйняття советської естетики та нею спрофанованої української рустикальної, тобто селянської, традиції.

Загальновизнаним джерелом українського постмодернізму є «низькі», бурлескні форми української літератури, він відкидає концепцію народності й національно-просвітницьку тенденцію. У цьому запереченні — його провокативність. Спостереження Т. Гундорової, згідно з яким соцреалізм перейняв народницьку концепцію, ідеологізувавши її й надавши їй статус масової культури, значно пом'якшує постулат провокативності українського постмодернізму щодо традиції і начебто повного її заперечення. Соцреалізм у формі популярного народництва спрофанував істоту української культури, її етнічну складову, перекреслив модерністські й авангардистські процеси в українській літературі ХХ ст. (М. Семенко, М. Йогансен, В. Домонтович) і вписав українську класику до імперського канону.

Незважаючи на певну усіченість, розірваність української літератури ХХ ст. Т. Гундорова таки знаходить в

ній передпостмодерні явища — наприклад, «химерну» прозу 70-х років ХХ ст., а «київську іронічну школу» 70—80-х років (В. Діброва, Б. Жолдак, Л. Подерв'янський) зараховує до постмодерністів, оскільки іронічні письменники активно користувалися такими постмодерністськими прийомами, як іронія, колаж, суржик, соц-арт. Виокремлення «постгесіанського» і «постборжесівського» періодів в українському постмодернізмі, на думку Т. Гундорової, тактично було важливим для 90-х, коли в літературі з'явилося нове покоління, яке прагнуло заявити про власну окремішність. Однак поза цією прикладною метою поділ на генерації виглядає штучним. Тому вона об'єднує «вісімдесятників» і «дев'яностників», акцентуючи на таких явищах, як «карнавальний» варіант українського постмодернізму групи «Бу-Ба-Бу», «риторичний апокаліпсис» Ю. Іздрика і Т. Прохаська, «метафізичний апокаліпсис» С. Пашковського, феміністичний постмодернізм О. Забужко й неоавангард 90-х (С. Жадан, А. Бондар, В. Цибулько).

Отже, на сьогодні в українському літературознавстві існують три основні класифікації сучасної літератури: перша заснована на генераційному принципі, друга — географічному, третя — на принципі естетичної, стильової орієнтації, яка видається центральною.

Література

Білоцерківець Н. Література на роздоріжжі // Критика. — 1997. — № 1.

Бондар-Терещенко І. Неоліт // Кур'єр Кривбасу. — 2005. — № 192 (листоп.).

Бондар-Терещенко І. Від семантики до прагматики тексту // Кур'єр Кривбасу. — 2006. — № 194.

Гнатюк О. «Нативісти» проти «модернізаторів»: змінне і постійне в європейській дискусії // О. Гнатюк. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність. — К.: Критика, 2005.

Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005.

Даниленко В. Покоління національної депресії // Іменник: Антологія дев'яностих. — К.: Смолоскип, 1997.

Даниленко В. Золота жила житомирської прози // Вечеря на дванадцять персон. — К.: Генеза, 1997.

Демська Л. Зміна поколінь — реальність проблеми? // СІЧ. — 2001. — № 1.

Демська Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих — спроба ідентифікації // Кур'єр Кривбасу. — 2002. — № 149.

Зборовська Н. Літературний процес і завдання критики // СІЧ. — 2004. — № 4.

Зборовська Н. Завершення епохи, або Українська літературна ситуація 1980 — 90-х рр. // Кур'єр Кривбасу. — 1996. — № 61/62 (вересень — жовтень).

Зборовська Н. Найновіша українська літературна ситуація: від посттоталітаризму до нових тоталітарних концепцій // Н. Зборовська, М. Ільницька. На карнавалі мертвих поцілунків: феміністичні роздуми. — Л.: Литопис, 1999.

Зборовська Н. ІБТ у масці Григорія Грабовича (а також із приводу написання історії української літератури) // СІЧ. — 2005. — № 9.

Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм — напрям? стиль? метод? // СІЧ. — 2001. — № 1.

Моренець В. Голос у пустелі // СІЧ. — 2006. — № 4.

Плерома З'98: Мала українська енциклопедія актуальної літератури. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000.

Харчук Р. Покоління постепохи // Дивослово. — 1998. — № 1.

2.

Покоління «батьків» і межові явища у традиційній стилістиці

Неопозитивізм і неонародництво в сучасній українській прозі

Першим текстом, в якому найадекватніше висвітлено ситуацію в українському літературознавстві після падіння соцреалізму, є аналітична стаття М. Павлишина «Канон та іконостас», написана в 1990 р., а вперше опублікована у 8 числі журналу «Світо-вид» за 1992 р. Згодом її зміст став лейтмотивом одноіменної збірки статей М. Павлишина, що вийшла у 1997 р. у київському видавництві «Час». У цьому тексті йдеться передусім про покоління «батьків» — письменників, які дебютували у 60-ті роки за «хрущовської відлиги» і стали авторитетами у період гласності, коли захитався соцреалістичний канон і вироблена ним система цінностей. Саме тоді до української літератури почали повертатися забуті імена, твори репресованих письменників, які критика досить оперативно вписувала до контексту української літератури, точніше до існуючого соцреалістичного канону, який начебто модифікувався у соціологічний канон Єфремівського типу. Сергій Єфремов, як відомо, не надавав особливої ваги внутрішнім, іманентним властивостям літератури і мистецтва, не розглядав естетичну вартість твору автономно, зокрема вважав

українську літературу метафорою української історії. Натомість, як влучно зауважив М. Павлишин, критика 90-х показала свою неспроможність видалити будь-кого з канону: «Соцреалісти та їхні товсті романи згадуються, як і раніш, якщо не з пієтетом, тоді все ж таки в неперебудовано схвальному тоні, у таких канонотворчих контекстах, як історичні огляди й педагогічні матеріали». На його думку, цей факт пояснюється такими історичними і соціальними причинами:

1) будь-яка негативна критика в Україні була водночас доносом;

2) критика, відійшовши від марксизму-ленінізму, не відкрила нових критеріїв оцінювання естетичного явища;

3) суто людські стосунки, адже українські письменники, критики постійно зіштовхуються один з одним, оскільки їх поєднує спільний побут: вони живуть в одних будинках, відпочивають в одних пансіонатах, постійно зустрічаються на літературних вечорах, читаннях, пленумах і т. д. Одним словом — всі вони члени однієї родини, що зветься СПУ;

4) літературно-педагогічний естєблїшмент сприйняв гласність не як можливість запропонувати нові й різні прочитання літературного процесу, які спонукали б до дискусії, а як заклик написати нові нормативні підручники з історії української літератури, які б унеможливили різночитання.

Такий підхід і досі є актуальним. Наприклад, Н. Зборовська у статті «ІБТ (Ігор Бондар-Терещенко — Р. Х.) у масці Григорія Грабовича (а також із приводу написання історії української літератури)», обстоюючи власну концепцію 10-го тому академічної історії української літератури, в якому висвітлюватимуться найновіші її процеси, захищає «великі наративи», охоронцем яких, на її думку, є Інститут літератури НАН України ім. Т. Шевченка. Саме ця академічна установа захищає «великий наратив» (традицію) від «малих наративів» (індивідуального прочитання традиції).

«Малі наративи» у демократичному суспільстві заборонити не можна, так само, як не можна обмежитися однією історією української літератури, навіть академічною, хоча можна припустити, що вона буде найфаховішою. Тим паче складно вести мову про якусь нормативну історію актуальної літератури, яка постійно змінюється і є живим організмом, а не набором раз і назавжди визначених правил чи догм. На цій підставі доводиться констатувати, що офіційне українське літературознавство і надалі залишається

консервативним, зорієнтованим на нормативні оцінки, попри усі реверанси в бік плюралізму.

Пояснення такого стану просте: українська традиція постійно перебуває під загрозою, тому основне покликання літературознавців — охороняти її. Радикальні погляди, радикальна ревізія традиції в українському літературознавстві непопулярні й спорадичні. Уся енергія спрямовується на боротьбу із «малими нарративами». Тому має рацію М. Павлишин, стверджуючи, що українська критика не скористалася першим варіантом, коли виробляється радикально новий канон, «який просто відкинув би майже всю соцреалістичну продукцію, зберігаючи з неї тільки окремі твори, позначені (випадково) атрибутами, які вкладаються в якусь нову схему цінностей», і другим — коли критика бодай тимчасово відмовилася б від поняття «канон». Другий варіант, очевидно, набагато реалістичніший. Зрештою, він існує паралельно з офіційним, тобто виробленим державними науковими інститутами, й реалізується стихійно. Саме за радикальної зміни канону або його тимчасової відсутності, на думку М. Павлишина, можна було б переглянути і наново оцінити успадковану літературу без авторитетних узагальнень. Натомість на початку краху соцреалізму реалізувався найгірший зі сценаріїв — раніше заборонені твори високої мистецької вартості розташовуються серед посередностей, узятих зі старого канону. Отже, цікаві поети Гео Шкурупій і Євген Плужник опиняються поруч із посередніми прозаїками Іваном Ле і Петром Панчем, а Михайло Стельмах і Олесь Гончар утримують позиції класиків, що не допускає критичної переоцінки. Для захисту соцреалістичної творчості від перегляду використовувався аргумент, що завдяки українським письменникам-соцреалістам було збережено українську мову як таку, хоч, як відомо, до нащадків соцреалістів українська мова дійшла у вкрай поганому стані, її «советський» вичищений і «грамотний» варіант викликає не меншу відразу, ніж суржик.

Показовим щодо збереженого канону є феномен Олесь Гончара. Роман «Собор», присвячений загрозі національній ідентичності, яка є прямим наслідком руйнування природного середовища, розкритикований наприкінці 60-х і наново виданий у 1988 р., майже відразу після Чорнобиля, став взірцевим, канонічним текстом. Таким він вважається багатьма і досі. Саме Олесь Гончар у другій половині 80-х був моральним авторитетом, на який спирався народний рух України за перебудову, який з часом перетворився

на політичну партію, та інші виразники українського культурно-національного відродження. Підтримав він студентську Революцію на граніті, парламентську опозицію на початку 1999 р., брав на себе сміливість визначати так званий план дій для постсовєтської української спільноти. У звичній патетичній манері О. Гончар вдавався до псевдопророцтва, в якому вже замість соціалістичної України в колі інших вільних народів СРСР фігурувала Україна незалежна: «Прийдуть нащадки і — віряться — побачать вони Україну оновлену, вільну від екологічного лиха, від успадкованої з тоталітарних часів аморальності й таких принизливих нестатків та злиднів, віряться, що на місці гнилих нуклідних морів золотітимуть хліба народного добробуту, квітуватимуть сади — сади Незалежності й Свободи». Він не зміг сказати нації правду про ті випробування, які чекатимуть на неї під час трансформації суспільства тоталітарного типу в демократичне, навпаки — елегійно настроював суспільство, ослаблюючи його дух. Спрощено розумів він і проблему української мови, вважаючи, що деформацію її можна усунути, очистивши від спотворень. Патетичний, псевдоромантичний стиль, вироблений передусім О. Гончаром й О. Довженком, виявився надто м'яким і фальшивим, тому непридатним не тільки в сенсі літературного мімезису — адекватної передачі дійсності, а й в інтелектуальному плані — українське суспільство потребувало вже зовсім іншого рівня мовної абстракції. Проте непохитний авторитет О. Гончара унеможлилював перегляд його творчості, робив його деканонізацію недоречною й нетактовною. Навпаки, 75-річчя письменника святкувалося у найкращих совєтських традиціях. До цієї дати було видано збірник матеріалів під промовистою назвою «Високіття». У 2000 р. з'явилася книга про О. Гончара у серії «Український портрет» під назвою «Катарсис», а в 2001 р. розпочато видання його творів у 12-ти томах.

Отже, переоцінки не відбулося. Не варто також забувати, що письменники, які входили у часи соцреалізму до літературного естеблїшменту (І. Драч, Д. Павличко, В. Яворівський), у 90-ті стали частиною естеблїшменту політичного, який, як зауважує М. Павлишин, виявився нездатним відокремити політику від культури. Це, на його думку, унеможливило оцінку творів О. Гончара в стилі Івана Кошелівця, який привітав відносну сміливість автора «Собору», але засудив роман як такий, що не суперечить соцреалістичному канону. Про неможливість поєднання в оцінці О. Гончара двох взірців — радянського й опозиційного — писала також О. Гнатюк.

Принциповим у статті М. Павлишина є розуміння канону і його особливостей не тільки в Україні, а й у Східній Європі. На Заході об'єктом канонізації за аналогією з поняттям «біблійний канон» (група книг, визнаних церквою як натхнених Святим Духом) є текст, а не особа автора або сукупність біографії письменника, його творів і долі. Правда, у Східній частині Європи, зорієнтованій на імперську російську літературу, існують культу окремих письменників: О. Пушкіна, Л. Толстого, Ф. Достоевського — в Росії; Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка — в Україні; Я. Коласа і Я. Купали — в Білорусі.

Однак у Польщі, яка на російську літературу не зорієнтована, також існує культ А. Міцкевича і Ю. Словацького. Тому питання про те, чи є культ письменників наслідком загроженості нації, чи, навпаки, наслідком її імперських амбіцій, і досі чекає свого дослідження.

М. Павлишин вважає доцільним розглядати літературну канонізацію, що нагадує канонізацію церковного святого, не як канон, а як іконостас. З такої точки зору зацікавленість авторами впливає не з інтересу до написаних ними текстів, а з інтересу до їхніх осіб. Відтак іконостас вимагає агіографії, різновидом якої є стилізована біографія, що складається із традиційного набору чеснот, випробувань, перемог і мучеництва. Саме агіографічний стиль, на думку М. Павлишина, домінував і за розвинутого сталінізму, і за розвинутого соціалізму в енциклопедіях, біографічних довідниках та історії літератури. Йшлося про те, що ідеологічно витриманий автор, обов'язково — член комуністичної партії, пише ідеологічно витримані твори.

У нових умовах вже зовсім інші мотиви сигналізували про позитивну оцінку: книги, заборонені цензурою; недопущення до друку; редакторське втручання; конфлікти з владою і КДБ, зрештою ув'язнення. Крім того, біографії стали індивідуалізованішими, реалістичнішими, хоч, як зауважує М. Павлишин, це не змінює суті. Просто іконостас еволюціонував від візантійського, аскетичного зразка до барокового, розкутого. Змінюється також ідея спасіння: тепер вона пов'язана зі спасінням нації і мови, а раніше йшлося про побудову безкласового суспільства і злиття націй.

Українська критика, доводить М. Павлишин, що видно і неозброєним оком, не обрала шляху іконоборства. Винятком став лише Олександр Корнійчук, якого брутально виламали з іконостасу як сталініста. Доля нових канонізованих письменників також прогнозована — «їх заморожу-

ється в нерухомих позах», «оповідаються їхні життя», «друкуються їхні твори», «але дуже мало говориться про їхні тексти». Показовою щодо цього є ситуація з Василем Стусом, який зазнав канонізації не як текст, а як символічна особа. Правда, українська материкова критика має дещо іншу позицію: біографізм має залишитися, але як коментар до тексту, а не його заміник. Відділ теорії літератури Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України видав збірник праць «Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства» (1999), сенс якого зводився до того, що біографія митця в умовах тоталітарної культури є своєрідним коментарем до його тексту, іноді навіть вартіснішим за текст, тому відокремлювати їх недоречно.

Перед українськими літературознавцями постала ще одна проблема — вписати до канону української материкової літератури зорієнтовані на західні зразки діаспорні твори. Завдання полегшувалося тим, що ці твори вже мали аналоги і в Україні: наприклад, поети Нью-Йоркської групи й Ігор Калинець. Як зазначає М. Павлишин, українська критика досить легко, майже без спротиву сприйняла як діаспорні тексти, так і судження діаспорного літературознавства про творчість репресованих письменників. Проте вона всуціль ігнорувала «негативні західні реакції на велику частину радянської літератури».

Фіксує М. Павлишин і позитивні зміни в іконостасній критиці. Зокрема, у 1988 р. з опублікуванням масиву раніше заборонених текстів у ній вичерпався жанр скарги щодо відсталості українського письменства порівняно з російським. Дедалі зрозумілішим ставало, «що порівняння колонії з метрополією, яке випадає, річ ясна, не на користь колонії, — це продукт імперіалістичної ідеології», що має бути розмаскований. Скарги на відсутність творів імперського взірця замінило переживання української критики з приводу невідповідності українського письменства західному. При цьому вперто не бралася до уваги відсталість української нації від цивілізованого світу, молодість української літератури, історія якої розпочалася у ХІХ ст. З огляду на це розглядати українську літературу в контексті французької чи англійської така ж марна справа, як і в контексті російської. Певні аналогії, звичайно, існують завжди, але порівняння українського і болгарського, українського і словацького письменства набагато продуктивніше, оскільки всі вони розвивалися в колоніальних умовах.

Загалом зроблений у 1990 р. М. Павлициним висновок, за яким українська критика продовжує зберігати соціалістичний канон, що символізує стабільність культурної системи і служить меті національно-культурного самоусвідомлення, досі не втратив свого значення. Іноді, щоправда, соцреалізм починають називати нацреалізмом. Актуальним залишається і сподівання критика на українських інтелектуалів, які, попри різне виховання, зацікавлені у створенні неколоніальної української культури. Недаремно М. Павлишин подає цитату з Френка Кермода: «Канон — це те, що повстанці збираються окупувати». М. Павлишин застерігає від того, щоб процес переоцінювання не став простим примусовим створенням нового канону, але категорично заперечує можливість дальшого репродукування і поширення соцреалістичного канону, артистично посилавшись на рядок з поезії Н. Білоцерківець: «Ще не всі повернулись, але і пішли ще не всі».

Досі українські літературознавці займаються збиранням і коментуванням української традиції без купюр, не надто переймаючись «прорідженням» канону. Адже головне завдання української критики 90-х полягало у створенні цілісної концепції розвитку української культури загалом і літератури зокрема, у реабілітації не лише окремих письменницьких постатей, а й цілих течій, стилів й української історії. Однак питання переоцінювання цінностей, ревізії традиції, до якої закликали переважно науковці молодшої генерації, у старшого покоління літературознавців підтримки не знаходило. Тому «прорідження» канону відбувається в українській літературі стихійно, природним шляхом: письменники і критики соцреалістичного покоління відходять, колишні «прохідні» дисертаційні теми виявляються неактуальними, їх замінюють актуальні теми з іншими іменами і текстами.

Плюралізм української критики часто межує із втраченою будь-яких орієнтирів, в тому числі й такого важливого як фаховість. Та хаос і сум'яття, помітні, зокрема, й у нових шкільних програмах з історії української літератури, де вражає надмір текстів та імен, з чого можна зробити висновок, що повернулися майже всі, але ніхто не пішов, — явище минуще. Ясно також, що канон «повстанці таки окупували». З'явився новий текст, який якісно змінив українську літературу: інші теми, інший тип героя, інші жанри, новий стиль мовлення, що віддзеркалює кардинально інше мислення.

Критика ще не встигає ці зміни відстежувати. На канон вона також не надто впливає. Є багато підстав ствер-

дживати, що критики як жанру в порубіжній Україні взагалі не існує, як не існує видань, зацікавлених у критиці. Протилежної точки зору дотримується В. Панченко, стверджуючи у статті «Критика на межі тисячоліть: занепад чи момент істини?»: «Вона (критика — Р. Х.) жива». На думку В. Панченка, критика просто змінила шкіру, перейшовши на бліц, тобто мобільні й інформативно-рекламні статті у газетах «День», «Столичные новости», «Дзеркало тижня», «Літературна Україна», у колишніх «Книжнику-ревію» й «Літературі-плюс». Розлогіші критичні статті друкуються також у часописах «Критика», «Слово і Час». З цього ряду чомусь випав «Кур'єр Кривбасу». Однак таке мляве і спорадичне животіння навряд чи можна назвати життям критики, перед якою стоїть масштабне завдання переформулювання й осмислення переформульованого літературного канону.

Покоління українських письменників, які дебютували у 60-ті роки ХХ ст. і яких називають «шістдесятниками», у часи перебудови і гласності опинилося на вершині своєї популярності. Вони були потрібні суспільству передусім не як митці, а як громадські діячі, політики, що відстоювали українську національну ідентичність й антиімперські цінності. Ці письменники декларували власну залежність від суспільних чинників, продовжуючи цим традицію, яку в сучасній українській критиці прийнято називати народництвом. У такому сенсі поняття «народництво» почав широко уживати український історик зі США Іван Лисяк-Рудницький.

Загалом поняття «народництво», як відомо, вживається у соціології й історії, передусім російській на позначення громадської і літературної течії, яка розвинулася в російському суспільному русі у 70—90-ті роки ХІХ ст. Російські народники визнавали, що розвиток Росії мав відбуватися іншим шляхом, аніж Західної Європи (цим вони продовжували слов'янофільську традицію), що російське селянство (община) має безпосередньо перейти до соціалізму, минаючи капіталізм. Ліва течія цього руху утворила партію «Земля і Воля» з гаслом просвіти для народу. Серед російських народників були й українці, що знайшло свій відгук в нашій літературі. Народництво як явище є досить вузьким, щоб означувати ним окремий стиль української літератури. Передусім воно зводиться до різкої критики Заходу й пошуку власного шляху в культурі, що часто виявляється декларативним. У цьому разі доцільніше вести мову про позитивізм, що з'явився в укра-

шевській літературі у другій половині XIX ст. і тривав до раннього модернізму межі XIX і XX ст. Тому є сенс оперувати при оцінюванні покоління «батьків» двома термінами — «неонародництво» і «неопозитивізм».

Неонародництво прямо пов'язане з російським народництвом і декларує категоричне неприйняття Заходу. Наприклад, у романі Євгена Гуцала «Позичений чоловік. Приватне життя феномена» (1982) західний стиль життя критикується із соціалістичних позицій. Водночас неонародництво може виявлятися й у неомодерній творчості. Зокрема, Є. Пашковський у романі-есеї «Щоденний жезл» (1999) критикує Захід за його бездуховність і неоколоніалізм. Неопозитивізм пов'язаний із генетичним методом, тобто із вимогою враховувати при оцінюванні літературних явищ суспільні, історичні, географічні, психологічні, біографічні причини і специфічний український, тобто колоніальний, досвід. Варто при цьому підкреслити, що народництво, ототожнюване з архаїчністю, набуло в українській критиці 90-х років XX ст., яка апелювала передусім до модернізму, негативного забарвлення. Про негатив народництва і його зв'язок з російською моделлю зокрема писала Соломія Павличко у монографії «Дискурс модернізму в українській літературі» (1997). Таке крайнє неприйняття народництва є виправданим з огляду на слабку модернізацію української нації й домінуючий консерватизм українського суспільства. Однак народництво упродовж усього XX ст. трансформувалося у неонародництво під знаком соціалізму, а в період гласності (як спротив) — західному неоколоніалізму. На відміну від нього позитивізм, трансформуючись у неопозитивізм, не відкидає орієнтації на Європу, лише прагне, щоб українці йшли в Європу разом зі своїми мертвими (перифразовуючи вислів польського літературознавця М. Яніон).

Програмовою для неопозитивізму стала стаття Ліни Костенко «Геній в умовах заблокованої культури», в якій стверджувалося, що письменник недержавної нації, заблокованої культури «хоч якого масштабу він був... насамперед мусив бути просвітителем», тобто в умовах бездержавності до цензури державної додається ще й власна: письменник повинен писати тільки те, що потрібно народові. Отже, неопозитивізм ставить у центр уваги народ і його потреби, декларуючи свою залежність від нього. Неопозитивізм прямо пов'язаний із традицією і раціональним, емпіричним типом мислення. Проте, на відміну від позитивізму, він не захоплюється філософією англійського

філософа-позитивіста Герберта Спенсера (1820—1903), центральною ідеєю якої є закон еволюції, що дорівнює прогресу, а в естетичі лише частково поділяє погляди французького теоретика літератури і мистецтва Іполіта Тена (1828—1899), за якими процес творчості детермінується походженням, оточенням й історичним моментом. Неопозитивісти акцентують на тому, що літературний твір не можна розглядати відірвано від історичного контексту, особливо якщо це — твір колоніальної літератури. У їхньому розумінні література продовжує виконувати історіо-творчу й націотворчу функції.

Особливий пласт української літератури — творчість літераторів-неопозитивістів, які в період розпаду імперії відсторонилися від політики і продовжували професійно займатися літературою, за винятком Р. Іваничука. Всі вони, за словами М. Павлишина, є людьми «мудрого, потрібного, зрозумілого, але все ж таки компромісу» із системою.

Помітною постаттю серед них є Володимир Дрозд (1939—2003) — автор відомих романів «Самотній вовк» (1983), «Балада про Сластьона» (1983), «Спектакль» (1985). У цих сатиричних романах йому вдалося подати адекватний портрет советської дійсності, розширити існуючий в українській літературі соцреалістичний канон, збагативши його новою естетикою. Саме ці романи свідчили про те, що й мімезис загальнолюдської дійсності був у В. Дрозда на висоті. Дехто з критиків (Т. Денисова) взагалі схильні зараховувати творчість В. Дрозда до передпостмодерних явищ в українській літературі: «Постмодерністський менталітет дається взнаки вже в ранній творчості В. Дрозда, бо для його героя є органічною певна роздвоєність свідомості й сприйняття життя («Ірій», «Вовкулака»), що відбиває абсолютно оригінальне, глибоко народне, традиційне і все ж таки споріднене з постмодернізмом мислення письменника». Такий висновок видається надто категоричним, оскільки окремі явища, наприклад роздвоєність свідомості, ще не є аргументом, що свідчить про постмодернізм автора. У такому разі й новелу «Я (романтика)» Миколи Хвильового, в якій фігурує розщеплене «Я», також можна трактувати як передпостмодерний текст.

Останній роман В. Дрозда «Листя Землі» виявив зовсім іншу якість творчості прозаїка, яку можна окреслити як «соцреалізм із людським обличчям», хоча Вал. Шевчук, наприклад, стверджує про «неореалізм, повний щему й любові до маленької, зникчемої суспільством людини». Цей роман спершу друкувався у журналах «Вітчизна»,

«Верезіль», згодом (1993) побачив світ окремим виданням у видавництві «Український письменник».

Роки гласності й перебудови, як відомо, проходили під впливом порухунків із системою. Українські письменники, які віддавали кесарю кесарево, не наважилися на покаяння, здебільшого вони займалися самовиправданням й самообілюванням. Чи не про це свідчило двотомне видання «Вибраних творів» В. Дрозда 1989 р., упорядником і автором переднього слова якого був він сам, начебто бажаючи, за спостереженням М. Павлишина, «взяти під власний контроль рецепцію свого творчого доробку і навіть визначити умови своєї канонізації». Крім того, В. Дрозд не включив до вибраного твору «застійних» 70-х років. Та якщо окремі твори ще можна забути, то спосіб мислення і погляд на світ не викинеш і не зміниш одномоментно, що засвідчив останній його роман «Листя Землі». Цей епічний твір обсягом у півтисячі сторінок вийшов у часи видавничої кризи в Україні, коли поява подібного тексту, здавалося, не могла залишитися непоміченою. Якщо тубільна критика цього твору вперто не помічала, то діаспорна в особі М. Павлишина дала блискучу статтю, вже в назві якої («Чому не шелестить “Листя Землі”?») вчувається скепсис і негативне сприйняття. Спершу М. Павлишин начебто наївно дивується, а насправді дошкульно іронізує над тим, чому це критика виявилася такою байдужою до нового твору? Може, вона й справді зазнала краху, чи, можливо, суспільство, що опинилося у важкій матеріальній скруті, збайдужіло до слова? Чи, може, причина та, на яку натякає Юрій Мушкетик у передмові: «Не поспішай, читачу, відкладати книгу, яку ти взяв до рук, хоч не для легкого, не для розважального читання вона»?

Відомо, що українська література, особливо у трактуванні письменників-«батьків», не належить до розважального читання. Хоча потрібно зауважити, що той же Ю. Мушкетик, який у часи гострої видавничої кризи, обіймаючи посаду голови СПУ, написав і видав два фантастичні гостросюжетні романи «Погоня» й «Прийдімо, вклонімося» (1997), задумував їх як явно читабельні, а не серйозні твори. Ці романи також не сильно зацікавили критику. Отже, причину слід шукати не в читабельності або нечитабельності. Схоже, що твори «батьків» просто не цікавлять ні сучасну критику, ні сучасного читача, які нічого цікавого від цих творів не очікують і сприймають їх як застарілі. Такий підхід зумовлений передусім відмовою від соцреалізму читацької спільноти. Письменники-соцреалісти й

самі радо від нього відмовилися б, якби могли. Теперішні критики пишуть переважно з власного інтересу, орієнтуючись на потреби ринку. Крім того, українській ментальності, питомою ознакою якої є кумівство, що визначає не тільки нашу політику, економіку, а й культуру, не до смаку раціональна, аргументована критика. Оскільки без критики жодне суспільство існувати не може, місце професійної критики в українських умовах посіла критика екстремальна, бульварна і скандальна.

М. Павлишин, віддалений від України і її внутрішніх «ігрищ» критик, вихований на західних зразках, подав приклад незаангажованої професійної критики. Щодо «Листя Землі» він зробив такий висновок: «Якщо тимчасово звузити увагу до однієї тільки раціонально-аргументаційної площини роману, можна визначити його ставлення до материка марксистсько-ленінського світогляду такими тезами: 1. загальну марксистську схему історії і аналізу її матеріальних основ роман приймає; 2. однак заперечує виключний авторитет матеріалістичного світобачення, ставлячи поруч нього моделі, наближені до релігійних; і 3. різко відкидає моральний релятивізм і, зокрема, його практичне втілення в революційній моралі та створює міст для повернення назад до християнського принципу беззастережної любові до ближнього, навіть до свого ворога».

Поряд із такими добропорядними висновками стаття М. Павлишина містить і просто вбивчі. Наводячи цитату з роману щодо міфу про справедливе суспільство («І тоді настане на землі нашій соціалізм, який є найновішим словом науки про те, як людям розумніше влаштуватися в цьому житті. Коли настане соціалізм, не буде серед нас ні багатих, ні бідних, а будуть усі рівні. За соціалістичного устрою земля і фабрики належатимуть тим, хто на них власними руками працює. І чиновників-дармоїдів над нами не буде, а вільно вибрані народом люди порядок забезпечать»), М. Павлишин доходить висновку, що «громадська свідомість» в Україні «випередила літературний твір». Бо справді, хто навіть у першій половині 90-х ХХ ст. міг повірити таким проектам? Хіба що персональні пенсіонери. Критик також зауважує, що історична схема роману — марксистська, тобто В. Дрозд «не переписує історію як національну, не використовує гласності для підкреслення національного як одного з центральних двигунів історії». Називаючи твір В. Дрозда чесним і хоробрим, оскільки він є документом дискусії письменника самого із собою, в якій він «модифікує свої попередні позиції публічно і гідно»,

М. Павлишин висновує, що чесність і хоробрість не гарантують цінності роману. Такий висновок, очевидно, — данина доброму тону. Потрібно було прямо заявити, що роман, в якому В. Дрозд намагається пристосувати марксизм до змінених умов чи модифікувати його, є анахронічним. Модифікація марксизму ще була можливою у 60-ті, коли, наприклад, І. Дзюба, постулюючи необхідність дерусифікації України, посилався на марксистсько-ленінську теорію. Проте вже наприкінці 80-х така інтелектуальна модель виглядала непривабливо.

Наступне неопозитивістське явище, яке чимало сучасних критиків (наприклад, Т. Гундорова) вважають передномодерним, є українська химерна проза, яка у 60—70-ті роки ХХ ст. «була свого роду плацдармом для прориву до більшої свободи вислову, розкріпачення уяви (і самого слова), знаменувала деяке визволення від обов'язкової ідеологічної серйозності, якої вимагав соцреалізм, легалізацію індивідуальної (поки що тільки стилістичної) примхи письменника». Першим українським химерним романом вважається роман Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця» (1958), у підназві якого вживався майбутній літературознавчий термін — «український химерний роман з народних уст».

Такі ознаки жанру, як фантастичність, ексцентричність, наратив у фольклорному дусі, явилися у серії пізніших творів, зокрема «Лебедина зграя» (1971), «Зелені млини» (1976) Василя Земляка. Попри всі позитиви, відкинувши поняття «позитивний герой» і «панівний сюжет» (термін дослідниці Катерини Кларк, яка довела, що практично всі романи періоду сталінізму дотримувалися одного «панівного сюжету»: герой з труднощами бореться проти відсталості й перемагає), химерний роман, за висловом М. Павлишина, «обережно уникнув спалювання мостів до ідеологічної та естетичної ортодоксальності». Цю тезу він блискуче доводить на прикладі роману «Позичений чоловік. Приватне життя феномена» (1982) Є. Гуцала (1937—1995), який, як і В. Дрозд, Вал. Шевчук, Григорій Тютюнник, належав до покоління «шістдесятників». Роман складається із двох частин. Проте в обох, на думку М. Павлишина, сюжет розвивається за одним зразком, витворюючи штучний світ, який суперечить досвіду читача, чим створюється гумористичний ефект. Найпоказовішим з точки зору критицизму в романі є неонародницька колізія, коли головний герой і водночас народний оповідач Хома Прищепца виїжджає до Америки. Звідти він надсилає листа,

який коментує автор роману: «В своєму листі грибок маслючок гнівно викривав і нещадно таврував, палко засуджував і справедливо бичував, показував перед усім світом і натхненно закликав. Гнівно викривав убоге життя бідноти в країнах капіталу... Грибок маслючок нещадно таврував мілітаристську політику імперіалізму... Грибок маслючок гнівно засуджував політику расової дискримінації й політику геноциду, до якої вдаються верховоди США та Ізраїлю, ПАР і Намібії, Чілі і Парагваю». М. Павлишин робить висновок, що «“Позичений чоловік” має намір хвалити й карати: західна культура... стає об’єктом безпосередньої критики; радянська культура менш безпосередньо, але без вагання трактується панегірично й апологетично». Віддаючи належне багатій уяві Є. Гуцала, його майстерній мові й хистові до відтворення гротескних ситуацій, виявляючи, що саме ортодоксальність завадила романові стати комічним у традиційному сенсі, М. Павлишин оминає суттєву деталь: Є. Гуцало насправді нічого про той Захід, який так завзято критикував, не знав, а просто повторював не тільки советські, а й російські народницькі кліше, за якими Захід позбавлений загадкової духовності, в українському варіанті — здорового народного глуму й здорового сміху, який начебто має врятувати українців від звироднілої цивілізації.

Українська материкова критика зайняла щодо химерного роману оборонну позицію. І. Дзюба, спиняючись на есеї М. Павлишина «Національні голоси в українській літературі: випадок українського химерного роману», яку не було включено до книжки «Канон та іконостас», вочевидь, через її надмірну категоричність, вважає, що теза М. Павлишина, за якою село в химерній прозі оцінюється негативно як відстале, варварське і сміхотворне, а національний характер, який ця проза конституює, жалюгідний, є непереконаливою, оскільки автори мали на меті акцентувати саме на непроминальності народної мудрості й дотепності, а ексцентричний національний тип є традиційним у всіх літературах, адже саме він допомагав «їм дати очуднений образ світу, трохи вивернути його казенну уніформу». Однак «казенна уніформа» була притаманна саме літературі соцреалізму, а не всім літературам. Щодо українського ексцентричного національного типу, то М. Павлишин теж має рацію, оскільки і в російській соцреалістичній сільській прозі, і в польській аналогічного типу не знайдемо. Зрештою, зовсім інший національний тип притаманний і неореалістичній прозі Гр. Тютюнника, з чого

можна зробити висновок, що химерний роман, взявши на озброєння традицію І. Котляревського, насправді спрофанував її, принизивши український національний характер.

Невдоволення М. Павлишина не пов'язане також із сільською, а не міською природою химерного роману, як вважає І. Дзюба. Наприклад, останній роман Є. Гуцала «Блуд. Україна: розпуста і виродження» (1993) написаний всуціль на міську тему, та український характер від цього не перестає бути ні менш ексцентричним, ні менш приниженим. Цей роман прийнято називати українським «декамероном» на підставі того, що тут зібрано «історії про стосунки чоловіків і жінок у ліжку... Тільки це не порнографія, а здоровий секс. Отже, Євген Гуцало — як продовжувач Апулея і Бокаччо на українському ґрунті» (з анотації). Безперечно, анотація мала заінтригувати читача, хоча надміру еротики, тим паче порнографії, у «Блуді» порівняно з книжкою Люби Клименко «Пор'ядна львівська пані» (2006) або «Камасутрою» (2007) Юрія Покальчука немає. Є. Гуцало намагався поєднати іноді дотепні, а переважно непретензійні історії про пристрасті й сексуальні відхилення з ідеєю розпусти і виродження нації. Хоча автор і не вдається до моралізаторства, проте вже підзаголовок роману сигналізує про те, що письменник вбачає чітку грань між любов'ю і розпустою, яка, на його думку, веде до виродження нації. З одного боку, в центрі авторської уваги знаходяться жінки: жінка, що вимагає гроші за секс від власного чоловіка; коректорка, що збожеволіла через власне дівоцтво; жінка, яка заради кар'єри і добра родини всім доводить, що її чоловік, який є гультьєм і про це всім відомо, не гультьєй; жінки, які сплять з арабами задля подарунків; жінка, яка спить з кожним охочим, але має при цьому довідку про власне дівоцтво. З іншого — чоловіки: придурок в береті, який підглядає за парочками в Голосієвому; чоловік, який не може кохатися через присутність у квартирі сліпої і глухої баби; чоловік, який бив дружину за її плотські утіхи, яким вона віддавалася ще до їхнього одруження. Нарешті, найскандальніший сюжет у всій книжці — оповідання про лесбійку, яка привезла відчипного своєму коханцю у вигляді советського дефіциту, оскільки вирішила поміняти його на коханку — лейтенанта міліції. Загалом всі ці історії розповідають про «советський секс», спростовуючи тезу, згідно з якою в СРСР і сексу начебто не було.

Книжка Є. Гуцала передувала появі оповідань Євгенії Кононенко, яка пише про постсоветський секс, що зберіг

чимало рудиментів советського (квартирне питання і секс, винагорода і секс), набагато дотепніше й розкутіше. Є. Гуцало часто пише від імені жінки, створюючи цим комічний феміністичний дискурс: «...дурні ці чоловіки, дурні, й ніколи не порозумнішають. Прийшла я додому від колюбовника, то чого ти до мене лізеш? Ти до мене не лізь, раз я прийшла від колюбовника. В мене ще свято в душі, а ти береш і моє свято псуєш?»; «... ні-ні, я не роздягатимуся, у нас дуже мало часу, не вистачить... А що я тобі привезла? Колювяк, шампанське. Ти ж знаєш, що я люблю шампанське, але ти, скнара, шампанським мене не вгощав, тільки горілкою, хоч добре знаєш, що я горілку не п'ю»; «Жінка повинна бути майстром у своєму ділі, вона повинна всю техніку постелі знати назубок, вона повинна грати на чоловікові, як дідько на роаялі».

Прикметно, що любов советської жінки, про яку пише Є. Гуцало, коштує до болю мало: горілка, у кращому разі вино, колготки або косметика. Можливо, автор мав на меті досягти комічного ефекту. Однак зміщені у «Блуді» сексуальні розповіді слід, очевидно, сприймати як показовий фарс. Усі коханки й коханці прози Є. Гуцала, які є вихідцями з села, але живуть у місті, належать до того ж ексцентричного національного типу, який розкритикував М. Павлишин. Можливо, письменник хотів, щоб його роман став дзеркалом, в якому постсоветське українське суспільство змогло б побачити свою свинську фізіономію, проте замість іронічного й саркастичного образу він подав пришелепуватий, позбавлений людської гідності портрет національно непритомного хитрого хохла, який навіть в інтимному житті вже нікого не цікавить. Останній роман Є. Гуцала, схоже, засвідчив прощання із українським ексцентричним національним типом, що повністю вичерпав себе. Тому про химерну прозу як передпостмодерне явище можна стверджувати лише умовно — на рівні індивідуальної стилістики ця проза справді відрізнялася від соцреалістичної.

У 90-х з'явилася також книга статей Є. Гуцала «Ментальність орди» (1996), присвячена російській ментальності. У ній автор узагальнює почуття цивілізаційної вищості українців щодо росіян. Однак, як слушно зауважила польська дослідниця О. Гнатюк, у цьому оприявнюється і український комплекс, і національна мегаломанія. Не менш істотним є також спостереження українського історика Наталії Яковенко, що історичні постаті в сучасній українській літературі перетворюються на інструмент боротьби із сучасними політичними опонентами.

Розглядаючи проблему передпостмодерних явищ в українській літературі, варто спинитися на творчості Ніни Бічуї, яка також належить до покоління шістдесятників. У 60-ті ХХ ст. жінки, як відомо, переважно писали поезію, тому «безсумнівною королевою жіночої прози», за висловом Вал. Шевчука, стала Н. Бічуя. Її стиль вирізнявся вишуканістю, елегантністю і водночас певною аморфністю структур. Вона писала виключно медитативну, історично стилізовану і міську прозу, чим виокремлювалася на тлі соцреалістичної української літератури. В. Єшкілев охарактеризував Н. Бічую у «Плеромі» як предтечу урбаністичної прози. Показовою щодо цього є її новела «Земля», надрукована українською лише у 1999 р. («Кур'єр Кривбасу»). Зважаючи на те що земля є сакральним символом для українця, зізнання наратора («Ані трохи не хотіла я цієї землі. Земля, яка б не була, разила мене, бо не викликала в уяві нічого, крім викопаної насвіжо, готової прийняти труну могили. Так, так, звичайно, я знаю: земля — хліб, земля — життя; земля — годувальниця; земля — багатство і скарби, і глибинні джерела, і зелені трави, і любов, але також і могила... Я боялася землі») могли шокувати читача шістдесятих, однак тепер вони сприймаються цілком спокійно.

Без ейфорії, радше іронічно, сприймається й демонстративна любов наратора до міста, яке «могло порятувати від усього». За аналогією до чистого повітря місто навряд чи допоможе сучасній людині, переслідуюваній різноманітними страхами, які вона забиває різноманітною анестезією — алкоголем, сексом, наркотиками. Згодом читач розуміє, що у новелі «Земля» йдеться не про абстрактне місто, а конкретний Львів: «Нічого мені не треба, окрім тих вулиць, саме тих, тільки тих завулків, де ніяк не можуть розминутися два трамваї і нагально дзеленькотять, порушуючи заборону звукових сигналів». Прикметно, що народилася Н. Бічуя в Києві, навчалася у Львові. Там вона живе й досі: «Просто ми зустрілися і вже не годні відтоді розлучитися, принаймні я не можу покинути його».

Суб'єктивні, розкуті й іронічні спостереження письменниці, наприклад, щодо стилю Львова («... тільки тут, у цьому місті, комусь може спасти на думку продавати грубо вирізані дерев'яні грибочки під каплицею Боїмів чи почепити бездарну мазанину на стіні старовинного будинку. І жодне інше місто не може бути таким захланним, аж спраглим перебільшень у всьому») перегукуються із сучасною есеїстикою, зокрема з есеїстикою Ю. Андруховича.

Не менш вагомою для дискурсу актуальної літератури виявилася тема Н. Бічуї, що зводиться до пошуку українського родоводу у зв'язку із західною традицією. Втілена ця тема в оповіданні «Дрогобицький зіздар», яке увійшло до книги «Родовід» (1984). У цьому творі Н. Бічуя подає оповідь про історичну особу Юрія Котермака (Дрогобича), який у 1468 р. був записаний до Ягеллонського університету в Кракові астрономом. Оповідач начебто зустрічає його через 500 літ у краківській кав'ярні. Головне, що турбує наратора, чи відчував себе русином Георгій (Юрій) з Руси. Адже в добу Середньовіччя загальноприйнятою була думка, що достойні уми з'являються лише серед шляхетно народжених. Юрій із Дрогобича за походженням був міщанським сином. Батько не залишив йому шляхетного імені, та залишив ім'я чесне. Юрій Котермак (Дрогобич), як відомо, не створив такої теорії про будову всесвіту, як Ян Кеплер. Проте залишився вірним своєму чесному імені й роду. У його книзі йшлося про місячне затемнення, Львів і Дрогобич. Стараннями Ю. Котермака і таких, як він, уже в часи Середньовіччя Русь потрапила до європейського контексту. Недаремно Ю. Андрухович, якого хвилює пошук українського європейського коріння, також пише вірш «Юрцьо Дрогобич, на прізвисько теж Котермак», центральним мотивом якого є передчуття української геополітичної поразки:

Пахло щурами. З вежі виднівся космос.
 Юрцьо, ректор Болонського etcetera,
 бачив у небі всілякі країни світу.
 Все, що ти бачиш, — хіба що хвіст
 від комети, яка розцвіла
 над чернечими снами Європи.
 Все, що ти видиш, — хіба що качан,
 дірка від бублика, слід чумацької валки,
 що споконвіку мандрує в нікуди
 з пахучим вогнем україн.

Спурхнули нетопирі. Юрцьо побачив
 на небі Дрогобич: залатаний мертвими мур,
 два костели, дзвіниця і церква св. Юра.
 Все, що ти здатен, — закрити при цьому очі.
 Згусла в сорочці рана, діра понура,
 всмоктує в тебе таємниці пророцтва ночі.
 Все, що ти знаєш, — калач, переламаний навпіл,
 не зліпиш докупи. Дні твої, наче вода.
 Небо запнулося чорним. Допишуєш папі:
 сього року, здається, знову рушить орда...

Н. Бічуя шукає не тільки спільне, а й відмінне у європейській високоінтелектуальній традиції й традиції сільських суспільств. Це питання віртуозно втілено у чи не найкращому її творі «Зачин до оповідання про Донелайтіса», що також увійшло до книжки «Родовід». Тут письменниця досліджує реальну паралель Донелайтіс — Кант. Адже обидва вчилися у Кенігсберзькому університеті приблизно в одну й ту саму пору, їх відділяло якихось 10 літ. Обидва були згодом вчителями. Однак на цьому збіги закінчуються. Якщо Крістіанас Донелайтіс аж до смерті був пастором у селі Тольмінкемс, то Іммануїл Кант розмірковував про моральний імператив і необхідність примирення науки й релігії: «Донелайтіс старанно примирював у собі самого селянина й пастора, приборкував упертість литвина, котрий, здається, не згоден із своїм кріпацьким станом, але наразі ще й гадки не має, що можна якось позбутися того лиха, а не знає, як уберегти себе, своїх дітей і своє слово від пруської навали». Коли Кант висунув гіпотезу, що Сонячна система виникла з величезної хмари розріджених у просторі частинок матерії, пастор Донелайтіс прийшов до висновку, що його рідна мова досягла нарешті того рівня досконалості, коли може стати матеріалом для поезії. Н. Бічуя обидва ці відкриття схильна розглядати як рівноцінні, такі, на яких і тримається європейська традиція. Сільські культури, можна прочитати у підтексті, дарують високоінтелектуальній європейській традиції ту людяність і свіжість, без якої вона виглядатиме надто похмурою. У цьому ж дусі польський письменник Вітольд Гомбрович твердив, що Данте дивився на людство з висоти складених на купу кістяків, тоді як Адам Міцкевич — з лагідних сільських пагорбів. Саме такі нестандартні для літератури соцреалізму погляди Н. Бічуї й викликають до неї інтерес у нинішнього покоління літераторів і читачів. Недаремно її новели під назвою «Землі роменські» були перевидані 2003 року у львівському видавництві «Піраміда».

У межах актуальної літератури перебувають і ті письменники-неопозитивісти, які пишуть традиційні для української літератури історичні романи. Роман Іваничук, автор голосного у шістдесятих роках історичного роману «Мальви» (первісна назва «Яничари», 1968), у 1992 р. видав історичний роман «Орда», в якому йдеться про часи гетьмана Мазепи і спалення Батурина князем Меншиковим. У центрі письменницької уваги перебувають три ідеї, кожна з яких уособлює окремих персонаж: ідея зради вті-

люється в образі полковника Носа; ідея спокути й пошуків правди — в образі сповідника Мазепи Єпіфанія, в якому вгадується все покоління шістдесятників, що пішло на розумний компроміс із владою; носієм ідеї чистоти є Мотря Кочубеївна — натхненниця Мазепи в його геополітичних дерзаннях. Недаремно Мотря перетворюється на білу Лебедицю. Головну тему роману можна окреслити метафорично — пошук українцями, яких скорила російська духовна орда, дороги до Храму. Прикметно, що її знаходить саме Єпіфаній, який мовчки спостерігав нищення Батурина, який першим, хай з примусу і в стані афекту, але виголосив анафему Мазепі. Контрверсійність такого погляду очевидна.

Основна ознака роману — його вторинність. Про могили, москалів, український національний характер і зраду до появи «Орди» вже було сказано Т. Шевченком, І. Нечуєм-Левицьким, Є. Маланюком, Д. Донцовим. Сам образ духовної російської орди наче взятий у Д. Донцова і «вісниківців», тобто він є актуальним для міжвоєнного двадцятиліття й дещо анахронічним для ХХІ ст. Увесь твір побудований на основі довгих виснажливих діалогів: Єпіфаній — Мотря, Єпіфаній — Ніс, Єпіфаній — Полуботок, Єпіфаній — Орлик, Єпіфаній — Єрмолай (очільник колонії карликів у Петербурзі, тобто колонії змалілої української зросійщеної еліти), Єпіфаній — професор богослов'я Антоній Простибог. Авторська мова і мова персонажів патетична, їй притаманний публіцистичний штамп. Наприклад, Мотря грізно стверджує: «Немає волі тобі там, де люди стали покірним бидлом. А Україна ще бореться», у тому ж тоні Єпіфаній закликає: «Вбиймо у собі малість: щодня, щохвилини втовкмачуймо у свою свідомість ідею першості людської свободи, бо без визнання особистої незалежності гине нація». Ознакою авторського тексту є і патріотична риторика у неоромантичному ключі: «Дніпро! Одне слово — і спадає з тебе полуда зневіри та втоми, одне слово — і зцілюєшся від кривдних ран, очищуєшся від накипу злоби й, ослаблений, повертаєш собі життєдайні сили й жадобу творення. Якщо маєш у душі те слово...».

«Орда» — це історичний роман із сучасним змістом, оскільки у ньому на тлі Мазепинських часів Р. Іваничук веде дискусію, характерну для перших років української незалежності, а саме про формування модерної української нації. У тексті він постійно вживає поняття «нація»: «гине нація», «наша нація», «можливість нації», яке, зрозуміло, у ХVІІІ ст. не вживалося. Не вживалося у той час і

поняття «самостійна Україна»: «Йому самостійної України захотілося. А дідька лисого». Аналогічно прозаїк вживає щодо XVIII ст. термін «сепаратизм», хоча насправді сепаратистами українців почали називати лише у XIX ст. Уперше воно було вжито у Росії єврейським часописом «Сіон». Антоній Простибог говорить про «відвічну гуманістичну мораль», яка перетвориться на популярний штамп у советській гуманітаристиці. На питання Єпіфанія: «Хто ви: угри, чехи, волохи чи дияволи? Православні, католики, протестанти чи погани?» опришки відповідають: «Українці, отче!». Самоназви «українець» не було, як відомо, навіть за часів Т. Шевченка в Центральній Україні. Нарешті, прокляті карлики, що вчепилися в Малоросію, як реп'ях до кожуха, нахабно заявляючи: «У вашій Малоросії ми залишимося навіть тоді, коли вона проголосить декларацію про незалежність. Ми ввійдемо ордою в душі малоросів». Звичайно, автор історичних творів осучаснює свій твір. Та осучаснення не повинно викликати сміх. Прозорими є натяки Р. Іваничука й на сталінщину. Карлики у Петербурзькій колонії проводять політзаняття, доносять один на одного, у текст вводяться цитати сталінської доби: «... він почав пізнавати наше вчення, яке тому непереможне, що воно вірне!», що також створює комічний ефект.

Заслуговує на увагу й міфологізація української історії в романі. Можна припустити, що первородний гріх українства полягає у зраді своєї совісті, росіян — у месіанстві. Проте ідеалізація й міфологізація конституції Орлика, яка начебто має вивищити націю, насправді свідчить про слабкість нації, що вдається до міфологізації, а водночас і про слабкість роману та його автора.

Р. Іванчук влітає також у текст легенду про скарб Полуботка. На зорі незалежності ця легенда друкувалася в усіх газетах. Ефект вкотре виявляється комічним. Відповідаючи ганебному Меншикову, який хоче заволодіти золотом Полуботка, Єпіфаній як істинний незламний українець XVIII ст. сягає вершин патріотизму: «Не належить Москві золото України... Його повернуть українському народові, коли він стане вільний».

Не менш наївними виглядають роздуми про можливість поєднання поганства (Рідної Української Віри) з християнством: «Єпіфаній доземно вклонився камінному Даждьбогу і подався вглиб бору, наслуховуючи його поважну тишу, — таку співзвучну із затишшям власної душі. Впевненість прийшла до Єпіфанія: він воздвигне Храм, в якому Спаситель людства, що прийшов у світ з

Назарету, благословитиме дух Даждьбога, назавжди вселеного в українську святиню. Цю благу вість — свій євангеліон він понесе на Україну».

Має рацію О. Гнатюк, стверджуючи, що фіктивний світ «Орди» — це «типовий приклад анахронічного антиколоніального дискурсу». Щодо Храму й дороги до нього, то Р. Іваничук запозичив цей образ з відомого перебудовного фільму Абуладзе «Покаяння». Задум «Орди», як мені здається, полягає саме в покаянні. Та чи реалізувався він? Вирішення проблеми зради й покаяння у цьому романі симптоматичне: «Добре, сину, що переступив межу боязні й наблизився до нього. Не один ти согрішив, грішний весь народ, тож і покутувати мусимо всі разом. Піднеслись духом — Україна очунює від знепритомлення, Україна розпочинає будувати свій Храм». Спіфаній, який був священником, звичайно, мав більшу відповідальність і перед Богом, і перед людьми, порівняно із посполитими.

Доводиться констатувати, що український письменник-соцреаліст, який пішов на компроміс із владою, не усвідомив, що відповідальність за соцреалістичне світовідчуття несе передусім він, а не маси. Ця тенденція посилюється у спогадах і щоденнику Р. Іваничука «Благослови, душе моя, Господа...» (1993), в якому він порівнює себе з Конрадом Валенродом. О. Гнатюк, наприклад, вважає, що постаті Валенрода й Мазепи потрібні Р. Іваничуку, щоб показати себе праведником, акцентує також на ненависті, яку культивує він, тій ненависті, що не приносить у кінцевому результаті визволення. Порахунки з системою в українських умовах не були такими радикальними, як, наприклад, у Польщі, коли вона прощалася із соцреалізмом. Жодний із українських письменників-соцреалістів не назвав період соцреалізму «громадянською ганьбою», як це зробив у Польщі Яцек Тшнадель. Це свідчить про низький рівень відповідальності української інтелектуальної еліти перед суспільством, про її нездатність брати вину на себе і спокутувати її.

Найсвітлішою постаттю у середовищі шістдесятників, її моральним авторитетом був і залишається Вал. Шевчук, який, до речі, не був членом КПРС і фактично мовчав упродовж «застійних» 70-х. Його «Три листки за вікном», на думку І. Фізера, є панорамним романом, в якому показано українську людину XVII—XVIII—XIX ст. (Ілля Турчиновський — його внук Петро Турчиновський — Киріак Сатановський) упродовж трьох періодів української історії — від універсального (бароко) через особисте (Просвітництво)

й до утилітарного (пізній романтизм) розуміння життя. Саме цей письменник старшого покоління виявив найбільшу творчу активність і в 90-ті роки, і в новому тисячолітті. Можливо, найточніше свою позицію у літературі окреслив він сам у слові, сказаному при врученні йому премії Фундації Антоновичів: «Моя доля як митця не складалася безхмарно, але я ніколи на неї не нарікав. Ніколи не шукав слави для себе, але шукав слави для народу свого і своєї літератури. Зрештою, я й полюбив свій народ через те, що був він упосліджений, гнаний, битий і окрадений. Ще з юності поставив перед собою кілька мет... Перше: пізнай його, народ свій, і його культуру, його велич і ницість, його вершини й низини. Друге: не шукай принад світу, бо ти посланий у нього не задля задоволень, а задля чорної, яка може залишитися неоплаченою, праці. Третє: бери вершину і матимеш середину. Четверте: не зважай на сильних світу цього і їм не служи — вони не для твого розуміння. П'яте: не примушуй служити музу собі, а сам будь їй слугою». Саме Вал. Шевчук став головним авторитетом для нової української прози — неомодерністів і постмодерністів.

Література

Бічуня Н. Зачин до оповідання про Донелайтіса // Родовід. — Л.: Каменяр, 1984.

Бічуня Н. Земля // Кур'єру Кривбасу. — 1999. — № 118 (жовт.).

Гнатюк О. Орда, Іван Мазепа та... Конрад Валенрод; Ясир і яничари; «Креоли» і «патріоти» // О. Гнатюк. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність. — К.: Критика, 2005.

Гончар О. Чим живемо, чим житимемо? // СІЧ. — 1992. — № 3.

Гуцало Є. Блуд. Україна: розпуста і виродження. — К.: Укр. письменник, 1993.

Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири // СІЧ. — 1991. — № 2.

Дзюба І. Переднє слово // М. Павлишин. Канон та іконостас. — К.: Видавництво «Час», 1997.

Дончик В. Позбуваючись догм // З потоку літ і літпотоку. — К.: Видавничий дім «Стилос», 2003.

Ешкілев В. Література як гуманітарна стратегія: умови гри // Дзеркало тижня. — 2001. — № 36 (360). — 15—21 вересня.

Зборовська Н. ІБТ у масці Григорія Грабовича (а також із приводу написання історії української літератури) // СІЧ. — 2005. — № 9.

Іванчук Р. Орда. — К.: Український Центр Духовної Культури, 1994.

Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури // Літературна Україна. — 1991. — 26 вересня.

Кошелівець І. Про «Собор» Олеся Гончара // Сучасність. — 1968. — № 8.

Медвідь В. Шістдесятництво: Міф і реальність // Кур'єр Кривбасу. — 1997. — № 79/80 (червень).

Павлишин М. Канон та іконостас // Канон та іконостас. — К.: Видавництво «Час», 1997.

Павлишин М. Чому не шелестить «Листя землі»? Про один роман Володимира Дрозда // Там само.

Павлишин М. Позичений чоловік Євгена Гуцала: химерне в сучасному українському романі // Там само.

Панченко В. Критика на межі тисячоліть: занепад чи момент істини? // СІЧ. — 2002. — № 7.

Плерома 3'98: Мала українська енциклопедія актуальної літератури. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.

Рудницька-Шрай К. Будівники та руйначі. Теоретичні аспекти вивчення «Собору» О. Гончара // СІЧ. — 2006. — № 12.

Шевчук Вал. Прозаїки шістдесятих та сімдесятих сьогодні і вчора // Кур'єр Кривбасу. — 1999. — № 118.

Вручення премії Фундації Антоновичів: Матеріали урочистого вечора, Київ, 1991 р. // СІЧ. — 1991. — № 12.

Творчість Валерія Шевчука 90-х років ХХ ст.: між модернізмом і неопозитивізмом

Народився Вал. Шевчук у 1939 р. в родині шевця у місті Житомир. Охрещений в католицькому костелі. Про свій рід він згадує у двохтомній Житомирській сазі «Стежка в траві» (1994). У десятому класі почав писати прозу, вірші у прозі, інтимну лірику. Із 1961 р. перейшов тільки на прозу (за винятком армійського періоду).

Шлях Вал. Шевчука до літератури не був прямим. Його вабила геологія, був пристрасним колекціонером каміння. У 1957 р. закінчив технічне училище, а влітку наступного року став студентом історико-філософського факультету Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка, тепер Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Там він опинився у студентському середовищі шістдесятників — Івана Драча, Ірини Жиленко, Миколи Вінграновського, Володимира Підпалого. У літературу увійшов у 1962 р., коли в пресі було опубліковано 13 оповідань, які викликали 14 відгуків, переважно негативних і навіть озлоблених. Після закінчення університету працював власним кореспондентом газети «Молода Гвардія» в Житомирі. У 1963 р. не з'явилося жодної його публікації у

пресі, не вийшла книжка, запланована у «Молоді». Армійську службу відбував у Североморську телефоністом і телеграфістом. У 1967 р. вийшла книжка оповідань «Серед тижня», у 1968 р. — роман «Набережна, 12» разом із повістю «Середохрестя». Роман зазнав різкої критики. У 60-ті роки Вал. Шевчук почав перекладати літопис Самійла Величка (вийшов друком лише у 1991 р.). Тоді ж написав перший варіант повісті «Мор», остаточну редакцію якої здійснив у 1983 р. Ця повість вийшла у 2006 р. Остання книжка 60-х — «Вечір святої осені» (1969), яка охоплювала 8 нових оповідань. Із закінченням «хрущовської відлиги» Вал. Шевчука перестають друкувати. 70-ті були роками свідомої внутрішньої еміграції письменника, творчо дуже плідними.

Вал. Шевчук займає особливе місце серед шістдесятників. Л. Тарнашинська слушно зауважує: «Офіційній літературі Валерій Шевчук ніколи не служив, відкидаючи геть облуду соцреалізму, а трагічної дисидентської долі щасливо уникнув (на відміну од брата, який відсидів у таборах і лише тепер повертається в літературу) в силу своєї вдачі, обравши за метод протидії системі не публічні виступи, а тихе «книжне підпілля». У зв'язку з цим, наголошує Л. Тарнашинська, Вал. Шевчука не сприймали письменники, які служили системі, й письменники-дисиденти, зокрема Василь Стус і Петро Скочко. Їх негативні відгуки про прозу Вал. Шевчука можна пояснити передусім тим, що він писав завуальовані твори, тоді як Василь Стус прагнув жорсткішого й відвертішого письма. Недаремно Вал. Шевчуку доводилося пояснювати, що усі його «історичні твори — це також твори сучасні».

У 70-ті роки ХХ ст. Вал. Шевчук зацікавився давнім українським письменством, яке вплинуло на його стиль: реалізм почав слабшати у його письмі, з'явилися барокові прикмети. У 1978—1979 роках «брежнєвсько-сусловського застою» між державою й українською інтелігенцією настало «примирення». Письменникам дозволялося формальне новаторство з умовою, що вони не переступатимуть певних ідеологічних меж. У цей час Вал. Шевчук повертається до офіційної літератури. Щоправда, критика й далі звертала увагу на «його периферійність», брак історизму.

У 1979 р. з'явилася збірка повістей Вал. Шевчука «Крик півня на світанку», потім — збірки оповідань «Долина джерел» (1981) і «Тепла осінь» (1981), романи «На полі смиренному» (1983), міфологічний «Дім на горі» (1983), який писався між 1966 і 1980 роками, книжка повістей

«Маленьке вечірнє інтермецо» (1984), роман «Три листки за вікном» (1986), який також писався тривалий час — у 1968—1981 рр., збірка повістей «Камінна луна» (1987), «Птахи з невидимого острова» (1989), роман-есе «Мислене дерево» (1989), «Дзигар одвічний» (1990). У 1988 р. роман «Три листки за вікном» було відзначено Державною премією ім. Т. Г. Шевченка, а в 1991 р. — премією Фондації Антоновичів. У 80-ті роки з'являється третя епічна річ прозаїка — Житомирська сага «Стежка в траві», яка у 1994 р. вийшла окремим двотомним виданням.

Прикметно, що у романі «Дім на горі» автор відверто не заперечував офіційних догм, та читач прочитував його як опозиційний між рядками. Задля відмежування від офіційних ідеологічних штампів, за спостереженням М. Павлишина, письменник, описуючи в романі життя чотирьох генерацій у домі на горі упродовж 1911—1963 рр., відмежувався від «публічної» історії. Друга світова війна ледве згадується, а революційні події 1917—1921 рр. взагалі не фігурують.

Вал. Шевчук відчуває себе «в історії й поза нею». Після розпаду СРСР, коли Україна стала самостійним суб'єктом історії, він намагається реалізувати у своїй прозі принцип історизму якомога повніше. Проте твердження Л. Тарнашинської, наче в прозі Вал. Шевчука простежено «тисячолітній розвиток духовності українського народу», видається перебільшенням. Усе-таки його творчість не сягає такого рівня абстракції. Заслуга письменника полягає у звільненні українського химерного роману від кепкування й української культурної меншовартості, що «визначав «химерну» тональність в українській прозі». Саме він увів до контексту сучасної української літератури епоху бароко й агіографічний жанр.

80—90-ті роки ХХ ст. стали для Вал. Шевчука найпліднішими. Істотно, що на відміну від своїх колег прозаїк продовжував займатися літературою, а не політикою. Його твори почали активно друкувати: у 1982 р. побачив світ упорядкований ним томик давньої української поезії «Аполлонова лютя. Київські поети XVII—XVIII ст.», у 1984 р. — «Пісні Купідона. Любовна поезія на Україні в XIII — поч. XIX ст.» й «Антологія української поезії. Том I. Поезія XI—XVIII ст.»; у 1986 р. — «Твори» І. Вишенського; у 1988—1989 рр. — двотомна антологія «Марсове поле. Героїчна поезія на Україні в X — поч. XIX ст.». У 1986 р. журнал «Київ» почав друкувати перекладений Вал. Шевчуком літопис Самійла Величка, а в 1991 р. літопис ви-

йшов книжковим виданням у двох томах. Видання архівного характеру свідчили про те, що Вал. Шевчук, заповнюючи прогалини у вивченні давньої української літератури, виступив не тільки у ролі просвітника. Він віднайшов «для української національної свідомості» бароко. Саме цей, бароковий, період XVII—XVIII ст., за Д. Чижевським, був останнім, коли Україна мала повну культуру: аристократичну, народну, музику, архітектуру, літературу. У цей період Україна мала також політичну автономію, яка в останній чверті XVIII ст. закінчилася її асиміляцією з Російською імперією. Цей період є улюбленим історичним часом Вал. Шевчука, а Самійло Величко, здається, — взірцевим літописцем-творцем.

У 90-ті роки прозаїк звертається до жанру історичної фантастики. Він пише історичні повісті: «Розсічене коло» (1996), «У пащу дракона» (1993), «Біс плоти» (1997), «Закон зла» (Загублена в часі) (1998), які увійшли до книги «Біс плоти» (1999). У 1995 р. вийшла книга історичних повістей та оповідань «У череві апокаліптичного звіра», до якої увійшли: «Дерево пам'яті», «Диявол, який є (сота відьма)», «Місія», «Останній день», «Початок жаху», «У череві апокаліптичного звіра», «Освітлена сонцем кімната». У 1996 р. вийшов друком роман «Око прірви», у 1998 р. — книжка повістей «Жінка-змія», у 1999 р. — роман «Юнаки з вогненної печі», написаний 1991 р. На початку цього тисячоліття Вал. Шевчук видав романи: «Срібне молоко» (2002), «Темна музика сосон» (2003; до цієї книги, крім одноіменного роману, увійшов автобіографічний «Сад життєвських думок, трудів та почуттів»), «Привид мертвого дому» (2005), «Сон сподіваної віри» (2007).

Вал. Шевчук коментує як власну творчість, так і біографію: «На вступі до храму: Моя рання проза: Роздуми, факти і тексти» (Кур'єр Кривбасу, 2003); «На вступі до храму. Мої перші повісті (роман). Самодослідження» (Кур'єр Кривбасу, 2005—2006); «На березі часу. Мій Житомир. Власний кореспондент» (Кур'єр Кривбасу, 2006). Таке ретельне коментування може свідчити не лише про педантизм автора, який прагне залишити точний автокоментар, а й про його намагання вплинути на рецепцію своєї творчості. Вал. Шевчук є також упорядником творів М. Філянського, В. Підмогильного, Б. Грінченка, автором літературознавчих книжок: «Дорога в тисячу років» (1990), «Із вершин та низин: Книга цікавих фактів із історії української літератури» (1990), «Доля: Книга про Т. Шевченка в образах та фактах» (1993), «Муза роксоланська: Українсь-

ка література XIII—XVIII століть. Ренесанс і Бароко» (1994), «Енеїда» І. Котляревського в системі літератури українського бароко» (1998). Як історик видав монографію «Козацька держава» (1995), упорядкував книги «Іван Мазепа» (1992), «Самійло Кішка» (1993), написав книгу про гетьмана Мазепу «Просвічений володар» (2006).

Л. Тарнашинська стверджує, що Вал. Шевчук «був необтяжений суспільною заангажованістю, внутрішньо вільний і чи не єдиний з когорти шістдесятників зважився на прорив за межі розуміння функції літератури недержавної нації, письменницької праці як служіння упослідженому народові, відстоюючи своєю працею право митця бути самим собою, творити так, як підказує йому письменницька інтуїція, освоювати нові естетичні площини». Т. Гундорова, кваліфікуючи прозу Вал. Шевчука, написану у 90-ті, як необарокову, помічає, що останні його історичні твори не назвеш ні реалістичними, ні документальними, ні героїчними. Вони також меланхолійні. Дослідниця наголошує, що творчість Вал. Шевчука є обов'язковою в перетвореному каноні, що саме вона є орієнтиром для українських постмодерністів і неомодерністів, проте водночас і не заперечує його зв'язку з неонародництвом, хоч у цьому разі доречніше вести мову про неопозитивізм.

Про неопозитивізм Вал. Шевчука свідчить не тільки любов до упослідженого народу, яку він задекларував у своїй промові під час вручення премії Фондації Антоновичів, переконання, що головним у письменницькій праці є зміст, те, про що письменник хоче сказати, не тільки архівна і популяризаторська праця в малодосліджених ділянках української культурної традиції, іноді досить ексцентрична, наприклад обстоювання ним автентичності «Велесевої книги», а й постійне повернення до реалізму, який визначав його ранню творчість. Про «періодичні повернення Шевчука до реалізму» і про те, що його проза коливається між міметичною вірогідністю та фантастичним, стверджує і М. Павлишин. У 90-ті таким поверненням до реалізму став роман про шістдесяті й шістдесятництво «Юнаки з вогненної печі» (1999), поданий у вигляді записок стандартного чоловіка, тобто шістдесятника-відступника, який заліг на дно й стандартизувався. Роман написаний у добротній реалістичній манері з елементами очуднення — у текст вводяться видіння: то наратор потрапляє на зібрання львівських братчиків, то занурюється в події Коліївщини. У творі порушується проблема Росії й совет-

чини, українського національного характеру, в якому співіснує українське, малоросійське й хохляцьке, тобто виразно артикулюється антиколоніальний дискурс.

Польська дослідниця О. Гнатюк вважає, що у советські часи негативне ставлення Вал. Шевчука до ідеології в сенсі пропаганди було дуже виразним. Тому вона не може зрозуміти, чому письменник дозволив використати своє прізвище для ідеологічних потреб сьогодні — йдеться про концепцію «житомирської школи» В. Даниленка, в якій модернізму протиставлено традиціоналізм, космополітизму — національний дух, тобто «житомирській школі» — «галицьку», спираючись при цьому на авторитет Вал. Шевчука. Зрозуміло, Вал. Шевчук — письменник, якого не можна обмежити певною школою. Його вплив, до речі, відчутний у творчості Ю. Андруховича більшою мірою, ніж у творчості Є. Пашковського. Здається, нині боротьба за Вал. Шевчука у певних моментах нагадує боротьбу за Т. Шевченка. Прозаїк, безперечно, не може впливати на інтерпретацію своєї творчості — забороняти чи накладати якісь обмеження на свою критичну рецепцію. Рецепція творчості Вал. Шевчука, як і багатьох інших класиків, може свідчити не так про сутність цієї творчості, як про постань інтерпретатора чи певної групи, чий погляд інтерпретатор намагається транслювати.

Є всі підстави розглядати творчість Вал. Шевчука як складну модель, яку не можна звести до одного знаменника. У ній реалізм (рання творчість) поєднується з фольклорною фантастикою («Дім на горі» (1983)) й історичною фантастикою («У череві апокаліптичного звіра» (1995), «Око прірви» (1996), «Біс плоти» (1999)).

У зв'язку з різноманіттям і багатогранністю творчості Вал. Шевчука складно подати однозначне визначення його стилю. Якщо М. Павлишин вважав, що Вал. Шевчук узаконив в українській традиції середньовіччя й добу бароко, наголосив на естетичному чутті, яке межує із сакральним, заснував новий літературний дискурс, не детермінований монополістичною ідеологією, то Л. Тарнашинська, оминаючи реалістичний струмінь творчості Шевчука, акцентує на тому, що у 70-ті роки він писав фольклорно-фантастичні повісті та оповідання з елементами готики, згодом у його творчості з'явилися барокові прикмети: монументальність, розлогі епітети, складні синтаксичні конструкції. Вона схильна трактувати фантастику як внутрішній глибинний реалізм. В. Медвідь вважає, що у сутичці фантастики й реалізму народжується модернізм, саме це дає

підставу стверджувати, наче Вал. Шевчук поєднав традиційну оповідь з модерном. Ще далі йде Н. Беляєва, на думку якої, в поезиці Вал. Шевчука маємо поєднання необарокових і постмодерністських ознак: «З постмодернізмом твори Вал. Шевчука пов'язує виняткова ідеологічна свобода». Якщо М. Павлишин зараховує «Дім на горі» до химерної прози, то І. Дзюба вважає, що залучати цей твір до химерної прози «трохи свавільно». Нарешті, А. Берегуляк побачила «магічну» естетику культурного синтезу у «Домі на горі», не наважуючись вживати термін «магічний реалізм» «через ... непроблемне ставлення до надприродного, брак рівноваги між раціональним та ірраціональним, характерної для магічного реалізму». Заперечуючи їй, Н. Євхан порівнює прозу Вал. Шевчука із латиноамериканською як однотипні. З-посеред усіх цих суджень беззаперечним є те, що Вал. Шевчук «привласнює», за висловом М. Павлишина, старі дискурси задля збагачення національної культури. Інтерес письменника до української історії, літератури й міфу впливає на його стиль, що синтезує історію, літературу й міф в одне ціле.

Для того щоб зрозуміти природу творчості Вал. Шевчука, потрібно звернути увагу на її джерела. З рідної традиції головним вчителем письменника є Григорій Сковорода. Із західноєвропейських письменників йому близькі норвезький прозаїк Кнут Гамсун, англійський — Вільям-Джеральд Голдінг, німецький — Томас Манн, особливо його «Доктор Фаустус», американський — Ернест Хемінгуей («Сніги Кіліманджаро» та «За ким подзвін»). Чи не найбільше вплинув на уже зрілого Вал. Шевчука американський прозаїк Вільям Фолкнер. Вплив латиноамериканської прози на український химерний роман, як зазначив Вал. Шевчук, є досить сумнівним. Адже твори «магічного реалізму» в Україні почали читати лише у 70-ті, коли основні твори химерної прози було вже написано. Прикметно, що, вписуючи Вал. Шевчука до європейського контексту як письменника модерного, критики водночас називають його письменником національним, який «подає реципієнтові панораму життя українського народу упродовж століть» (Л. Тарнашинська). Якщо у 80-ті критика закидала прозаїку прорахунки у реалізації принципу історизму (М. Наєнко), то сучасна навпаки акцентує на реалізованому історизмі. Отже, Вал. Шевчук опиняється в ситуації між неопозитивізмом й модернізмом, зумовленій горизонтом сподівань реципієнта.

Цю проблему можна розглянути на підставі фантастичних історичних повістей Вал. Шевчука, написаних у 90-ті ХХ ст. До книжки історичних повістей та оповідань «У череві апокаліптичного звіра» (1995) увійшло оповідання «Дерево пам'яті», написане у стилізованій манері. У ньому йдеться про 1395 рік, коли Вітовт із Скиргайлом завоювали Київ. Скиргайло Іван, литовсько-руський князь (1354—97), син Ольгерда, справді перейняв владу у Києві після Володимира Ольгердовича, який не хотів визнавати влади Вітовта. Історичний Скиргайло помер також у Києві. Цей сюжет надихнув Вал. Шевчука на оповідання, центральним в якому є дві метафори: дерево пам'яті й апокаліптичний звір. Скиргайло, натякає автор на сучасних можновладців, поводить себе не як мудрий володар, а як брутальний завойовник: він напивається, виловлює київських дівчат, убиває міщанина й священного сокола. Намісник митрополита у Святій Софії Хома Ізуфів, який намовив князя Володимира Ольгердовича відступити з міста, намагається так само вмовити нового князя шанувати звичаї тієї землі, на яку він прийшов. Однак Скиргайло не хоче навіть дивитися на дерево пам'яті. Його з'їдає апокаліптичний звір пихи й владолюбства. Скиргайло і Хома помирають, а в Києві з'являється черговий князь Іван Ологимонтович, поведінка якого нічим не відрізняється від попереднього. Отже, Вал. Шевчук зображує замкнене коло безвідповідальної київської влади.

В оповіданні «Диявол, який є (сота відьма)» розробляється тема відьми, яка була популярною в українській літературі ХІХ ст., а сьогодні у зв'язку з особливим інтересом до містики й ідей фемінізму переживає справжній ренесанс. Про відьом писали Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, М. Стороженко і М. Гоголь. На відміну від них Вал. Шевчук звертається не до української відьомської традиції, а до європейської середньовічної. Першу відьму, як відомо, було спалено в Тулузі у 1275 р. Давньогерманське і франкське право переслідувало жінок, яких підозрювали у відьомстві. Процеси проти них вели на підставі були папи Інокентія VIII 1484 р. та книжки під назвою «Молот відьом», написаної Кремером і Шпренгером у 1489 р. Переслідування відьом у Європі тривало до ХVІІІ ст. Українське звичаєве право було щодо відьом поблажливішим. Їх карали не за зносини зі злим духом, а за використання свого знання з недобрими намірами. В оповіданні Вал. Шевчука «комісар відьом» Шпінглер (варіація Шпренгера) страчує двох відьом. Розважаючи над тим, яка з них є со-

тою, а яка дев'яносто дев'ятою, він повертається до Меци. Однак у дорозі його ковтає апокаліптичний звір — Шпінглера заарештовано й звинувачено у еретизмі за доносом приятеля Агріппи. Агріппа, або Генріх з Неттестайму, — історична особа, німецький теолог і алхімік, ворог схоластики. У цьому оповіданні прозорими є алюзії на сталінщину.

Героєм оповідання «Місія» є історична особа — Патріарх Константинопольський Єремія (1572—94), який перебував в Україні у 1588—89 рр. Під час свого перебування в Україні він втручався у справи православної церкви, чим налаштував проти себе духовенство. Саме Єремія підтримував братства у їхньому праві контролювати життя духовенства і церковні справи. Історичними особами є Гедеон Балабан і Кирило Терлецький. Однак Вал. Шевчук зацікавлений не так історичною правдою, як проблемою взаємної ненависті, заздрості й розбрату, розглядаючи їх з позиції національної психології. Йдеться про донос львівського єпископа Гедеона Балабана на єпископа луцького Кирила Терлецького. Саме взаємна ворожнеча ієрархів наводить Єремію на сумнів. Від'їжджаючи з України, він так і не знає, куди потече вода у цій країні.

Оповідання «Останній день» стосується вже XVIII ст. У ньому Вал. Шевчук звертається до свого улюбленого історичного персонажа — козацького літописця, учня київської Академії, який від 1690 р. служив у канцелярії В. Кочубея, а від 1705 р. — в генеральній канцелярії, Самійла Величка. Вважається, що Самійло Величко зібрав документи, оригінали яких згоріли в Батурині у 1708 р. Вал. Шевчук заперечує цю тезу, вводячи до оповідання образ Карпа Вечірнього, писарчука при Мазепі, який зберіг усі папери в скрині й передав їх Самійлові Величку. Разом з паперами Карпо передає й обов'язок патріота — рятувати свою землю від загибелі. Якщо Карпо Вечірній займається пропагандою — проповідує кінець краю від села до села, спонукаючи людей до пам'яті, то Самійло Величко має написати історію краю для нащадків. Зрештою, Карпа ловлять, везуть до таємної канцелярії, допитують і висилають до Сибіру. Самійло Величко молився за нього, бо знав: канцелярист Карпо був не просто людиною, а посланцем Божим.

В оповіданні «У череві апокаліптичного звіра» Вал. Шевчук піддає сумніву тезу, наче плач завжди вищий сміху, звертаючись до історичної постаті українського філософа-містика Г. Сковороди (1722—94). Співрозмовника Г. Сковороди Мисаїла з'їдає біс печалі, або біс меланхолії. Печаль виявляється черевом апокаліптичного звіра.

Сюжетом елегійного оповідання «Освітлена сонцем кімната» є історія кохання Миколи Костомарова й Аліни Крагельської. Автор фіксує в безлічі психологічних нюансів їхню зустріч у Києві через 26 років розлуки. Відомо, що весілля М. Костомарова й А. Крагельської розладналося через арешт нареченого у справі Кирило-Мефодіївського братства. Тоді ж було заарештовано й Т. Шевченка, що мав бути на цьому весіллі боярином. У творі з'являється також історична постать Павла Чубинського, який виконує роль посланця — носить листи М. Костомарова й Аліни. Вал. Шевчуку вдається тонко передати контраст між старістю й молодістю. Центральним мотивом оповідання є мотив долі, що уявляється М. Костомарову клубком, котрим грається кішка, або клубком, який розплутує маленька дівчинка.

До книжки увійшла також фантастична повість «Початок жаху», в якій подається життєпис ченця Михайла Вовчанського, написаний ним самим. Вал. Шевчук переважно не коментує свій текст, а надає перевагу оповіді від імені суб'єктивного персонажа. Основна колізія — добродіє життя Вовчанського і його спокушення Іоанном Московським. Перша фаза конфлікту відбувається у київській Академії, коли Вовчанський зіграв Пантефрієву дружину у п'єсі Лаврентія Горки «Йосиф-патріарх». Вовчанський втікає з Києва, одружується із сиротою Марією Покорівною, отримує парафію і прагне спокійного родинного життя. Однак він не може виконувати подружнього обов'язку. Щоночі у Вовчанського починаються видіння, наче Іоанн Московський приходить до його дружини. Вони напиваються і займаються непотребними іграми. Нарешті Марія завагітніла, народила сина. Конфлікт між сотничихою Думитращиною і Вовчанським закінчується судом у консисторії. Михайла засилають до Мгарського Лубенського монастиря на покуту. Саме тут конфлікт між Михайлом Вовчанським й Іоанном Московським вступає у другу фазу. Життєпис Вовчанського включає і опис монастиря, будівництва, яке тут ведеться, роботи на кухні, і переписування творів відомого письменника й церковного діяча Дмитра Туптала-Ростовського (1651—1709), і розмови з ігуменом. Рукопис раптово уривається. Нарацію підхоплює Доротей Лебедович, дописуючи в ньому, наче Михайло Вовчанський убив Московського, підпалив свою келію й мало не пустив з димом увесь монастир. Вовчанського, замкнутого у залізо, мали завезти до архієрея, аби той призначив йому нове місце покути. Та послушники, що супроводжували

його, повипадали з воза у рів, а сам Михайло зник. Господь покарав обох, бо Вовчанський і Московський — люди малі й грішні, одне єство.

Роман «Око прірви» (1996) написаний у формі детективу, хоча у ньому, як слушно зауважує В. Балдинюк, «віднаходить своє друге дихання архаїчна літературна форма — життє святих». Михайло Воронович, творець Пересопницького євангелія, намагається писати в Житомирі нове, але у нього зникає хист. Прототипом М. Вороновича, напевно, є архімандрит Григорій, який вперше у волинських монастирях переклав біблійний текст українською мовою — «Пересопницьке євангеліє» було перекладено у 1556—61 рр. Воронович, позбавлений хисту, вирішує просити допомоги у Микити Стовпника. Разом з ним на острів до Микити мандрує й диякон із Києва Созонт, який має списати життє Микити й перевірити істинність святого, і Павло Гутянський, що страждає від падучої й шукає зцілення. Їхній шлях на острів, оточений болотом й озером, де застигло Око Прірви, сповнений небезпек. До ченців пристає подорожній Лопата Кузьма, який перебував із Микитою у Жидачівському монастирі й хоче зустрітися з ним як із братом. Саме Кузьма, якого провідник через Око Прірви й учень святого Микити Теодорит визнає нетвердим у вірі, стає першою жертвою і першим сигналом псевдосвятості Микити. Детективний сюжет розгортається на тлі агіографічних оповідей. Кузьма оповідає про життя святого Калістрата, Теодорит — про життє і чудеса святого Микити. У певний момент Созонт розуміє, що Теодорит цитує життє, написане історичним Теодоритом, письменником V ст. (бл. 386—457) родом із Антіохії, єпископом кирським. Життє святого Микити виявляється запозиченням із життєя Симеона Стовпника, аскета й проповідника, який останні 37 років свого життя простояв на стовпі.

На острові знайшла притулок секта симеонітів, сенс віри якої викладає святий Микита у своїй проповіді: «Святе письмо не потребує краснописання, пишних малюнків та орнаментів — воно велике й красне змістом своїм, і цього для нього досить». Насправді Микита виявляється псевдосвятим, його віра полягає у відмові від життя і краси, в апофеозі смерті і в безкінечних поклонах. Його учні-фариसेї проповідують умертвіння плоті, а самі їдять м'ясо й попивають мед. Найбільшу небезпеку для симеонітів становить освічений Созонт, який нагадує Дмитра Туптала-Ростовського, укладача «Четьів-Міней» — збірника життєй святих за місяцями, призначеного для читання на кожний

день. Саме він заперечує віру Микити: «Тяжкий гріх, як на мене, заперечувати любов до світу й краси любов'ю до Бога». Созонт створює два життя — одне письмове, затвержене учнями святого Микити, інше — усне й правдиве, яке має запам'ятати й донести до нащадків художник Михайло. І Павло, і Созонт стають наступними жертвами симеонітів. Як твердить критик В. Балдинюк, читач має згадати реальний агіографічний твір про Симеона Стовпника, порівняти його з житієм нового святого Микити, щоб сприйняти авторську нарацію, яка «розділяє два однакових правдоподібних зображення, одне з яких є реальним, інше — фальшивим». Варто підкреслити, що Симеон Стовпник вважається святим лише у східній християнській традиції, оскільки 37 років стояння на стовпі на славу Божу західна традиція трактує як буквально розуміння аскези.

У романі в історичному дискурсі розглядаються проблеми віри й моралі. По-перше, йдеться про істинну й неістинну віру. Михайло Василевич доходить висновку, що «кожна віра істинна, а невіра — неправдива; має значення лишень ота таїна, котра є чи її нема в людській душі». Життя на стовпі навіть роками не свідчить про істинність віри, як це сталося із псевдосвятим Микитою. Навпаки, псевдосвятий і його учні, відчуючи неістинність власної віри, своє фарисейство, насправді були творцями прірви. На думку Созонта, прірва з'являється, «коли людина перестає бачити біле білим, а чорне чорним, а починає біле звати чорним, а чорне — білим, любов називає ненавистю, а ненависть любов'ю». Проблема істинної й неістинної віри у романі прочитується у сучасному контексті. Звичайно, Вал. Шевчук має на увазі не тільки історичний аспект, на якому спиняється В. Балдинюк, коли звертає увагу на факт вимушеного переписування агіографами своїх текстів у XVIII ст., зумовлений, зокрема, указом Петра I про встановлення цензури над друкованими церковними книгами в Україні, а й факт цензури у тоталітарному суспільстві. Нарешті, прозаїк вводить до тексту слово-проповідь про гру, яке є відгуком на найновішу дискусію в українській культурі з приводу гри як сутності культури і її місця в постмодерній свідомості. Гра дійсно є контекстом роману, як слушно зауважує В. Балдинюк. Созонт, не заперечуючи Божої гри, якою є світ та дійсність, розрізняє добру й лиху гру. Людина завдяки своєму розуму може відрізнити добру гру від лихої. При цьому Вал. Шевчуку йдеться про осмислену гру Й. Гейзінги, тоді як постмодерна гра зводиться до гри без правил або гри усіх правил.

За словами В. Балдинюк, для прози Вал. Шевчука характерні два типи нарративу, виведені французьким структуралістом Ц. Тодоровим: ідеологічний, якому притаманна певна абстрактна ідея, наприклад антитоталітарна («Птахи з невидимого острова»), і гносеологічний, коли важливі не події, а знання про них («Три листки за віном», «Початок жаху»). Наратив «Ока прірви», в якому використовують окремі агіографії, за В. Балдинюк, «є пошуком істини» («гносео»), відтак його можна зарахувати до гносеологічних. Насправді гносеологічний наратив не заперечує ідеологічного. Навпаки, без ідеологічного він просто неможливий. Щодо Вал. Шевчука, здається, є всі підстави вести мову про інтелектуальний, або книжний, наратив, тобто такий ускладнений наратив, в якому найістотніші проблеми сучасності (істинності віри, цензури, гри) подані в історичному дискурсі або переодягнені в історичні шати.

Цей наратив властивий також історичним повістям, що увійшли до книги «Біс плоті» (1999). У першій повісті «Розсічене коло» (1996) Вал. Шевчук використовує той же принцип письма від імені суб'єктивного героя, що й у повісті «Початок жаху». Оповідь ведеться від імені писарчука Мотовила (можливий прототип — український письменник XVI ст. Мотовило, автор відповіді на книгу Петра Скарги про церковну єдність, який жив при дворі Костянтина Острозького. Повість поділена на розділи та інтермедії — записи в «актах Житомирського уряду». У розділах Мотовило оповідає про історію свого кохання, а в інтермедіях — подає справи суду, з яких вимальовується досить неприваблива картина життя барокової України. Суд розглядає справу побиття пані Тетяни Манківни пані Оксинією, яка задерла пані Тетяні спідниці, зав'язала їх їй на голові й набила палицею по сідницях. Згодом з'ясовується, що це була банальна помста, оскільки раніше пані Тетяна вчинила таку наругу над Оксинією. Наступною є скарга житомирського міщанина Кліма Партинюха на власну дружню Огапку Харитонівну, яка начебто пограбувала його. При цьому міщанин додає цілий список вкраденого, якого, як виявило слідство, не існувало в природі. Насправді Огапка вчинила чоловікові одну шкоду — розбила об його голову череп'яну сковороду. Нарешті, найголосніша справа — найзд пана Богдана Стрибала на пана Василя Корчевського, коли побутова ворожнеча переросла у справжню війну. Вал. Шевчук, обсервуючи українську історію на побутовому рівні, доходить висновку, що вона вкладається у замкнене коло взаємної ворожнечі й ненависті.

Не менш драматично розгортаються й події особистого життя писарчука Мотовила, який прагне збудити кохання в Юстині, а та вважає кохання гріховним. Мотовило вдається до приворотного зілля й інших засобів, наприклад вкопує біля порога Юстининому дому дощечку, на якій написано його ім'я. Та всі ці маніпуляції не дають очікуваного результату. Навпаки, Юстина занедужала. Односельці вважають, що хворість на Юстину наслав писарчук. Після того як йому не вдалося зцілити кохану, баба Домна Щенявська, вона ж баба Пуця (згодом ця відьма з'явиться у повісті «Закон зла (загублена у часі)»), підбурює людей проти дядька Мотовила, книжника Кипріяна. Кипріянові вдається уникнути самосуду. Він тікає, залишивши небожеві на сховок книжку у вигляді дощечок, вірогідно Велесову книгу, яку потрібно відчитати. Згодом писарчук одружується з дівчиною, схожою на Юстину. Однак у Милохну вселяється Юстинин біс. Дійшло до того, що вона ледве не відрізала писарчукове уродження. Суд постановив їх розлучити. Більше писарчук не одружувався. Своє покликання він вбачає в тому, щоб перейняти науку дядька Кипріяна. Однак здійснити це практично неможливо, оскільки Милохна спалила всі дядькові дощечки. Замінником спаленої книги, як здається, має стати актуальна повість, написана від імені писарчука. Ця повість має на меті розсікти одвічне коло ненависті, з якого через свою вдачу — передусім заздрощі і лінощі — не може вийти українська людина.

Повість «У пащу дракона» (1993) також написана від імені ієромонаха монастиря Куп'ятицького на Пінщині брата Атанасія, який поставив перед собою мету відбудувати Куп'ятицький храм, що занепав. Він отримує доручення від ігумена Іларіона Денисовича збирати ялмужну, тобто пожертви на відбудову храму. З цією метою, оскільки в Білій Русі й на Україні розруха, він разом з іздовим Онисимом вирушає до Росії, або ж у Царство Дракона. Події повісті відбуваються у 1637 р., тобто перед Переяславською радою. Центральним дискурсом повісті є російський. Хоча брату Атанасію про небезпеки, які чигають на чужинців у Царстві Дракона, оповідає чимало людей: загадковий старець в случькому монастирі, ігумен монастиря під Оршею Іоїль Труцевич і намісник Іоаникій Сурта, він не покидає своєї місії. Подальша подорож, особливо після того, як подорожні в'їхали у Царство Дракона, виявляється вкрай небезпечною. Брату Атанасію забороняють збирати ялмужну, бо він не має дозволу царської величності. Саме перебу-

вання подорожніх в Царстві Дракона виявляється нелегальним. Ієромонах також помічає дивний характер християнства у тутешніх землях. В одному селі християни виявляються кликушами, в іншому подорожніх хочуть пограбувати й убити. Нарешті ігумен монастиря Воскресіння із мертвих Ісус Христового Аліпій Федорович прямо повідомляє, що Атанасій виконає свою місію, якщо присягне на вірність царю, тобто стане його рабом. Онисим повертається в Україну. Атанасій, не присягнувши царю, йде у пащу дракона. Своє призначення він вбачає вже не у відбудові храму, а в тому, щоб перепинити дракона, ставши його жертвою. Сюжет ускладнюється з'явою Атанасію й перевтіленнями куп'ятицького диякона Неємії, який постає як alter ego ієромонаха, або втілення його сумнівів і сум'яття.

Наступні дві повісті «Біс плоті» (1997) й «Закон зла (загублена в часі)» (1998) торкаються проблеми тілесності й війни статей. Ця тема стає однією з центральних у творчості Вал. Шевчука 90-х. На цю тему написано також повісті «Місяцева Зозулька із Ластів'ячого гнізда», «Жінка-змія», «Горбунка Зоя», «Чортиця». У героя повісті «Біс плоті» мандрівного ієромонаха Климентія Зіновієва є реальний історичний прототип — історичний Зіновієв, ієромонах часів Мазепи і мандрівний віршопописець. У повісті він милосердям виганяє біса плоті з доньки своєї колишньої любові Пелагії, приймаючи його в себе. У другій повісті, події якої начебто реальні, оскільки записані у 1713 р. в урядових книгах житомирського магістрату, йдеться про розслідування вбивства Явдохою Щербанівною свого чоловіка, яке вона вчила, прагнучи заволодіти скарбом. Явдоху після покарання ховають поряд з мужем. Брат покійного, побоюючись, щоб той не став упирем, забажав відкопати тіло Явдохи й утопити його у міху разом з псом, вужем, котом і півнем. Вал. Шевчук не тільки акцентує на специфічності українського християнства, змішаного із забобонами, а й використовує цей сюжет задля висновку про вічне коло війни статей. Викопавши труну, родичі й городяни побачили, що покійники лежать обійнявшись. До оповіді автор вплітає роздуми публіцистичного характеру про силу жіночої статі та її бісівську сутність.

Н. Беляєва називає історичні фантастичні повісті Вал. Шевчука історичними параболоми, в яких поєднуються фантастичні, демонологічні, необарокові, постмодерністські елементи. Однак це твердження потребує ретельнішої аргументації. Ідеологічна свобода тексту Вал. Шевчука

ще не свідчить про її постмодерний характер. Як не свідчить про це розкомплексованість художнього відтворення природи статі у повістях 90-х: «Горбунка Зоя», «Чортиця», «Місяцева Зозулька із Ластів'ячого гнізда», «Жінка-змія». На думку В. Даниленка, Вал. Шевчук близький до істини, коли стверджує, що краса втратила свою божественну суть і несе не тільки гармонію, а й потворне. Ця теза також викликає сумнів, оскільки прозаїк, зокрема в романі «Око прірви», свідчить, що тлінна краса — теж від Бога, а не марнота марнот, як запевняв Микита Стовпник. Критикує В. Даниленко прозаїка за те, що в його пізніх творах «немає любові, зате багато сексу». Досі мовчить феміністична критика, яка на матеріалі повістей Вал. Шевчука виявилася б досить продуктивною, оскільки він відстоює патріархальні погляди, зокрема ототожнює жінку з бісом.

Отже, у 90-ті роки ХХ ст. Вал. Шевчук звертається до жанру історичної фантастики. Часто його сюжети вкладаються в схему детективу, розслідування, чим нагадують роман Умберто Еко «Ім'я рози». Прозаїк переважно відсторонюється від авторського коментаря, передаючи оповідь суб'єктивному персонажу. Його наратив можна назвати інтелектуальним, оскільки сучасні проблеми автор подає в історичному дискурсі, поєднуючи ідеологію із гносеологією. Характер наративу, попри стилізацію й ускладненість вставними оповідями чи передачею оповіді іншому персонажу, переважно залишається традиційним. Вал. Шевчук використовує історичний дискурс для висвітлення проблем сучасності. Та це ще не свідчить про постмодерне трактування ним проблеми гри чи статі. Адже гра для нього завжди є осмисленою. У поглядах Вал. Шевчука на стать приваблює передусім аспект одвічної війни між статями. При цьому жінку він переважно трактує як відьму. Вал. Шевчук, якого прийнято називати патріархом «житомирської школи», насправді є письменником загальнонаціональним. Стилiстично його проза належить до явищ межових. Адже у соцреалістичному контексті його творчість прочитується як модерна, у постмодерному — набирає неопозитивістських обрисів.

Література

Андрухович Ю. Оповідач історій: Про Валерія Шевчука і його роль у становленні Андруховича як письменника // Кур'єр Кривбасу. — 1999. — № 116.

Балдинюк В. «Паралельна агіографія» і авторський наратив: комунікативний аспект у романі Вал. Шевчука «Око прірви» // СІЧ. — 2003. — № 2.

Берегуляк А. Магічний реалізм та літературний міф — зцілення чи панацея у постколоніальному контексті? // Сучасність. — 1993. — № 3.

Беляєва Н. Історична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті // СІЧ. — 2001. — № 4.

Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005.

Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність. — К.: Критика, 2005.

Даниленко В. У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми в пізніх повістях Валерія Шевчука) // СІЧ. — 2000. — № 2.

Євхан Н. Фольклорно-міфологічні моделі у прозі Валерія Шевчука (типологічний аспект) // СІЧ. — 2003. — № 5.

Корогодський Р. У пошуках внутрішньої людини. — К.: Гелікон, 2002.

Павлишин М. Відлиги, література та національне питання: проза Валерія Шевчука // М. Павлишин Канон та іконостас. — К.: Видавництво «Час», 1997.

Павлишин М. Міфологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука // Там само.

Павлишин М. «Дім на горі» Валерія Шевчука // Там само.

Пивоварська А. Дім на горі. Розмова з Валерієм Шевчуком // Сучасність. — 1992. — № 3.

Соболь В. Око прірви, або Дорога до себе // Вітчизна. — 2001. — № 5—6.

Таран Л. «Роззирнімося навколо й полюбімо цей світ»: Розмова з Вал. Шевчуком // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 165.

Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука: постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. — К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 2001.

Яковенко С. І спокою не знає ніхто // СІЧ. — 1997. — № 3. Рец.: Вал. Шевчук «У череві апокаліптичного звіра». — К., 1995.

Яковенко С. Зникомі тіні Валерія Шевчука. Варіації автотематизму // Наукові записки НаУКМА. — 2001. — Т. 19. — Ч. 1.

Шевчук В. Око прірви. — К.: Укр. письменник, 1996.

Шевчук В. Серйозний письменник не може бути популярним // www.gazeta.lviv.ua/articles/2005/04/07/4188

Марія Матіос: між традицією і стилізацією

М. Матіос народилася у 1959 р. на хуторі Сірук біля с. Розтоки, що на Буковині. Закінчила філологічний факультет Чернівецького університету, тепер Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича. Пише пое-

зію й прозу. Їй належать збірки поезій: «З трави і листя» (1983), «Вогонь живиці» (1986), «Сад нетерпіння» (1994), «Десять дек морозної води» (1995), «На Миколая» (1995), «Жіночий аркан» (2002). Авторка книги повістей «Життя коротке» (2001), книги новел «Нація» (2001), історико-психологічного роману «Солодка Даруся» (2004), первісна назва якого «Трояка ружа», книги кулінарних рецептів і народознавчих студій «Фуршет від Марії Матіос» (2002), «Бульварного роману» (2003), політичного роману-памфлету «Містер і місіс Ю в країні укрів» (2006), психологічної розвідки «Щоденник страченої» (2005), родинної саги у новелах «Майже ніколи не навпаки» (2007). У 2005 р. отримала Національну премію ім. Т. Шевченка за роман «Солодка Даруся».

Критика називає М. Матіос найплодовитішою і найпрацевдатнішою українською письменницею, творчість якої є найстрокатішою у жанровому відношенні: повість, бульварний роман, книга кулінарних рецептів, роман-памфлет, сага у новелах. Сама письменниця не хоче, аби її читали в метро, стверджуючи, наче «чітко знає статус, вік і стать своїх читачів — від академіка до домогосподарки». Літературна формула «від академіка до домогосподарки» не викликає довіри, навпаки — видається надто підозрілою, незважаючи й на те, що академіки, особливо у пост-советському просторі, бувають різними, а серед домогосподарок трапляється чимало колишніх учительок української мови і літератури. Однак треба визнати: інтерес до її книжок, накладу й кількість перевидань не менші, аніж в О. Забужко, а любов до письменниці є всенародною без особливого втручання критики. Такий успіх пояснюється рішучим відстоюванням М. Матіос традиційних українських цінностей, що їх більшість сучасних українських прозаїків вважає або анахронічними, або неможливими.

Твори М. Матіос, навіть ті, в яких вона намагається «законсервувати час і людину», «осмислити буття у різних його проявах», переважно належать до масової літератури, яку критика подає як загальнонаціональний контекст. Роман «Солодка Даруся» не виняток, хоча задумувався він як «висока» література. Цей твір М. Матіос є достатньо якісним, «а якісна книжка — це також духовний авторитет». Роздвоєність прозаїка між «високою» і масовою літературою не є чимось надзвичайним. З подібною суперечністю ми стикаємося також у випадку Є. Кононенко, коли одна частина критиків називає її письменницею для еліти,

а інша трактує як представницю масової літератури. Сама ж М. Матіос позиціонує себе як письменницю національну, підкреслюючи, що її «Фуршет» — така ж національна книжка, як і «Нація».

Критика порівнює прозу М. Матіос з прозою В. Стефаніка. Це порівняння видається некоректним, оскільки В. Стефанік, як відомо, писав «коротко і страшно», а М. Матіос пише солодко й багатослівно. З-поміж усіх критиків саме Р. Семків визначив найсуттєвішу стильову ознаку прози авторки «Солодкої Дарусі» — сентиментальність. Вдумливий погляд зауважить, що М. Матіос стилізує свою прозу під класичну, внаслідок чого з-під її пера з'являються псевдокласичні твори. В. Стефанік не любив літературних декларацій, для нього була чужа будь-яка стилізація. Він відмовлявся писати про життя української інтелігенції, оскільки вона в часи В. Стефаніка була явищем маргінальним, а її життя виглядало ефемерним, майже неіснуючим. Натомість перед зором В. Стефаніка розгорталася стихія життя покутського селянства. Це життя він знав не з переказів і не з книжок, а з власного досвіду. Новеліст досліджував душу покутського селянина у її найбрутальніших і найлюдяніших проявах, виявляючи найтонші нюанси переходу від брутального до людяного і навпаки. Цим підняв його життя до рівня трагедії. Завдяки трагічному звучанню образ Гриця Летючого, що з безвиході вирішив убити своїх дітей, як і образ Вовчиці, яка годує зі своєї руки численних дітей — монархістів, націоналістів і революціонерів, що ненавидять одне одного, сьогодні є хрестоматійними, принаймні у межах української літератури.

Стихією прози М. Матіос насправді є не трагедія, як це намагається довести більшість критиків, а мелодрама. Письменниця завжди шукає гостру інтригу, надає перевагу емоційному надміру, різко протиставляючи добро і зло. У «Солодкій Дарусі» усі ці три ознаки проявляються особливо виразно. Зрозуміло, енкаведисти на «визволених» українських землях відзначалися жорстокістю. Однак М. Матіос гіперболізує цю жорстокість до тієї межі, коли правда перетворюється на пропаганду. Підживлюючи інтригу, авторка нагнітає жахи, згущує фарби, тому слідчий не тільки гвалтує Мотронку, а й цідить молоко з грудей молодій матері. Більше того — він п'є це молоко й кусає свою жертву. Можна припустити, що у даному разі маємо справу з психічно хворою людиною-садистом. Однак і енкаведист Дідушенко не відстає від свого соратника. Розправившись з молодими бандерівцями, він кладе тіло мертвого парубка на тіло зв'язкової, імітуючи статевий акт. Але й

цього виявляється мало, напевно, не тільки Дідушенкові, а й М. Матіос. За сюжетом з Вижниці привозять труп батька забитого бандерівця. Він теж присутній при нарузі над трупом власного сина. Ця показова вистава, що має на меті залякати місцеве населення, у читача викликає недовіру.

Письменниця пише про межові стани ефектно, але не ефективно. Таке письмо можна назвати психологічним із великими застереженнями. Воно взагалі не є психологічним, якщо манеру М. Матіос порівнювати, наприклад, з манерою боснійського прозаїка Меші Селімовича у романі «Дервіш і смерть». Хоча М. Матіос, на відміну від М. Селімовича, належить до християнської культури, проте вона не залишає ані Дідушенкові, ані катові Мотронки жодного шансу на спасіння. Парадоксально, але цим письменниця позбавляє усіх шансів на спасіння не тільки Дарусю, а й людину як таку, зокрема, і своїх читачів. Християнський підтекст, як і катарсис, у «Солодкій Дарусі» видається сумнівним. Самогубство Мотронки, її добровільне зречення своєї доньки Дарусі свідчать про остаточну деморалізацію жінки — дружини й матері. Традиційна українська література, як і світова, культивувала образ матері, захисниці роду, яка попри різні політичні режими і суспільні катаклізми лишалася прихистком людяності й віри в розп'ятого за наші гріхи Спасителя. М. Матіос, як і Л. Толстой, розглядає жінку передусім з точки зору статі, а не її ролі у родині, материнства. Якщо Анна Кареніна попередила епоху фемінізму, то Мотронка фактично її завершила.

Ефектними у М. Матіос є як сюжет, так і мова. Щоправда, письменниця не пише діалектом — у такому разі її твори сприймалися б так само складно, як і твори В. Стефаніка, тобто не могли б претендувати на масовість. М. Матіос використовує окремі діалектні слова, фрази, синтаксичні конструкції задля передачі буковинського мовного колориту, однак і тут бувають прорахунки. Наприклад, Дідушенко вже після Другої світової, напевно, уявив себе членом Партії регіонів: «Бачите, нарешті ми можемо говорити, що і в цьому регіоні встановили спокійне життя»; повстанці, забираючи у Михайла провіант, висловлюються не як приречені на загибель селяни, земляки, а як кондові бюрократи: «А від нас і всіх істинних українців подяка буде». Не менш фальшиво звучить і фраза сільської кумасі, яка ще до народження Дарусі, тобто до початку Другої світової, висловлюється у стилі 90-х минулого століття: «Як то до чого люди? Для контролю».

Немає підстав стверджувати, що М. Матіос є прихильницею регіональної літератури. В одному з інтерв'ю письменниця сказала, що її книжка «Нація» має стосунок до контрверсійної української історії, переростає її власну біографію чи історію її Розтоків. З цього випливає, що саме завдяки українській історії, яка є об'єднуючим чинником нації, М. Матіос перетворюється на письменницю загальнонаціональну.

У світовій літературі чимало прикладів, коли національна історія втілюється в особистій біографії письменника, розгортається у його рідному місті. Наприклад, С. Рушді як ровесник індійської незалежності показав історію новоповсталого Індії в романі «Опівнічні діти» через власну біографію й історію своєї родини. У цьому романі він ствердив, що індійсько-пакистанська війна 60-х років точилася з єдиною метою — щоб його родина зазнала геноциду. Історія Колумбії й Латинської Америки в романі «Сто років самотності» концентрується у вигаданому Макондо, хоча насправді Габріель Гарсія Маркес мав на увазі своє рідне місто Аракатаку.

Розтоки мали б усі шанси стати сховком української історії. Аналогічно до того, як сховком української історії стало старе подвір'я у Делятині Тараса Прохаська, на якому відбулося дві світові війни. Досі саме Т. Прохасько продовжує в українській літературі регіональну традицію, яка завжди була популярною серед горян. Досить згадати хоча б польського письменника Владислава Оркана, гуралю з Підгалля, який особисто був знайомий з В. Стефаником, схилився до лівих ідей, проте присвятив своє життя ідеї регіоналізму. М. Матіос, звичайно, знаходиться під впливом регіональної ідеї, що надає її книжкам колориту. Однак письменниця свідомо підпорядковує її загальнонаціональному контексту, тобто масовому сприйняттю. Масова література для регіональної ідеї вбивча. Адже масове мистецтво як мистецтво унітарне стирає різноманіття, синонімом якого виступає регіоналізм. В українському випадку здається, що масова література ототожнилася із загальнонаціональною. Насправді ж загальнонаціональна література відходить у минуле, а її місце займає література масова.

Література

Бойченко О. Хвала рукам, що пахнуть яйцями /[http:// www.view.kiev.ua/arcr.shtm?id=211](http://www.view.kiev.ua/arcr.shtm?id=211)

Дімаров А. Марічка // М. Матіос Солодка Даруся. — Л.: ЛА «Піраміда», 2004.

Матіос М. Солодка Даруся. — Л.: ЛА «Піраміда», 2007.

Матіос М. Я не Стефаник у спідниці, я — Марія Матіос у спідниці / www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=029

Матіос М. Я не хочу, щоб мене читали в метро // День. — 2001. — 23 березня.

Морозов А. Ліки від постмодерну / www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=563.

Павличко Д. Безодня, куди страшно заглянути (Матіос М. Солодка Даруся. — Л.: ЛА «Піраміда», 2004) // Літературна Україна. — 2005. — Ч. 2. — 20 січня.

Письменникові конче бути совісним у творчості: Розмова Людмили Таран з Марією Матіос // Кур'єр Кривбасу. — 2006. — № 196 (березень).

Римарук І. Трояка ружа, або Солодка Даруся // Там само.

Родик К. Історія без токсикозу / www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=920

Семків Р. Чому я не читатиму «Солодку Дарусю» (Матіос М. Солодка Даруся. — Л.: ЛА «Піраміда», 2004) // Книжник review. — 2005. — Ч. 8—9.

Червак Б. Символіка часу в творах Марії Матіос // СІЧ. — 2000. — № 14.

Шкляр В. Трояка ружа Марії Матіос // День. — 2005. — 3 лютого;

Щербаченко Т. Небульварна нація / www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=498

Якубовська М. Міфологія буття українства у прозі Марії Матіос (Літературний портрет Марії Матіос). — Л., 2005.

3.

Неомодернізм у сучасній українській прозі

Неомодерний стиль як компенсація розгромленого українського модернізму

Неомодерна проза від модерної принципово нічим не відрізняється. Оскільки модернізм в українській літературі був стилем спорадичним і протейстичним, вільно розвиватися він зміг лише у постмодерний час. Саме для того щоб підкреслити спізненість українського модернізму 90-х, використовують префікс «нео». Вважається, що до українських неомодерністів належать В'ячеслав Медвідь і Євген Пашковський. Існує спокуса ототожнити неомодернізм із «житомирською» школою. Володимир Даниленко видав у серії «Літературний проект каналу 1+1» антологію «житомирської» прозової школи під назвою «Вечеря на дванадцять персон» (1997). Видання цієї антології показало, що стиль окремою школою (Вал. Шевчук, Ю. Гудзь, М. Закусило, В. Медвідь, Є. Пашковський та ін.) не обмежується. У «неомодерному» стилі працюють також полтавчанин О. Ульяненко, чернігівець Кость Москалець, галичанка Галина Пагутяк і киянка О. Забужко, хоча творчість останньої з огляду на її проблематику розглядають як феміністичну.

У 90-ті В. Медвідь, Є. Пашковський, О. Ульяненко входили до групи «Нова література», що об'єднувалася довко-

ла часопису «Українські проблеми» і газети «Слово». За редакцією лідера «Нової літератури» В. Медведя побачила світ «Антологія сучасної прози. Десять українських прозаїків» (1995). Згодом О. Ульяненко найдалі відійшов від засад «Нової літератури». Однак цей факт, зумовлений як обставинами особистого життя письменника, так і обставинами його творчості, наприклад, друком і рекламою творів, не є вирішальним. Адже наратив О. Ульяненка, наближений до «потoku свідомості», залишається незмінним. Здається, прозу К. Москальця і С. Процюка, попри виразне «західництво» першого й неопозитивізм другого, також варто розглядати з точки зору неомодернізму.

На відміну від постмодерністів, які культивують гру, іронію, перефразують канон, неомодерністи продовжують створювати «високу літературу». Вони надають українській традиції («великому наративу») суб'єктивності, міфологізують її. Тому асоціюються не із «західництвом» постмодерністів, що переоцінюють традицію, а із «ґрунтівством», тобто культом різної традиції. І перші, і другі відкидають соцреалістичний канон. Неомодерністів не влаштовує також раціоналізм неопозитивістів. Значно більше довіри неомодерністи виявляють до тези німецького філософа Вільгельма Дільтея про дух, який і є основним компонентом творчості. Відмовляючись від раціо, автори-неомодерністи вдаються до інтуїтивного письма й стилістики «потoku свідомості» (за взірць беруть прозу Марселя Пруста, Джеймса Джойса). Персонаж неомодерністів зазвичай виражає авторську позицію, «Я-автора» і «Я-героя» часто повністю ототожнюються. При цьому неомодерністи відкидають іронію і гру, «веселий апокаліпсис», апелюючи до серйозності, усталеної ієрархії цінностей, в якій нація, література, традиція пишуться з великої літери. Неомодерністи, схильні до метафізики і містики, нерідко надають своїм рефлексіям біблійної форми, зокрема, Є. Пашковський і О. Ульяненко часто звертаються до Виблії, що дає підстави стверджувати про них як про християнських моралістів.

В'ячеслав Медвідь — «бібліотекар, який пише без початку і кінця»

В. Медвідь (Медведев) народився у 1951 р. на Житомирщині. У 1972 р. закінчив Київський інститут культури, тепер Київський національний університет культури і мистецтв. Автор книг «Розмова» (1981), «Заманка»

(1984), які перевидано як роман «Таємне сватання» (1987), а також книги «Збирачі каміння» (1989). У 1999 р. вийшла збірка його есеїв «Pro domo sua» (з лат. «на свій захист», дослівно — «на захист власного дому»), пізніше — роман «Кров по соломі» (2001), «Лови: Вибрані твори» (2005). У 2003 р. за роман «Кров по соломі» нагороджений Національною премією ім. Т. Шевченка.

В. Медвідь вважається ідеологом традиціоналізму в українському вісімдесятиччї й водночас основоположником стилю «потоків свідомості» в українській літературі. Його письмо позначене автобіографізмом та експериментаторством. З одного боку, він — традиціоналіст, бо обстоює тезу про народний, селянський характер української літератури, з іншого — неомодерніст. Його не цікавить політика й ідеології, натомість захоплює ідея мовного аристократизму. Прозаїк піддає сумніву демоліберальні цінності, упереджено ставиться до фемінізму й сексменшин: «В мене є така мила підозра — попри толерантне ставлення до рас, націй і віросповідань, нацменшин і сексменшин, — що такі дискурси не стосуються мистецтва, естетики, філософії, бо за ними стоять винятково “ідеологічні розборки”».

На переконання Т. Гундорової, вписати В. Медведя до постмодернізму складно, оскільки він намагається поєднати ідею народності з модерною формою, метафорично розуміючи народність. Швидше за все В. Медведю йдеться про ідею народу як ідею досконалої мови або досконалого стилю. Основну свою увагу він спрямовує на мистецьку сутність, якою, на його думку, є стилістика. Важить не що, а як. Цю модерністську тезу прозаїк, схоже, довів до абсурду. По суті, його блискучий стиль знищив літературу. В. Медвідь є автором стилю, а не тексту чи твору. Саме тому він належить до нечитабельних, або «складних», авторів. Адже збагнути стиль може лише поціновувач. Пересічний читач хоче просто читати.

Українська критика схильна окреслювати прозу В. Медведя як «надреалізм» (Вал. Шевчук), «психоделічний реалізм» (І. Бондар-Терещенко) або як таку, що «конститує національну ідентичність адресата, текстуального героя і реципієнта» (П. Іванишин). Його творчість породжує прямо протилежні судження: одні критики В. Медведем захоплюються, інші — висміюють його. П. Загребельний іронічно назвав В. Медведя «бібліотекарем, який пише без початку і кінця».

Вже перші книжки В. Медведя були сприйняті критикою неоднозначно. А. Кравченко, який, можливо, оцінює

вав нову прозу значною мірою з позицій соцреалістичного канону, відчув, що книги «Розмова» і «Заманка» — неординарні, а їхній автор — людина здібна. Його прикро вразили схильність прозаїка до надмірного використання усних мовно-стилістичних конструкцій і увага до неістотних деталей. Відтак він дійшов висновку, що «потік свідомості — прийом значною мірою умовний, складний, потребує глибокого мотивування й точності психологічної самохарактеристики персонажа. У творах В. Медведя цей художній засіб нерідко застосовується для розкриття героїв настільки мізерних за своїм внутрішнім світом, що втрачає свою доцільність».

Можливо, така оцінка була зумовлена соцреалістичним контекстом, з якого В. Медвідь виламувався радикальніше, аніж його критик. Проте з А. Кравченком солідаризується І. Бондар-Терещенко, рецензент, якого соцреалістичний канон явно не влаштовує. Окресливши прозу В. Медведя як «безкінечний багатослівний текст», що «не занесений до періодичної таблиці літературних жанрів», критик слушно зауважив: «велика форма втрачає епічну точність», проте В. Медвідь вперто називає свої «малолітражні писання романами». Недоброзичливі критики (В. Терлецький) порівнюють В. Медведя з садистом і гвалтівником, який переламує слову ручки-ніжки і складає із них свій варварський текст. Отже, за цим критиком, теза прозаїка про мовний аристократизм виявляється блефом. Я. Голобородько навпаки схильний знаходити мовний аристократизм у текстах В. Медведя, що, правда, аргументація цього дослідника видається надто описовою: «У нього зустрічається стилізація під народну лексику, синтаксис, говірку, під народну манеру говоріння, мислення, свідомість, що вона (стилізація) стирає межі між авторською мовою та мовою персонажа й своїм смаковитим словом немовби передбачає артистичне виконання творів». Переконаливішим є твердження М. Сулими про те, що в романі «Льох» українська мова зазнала якісної зміни тому, що прозаїк почав прямо говорити про загальнолюдські речі, зокрема про перший сексуальний досвід. Дослідник називає цю коротку новелу, що читається як тисячосторінкова епопея, «Книгою про Вихід із Льоху», книгою, що дарує звільнення, бо «невідомий» нам секс, який зберігався в українському сороміцькому фольклорі, став нарешті темою професійної літератури.

В. Медвідь — письменник, якого не надто хвилює, що про нього думають критика і читач. Він сам знає собі ціну,

констатуючи, що Микола Хвильовий, Володимир Винниченко, Валер'ян Підмогильний не належать до його рівня. Він орієнтується на справжніх майстрів: Василя Стефаника, Архипа Тесленка, Івана Нечуя-Левицького, Панаса Мирного. У романі «Кров по соломі» прозаїк, за його зізнанням, намагався перевершити В. Стефаника: «І думаю, що мені це вдалося».

До книги вибраного В. Медведя «Лови» увійшов найкоротший в історії української літератури роман «Льох», мікроновели «Реставрація церков», оповідання «Лови», написані у формі верлібру «Три періоди творчості», есеї «Галерник і наглядч», «Доба стилізації», оповідання «Село як метаформа», «Чуже місто» (з книги мемуарів «Життя і правда»). В. Медвідь повністю відмовляється від сюжетного письма і принципу історизму, покладаючись на метафору й емоцію. Його мікроновели й мікроромани за суттю є метафорами, що можуть прочитуватися як символи. Недаремно М. Бриних вважає, що В. Медвідь лукавить, називаючи свою прозу рустикальною, тобто сільською, бо «його село безповоротно «виродилося» в метафору».

«Лови» символізують полювання системи на українську людину у ХХ ст. У тексті йдеться про тата й дитину, які жебрають, щоб купити ліки для матері, яка потрапила до лікарні. Події 90-х років і міліцейська облава на жебраків переплітається з мотивом голоду 1932—1933 рр. Якщо взяти до уваги, що образ передає дійсність завдяки складній стратегії, в якій задіяні пізнання, уява й відчуття, то В. Медведю вдалося створити атмосферу загнаності, безвиході. Мистецький експеримент можна було б вважати вдалим, якби не одне «але»: порівняння жебраків 90-х із жертвами геноциду 30-х видається некоректним. З іншого боку, думка В. Медведя про вимирання української нації, яке не скінчилося з утвердженням української держави, небезпідставна. Слушним є його спостереження, що українська держава позбавила українську жінку права народити хоча б одну дитину. Якщо припустити, що це нова форма геноциду, то слід застерегти, що вона, напевно, пов'язана зі зміною суспільства з тоталітарного, закритого на відкрите і зі зміною стандартів життя. Звичайно, йдеться про людину, яка в українських умовах позбавлена права власності, тобто про селянина-люмпена, робітника-люмпена, інтелігента-люмпена. З одного боку, лише власність перетворює людину на громадянина. З іншого, людина без власності повністю залежить від держави, наприклад, так, як від неї залежав советський письменник. Правда, письменник попри залеж-

ність від держави таки писав про те, як советська влада витравлювала почуття власника з українського селянина.

В. Медвідь у «Ловах» лише натякає на гнану людину. Здавалося б, цензура відсутня, тому на цю важливу тему він прямо напише в есеї «Гнана людина», вміщеному у книжці «Pro domo sua». Але і тут — той же мутний стиль писання. Якщо припустити, що питання власності В. Медведя не цікавить, то вести мову про поглиблення української традиційності прозаїком не варто. Адже саме питання власності і проблема зради є центральними в українській традиційній літературі. Крім того, вони загальнолюдські й неекзотичні. В. Медвідь розглядає проблему гнаної людини в іншому ракурсі — співіснування ката і жертви в українському суспільстві. Ця тема розгортається і в есеї «Галерник і наглядач».

Відповідаючи на питання, що значить зрозуміти свою історію, В. Медвідь апелює до християнської тези: «Лише перейнявшись співчуттям і любов'ю до ворога — хай і за давненого історично, — можна опанувати свою історію». На його думку, «галерник і наглядач однаково прикуті до галери часу». Цей висновок зроблено на підставі історії, зафіксованої у брошурі М. Т. Марнавізіо, яка побачила світ у 1828 р. у передруку Франческо Онофрі і того ж року — у перекладі польською. Йдеться про героїчний вчинок Марка Якимовського, який був галерником у турка Касим-бека. Той виявив Якимовському довіру — вдень русина звільняли від кайданів і дозволяли прислужувати команді. Скориставшись нагодою, Якимовський підняв повстання, скерувавши галеру у відкрите море. У такий спосіб він врятував галерників, серед яких було 22 турки. Галері вдалося дістатися Палермо. Повстанців прийняв Папа Римський Урбан VIII, який нобілізував Марка Якимовського. Далі шлях повстанців пролягав до Кракова, а влітку 1628 р. «повстанці з Росії та України», на думку В. Медведя, «ступили на рідну землю». Варто зазначити, що у 1628 р. русинські землі для росіян рідними ще не були.

В. Медвідь переповідає історію Марка Якимовського майстерно, з різних ракурсів — минулого і теперішнього, навіть майбутнього. Його наратив носить ліричний характер і має на меті збагнути тодішню людину такою, якою вона була, а не такою, якою її бачимо сьогодні. Письменник шукає можливості для етнічного й релігійного примирення своїх сучасників, яке, на його думку, можливе, якщо прийняти тезу про «історичне примирення» між Касим-беком та Якимовським, наглядачем і галерником. У

цьому разі маємо справу з невідповідною або й фальшивою метафорою, бо самоочевидно, що галерник і наглядач навів поза релігійним, соціальним, політичним і культурним контекстом по-різному прикуті до галери часу: сильніший спрямовує галеру і сам час, накидаючи власну волю галернику; слабший пхає галеру, скоряючись наглядачу. Для галерника час не існує взагалі, тобто перетворюється на безчасся. Християнська етика нового часу, за Іваном Павлом II, полягає в тому, що саме сильний має виявляти милосердя до слабшого, а не навпаки. В. Медвідь продовжує розвивати псевдохристиянську тезу Л. Толстого про «непротівлення злу насильством», пропонуючи українцям перейнятися співчуттям до Касима-бека.

Свого часу в інтерв'ю прозаїк наголосив, що предметом літератури має бути людська душа, а не інстинкти, однак темою найкоротшого його роману «Льох» (можливі ремінісценції: «Великий льох» Т. Шевченка, «Записки из подполья» Ф. Достоевського) є все-таки інстинкт, а не душа. Перший сексуальний досвід хлопчика Петьки, який зішшовся у льоху з буфетницею Тонькою, переданий в оповіданні в натуралістичній манері, але не в катарсичному ключі, тому з душею має мало спільного. Новелу «Село як метафора» Т. Гундорова прочитує як мандрювання підлітка ландшафтом села (що відповідає простору культури), в часі якого народжується мова підлітка про себе, вважаючи, що В. Медвідь переписує українську класику з її Пилипками, Федьками-халамидниками і «Тарасовими шляхами» як вистеження і поборення дитячого страху.

Досвід подолання страху як окремою людиною, так і цілою культурою, зокрема постколоніальною, є цікавим. Однак у герметичному письмі В. Медведя цей досвід може відчитати лише втаємничений. Тому критика цілком вмотивовано ставить питання: наскільки виправдане таке складне письмо для втаємничених? Навіть якщо «зрозумілість» для В. Медведя — не мета, а лише передумова.

Література

Бондар-Терещенко І. Впроти ночі до вітру: Про жанровий диморфізм В'ячеслава Медведя // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 136 (березень).

Бриних М. Льох для сільських аристократів // Українська література сьогодні. — К.: Неопалима купина, 2005.

Голобородько Я. В'ячеслав Медвідь. Обсервація слова. Рефлексії над збіркою «Лови: Вибрані твори» // Кур'єр Кривбасу. — 2006. — № 200 (липень).

Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005.

Квіт С. Світлі води В'ячеслава Медвіда // С. Квіт. Свобода стилю: есеї та статті. — К., 1996.

Кравченко А. Молода українська проза. — К.: Товариство «Знання» Української РСР, 1990.

Медвідь В. Галерник і наглядач // В. Медвідь. Pro domo sua. — К.: Укр. письменник, 1999.

Медвідь В. Україні бракує могутнього релігійного ордена, чогось на зразок інквізиції // Кур'єр Кривбасу. — 1999. — № 111 (березень).

Поліщук О. Позиція персонажа в українській постмодерній прозі // СІЧ. — 2003. — № 2.

Сулима М. Дафніс у кухвайці // М. Сулима. Книжниця у семи розділах: Літературно-критичні статті й дослідження. — К.: Фенікс, 2006.

Сулима М. Житомирська прозова школа у дзеркалі давньої української літератури (Про Зб. «Вечера на дванадцять персон. Житомирська прозова школа») // Там само.

Тубальцева Н. Дух під напругою: Кілька... інших вражень від творів В'ячеслава Медведя // Кур'єр Кривбасу. — 1997. — № 85-86 (вересень).

Харченко Анна. Щоденник В'ячеслава Медведя в силовому полі українського модернізму // СІЧ. — 2006. — № 7.

Євген Пашковський — «Це буквально вулкан»

Є. Пашковський народився у 1962 р. на Житомирщині. Навчався у 1984—1987 рр. на факультеті української філології Київського державного педагогічного інституту, тепер Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова. Працював підземним кріпильником шахти «Прогрес» ВО «Торезантрацит», бетонувальником на підземних роботах тунельного заgonу «Київметробуду», асфальтувальником ДПУ; у 1988—90 рр. мандрував по Росії, Кавказу. Автор романів: «Свято» (1989), «Вовча зоря» (1990), «Безодня» (1992), «Осінь для ангела» (1993). За роман-есеї «Щоденний жезл» (1999) отримав Національну премію ім. Т. Шевченка (2001). Романи «Свято» і «Безодня» видані під назвою «Свято» (2005).

Є. Пашковський, як і В. Медвідь, належить до письменників «києво-житомирської школи», зорієнтованих на традицію. Водночас критика вважає його «найяскравішим новатором сучасної української прозової традиційності» (Н. Зборовська). П. Загребельний порівняв Є. Пашковського з вулканом і визнав, що так, як пише Є. Пашковський, ніхто ніколи не писав і не писатиме в найближчих сто років.

Оригінальна стилістика Є. Пашковського переважно формувалася під впливом неукраїнських письменників: Івана Буніна, Маріо Варгаса Льйоси, Марселя Пруста, Габрієля Гарсія Маркеса, католицьких ідеологів церкви. На відміну від традиціоналіста В. Медведя, якому близький А. Теленко, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, В. Стефаник, традиціоналіст Є. Пашковський з усієї української традиції визнає своїм попередником єдиного автора — Григора Тютюнника. Попри те що Є. Пашковського, як свідчать його твори, не надто захоплює українська література, а у досить довгому списку літераторів, з якими зустрічається чи з ким спілкується біографічний наратор «Щоденного жезла», українські літератори взагалі відсутні, українські критики не мають жодних сумнівів у його належності до традиціоналістів. Натомість дослідники не впевнені, чи можна його вважати постмодерністом, оскільки, як сказано у статті про Є. Пашковського у «Плеромі», «алхімія Пашковського не зовсім Гра». При цьому слід взяти до уваги, що сам прозаїк не сприймає постмодернізму, який називає «мертвонкижністю», «венеричними стилями». Є. Пашковський — не просто цнотливий, а войовничо-цнотливий письменник. Він відкидає сексуальну тематику, не приймає «мистецтва лобка», протиставляючи сексу любов, яку розуміє досить оригінально — як близькість біополів партнерів. Т. Гундорова схильна зараховувати прозаїка до неомодерністів: він плекає ідею «високої», серйозної літератури. Водночас не варто забувати, що Є. Пашковський є також виразним неонародником, оскільки не тільки оберігає традиційні селянські цінності, декларуючи їх з роману в роман, а й вдається до різкої критики Заходу і західного стилю життя, зокрема, в романі-есеї «Щоденний жезл». Неопозитивістом Є. Пашковського, як і В. Медведя, назвати складно, бо обидва прозаїки відмовляються від раціо, культивують психоделічний стиль, інтуїтивне письмо, відкидаючи принцип історизму й міфологізуючи історію. Якщо Вал. Шевчук в останніх своїх творах використовує архаїчний матеріал задля висвітлення сучасних проблем, то Є. Пашковський, В. Медвідь міфологізують сучасність, тобто заміняють історію метафізикою.

Уже перший автобіографічний роман Є. Пашковського «Свято» означив коло проблем, які стануть для прозаїка наскрізними: ідея власної непотрібності і бездомності; занепад сім'ї і роду; ненависть до міста, відраза до прогресу; протиставлення світу природи несвіту цивілізації; неприйняття фемінізму і гомосексуалізму. На думку Н. Зборов-

ської, у цьому романі «супроти проклятого міста» Є. Пашковський поставив «свято землі». Вал. Шевчук стверджує, що роман «Свято» Є. Пашковського виконаний за мотивами біблійної притчі про блудного сина. Йдеться, звичайно, про повернення блудного сина з міста, цивілізації до землі й природи як втілення того, що є Божим. Біблійна стилістика, характерна для першого роману, визначатиме й подальшу творчість Є. Пашковського, який відчуває себе обраним говорити про народ. Недаремно він порівнює письменника з монахом, а письменницьку працю — зі схимою.

У романі «Свято» формується і той стиль Є. Пашковського, який Вал. Шевчук назве одноманітним. Довгі періоди, речення, що розтягуються на цілу сторінку, — наслідок повтору і нарощення фрази. Наприклад, кінорежисер Тарас з роману «Безодня», відстоюючи істинне мистецтво, проголошує: «...дам відсіч вам, казармені реалісти, вам, глистогубі естети, вам, проповідники текучої моралі, вам, запанькані скигляї, вам, глашатаї радісного апокаліпсису». Зрозуміло, що повтор як стилістична фігура часто призводить до самоповторів, які помітив у ранніх творах Є. Пашковського М. Сулима. М. Павлишин говорить про непрозорість прози Є. Пашковського, коли автор відмовляється від «спільної мови» з читачем, створюючи герметичний код. Критик побоюється, що читача такої прози не існує в природі, бо до тексту прозаїка утруднює доступ анаколуп, тобто синтаксична неузгодженість частин або членів речення, й асиндетон, коли однорідні члени або частини складного речення пов'язуються без сполучників. Часто багатозначність унеможлиблює розуміння цього тексту взагалі. Якщо у романі «Безодня» Є. Пашковський, на думку Н. Зборовської, розвиває тему «богопокинутості» українського світу або проклятого народу, вдаючись до символіки церкви, яку після землетрусу поглинула безодня — символ післячорнобильської України, то роман «Вовча зоря», що складається із 21 новели, присвячений темі безпритульності у жорстокому місті. З огляду на спільне коло проблем Н. Зборовська схильна розглядати усі три романи як трилогію. Однак йдеться, звичайно, про ділогію, яку складають романи «Свято» і «Безодня». Їх об'єднує образ центрального ідеалізованого героя Андрія, який за натурою є шукачем, мандрівним філософом-самоуком. Значною мірою цей образ є автобіографічним. Згодом у «Щоденному жезлі» образ шукача трансформується в образ мисливця, який полює не тільки за дичиною, а й за життєвим матеріалом для творчості. Роман «Вовча зоря»

відрізняється від «Свята» й «Бездні» передусім формою. Це роман у новелах, в яких подаються трагічні історії героїв: Галя, народжена для кохання, стає повією; Микола, переживши розлучення, витверезники, тюрму, лікарні, повертається додому, щоб померти; Сергій гине під колесами поїзда; Павло божеволіє. Так само багато смертей і в романі «Безодня»: у божевільні гине художник Ігор; закінчують життя самогубством Микола і Лена. Усі три романи створюють песимістичний образ світу, передаючи безвихідь і жорстокість існування, протистояти якому, за Є. Пашковським, може лише селянка баба Катерина (спільний персонаж «Свята» й «Бездні»), яка живе не ремствуючи і, як можна припустити, з Богом.

Роман «Осінь для ангела», який досі публікувався лише у періодиці, С. Квіт назвав твором «про зайвий інтелектуалізм та його смертоносний вплив на життя». Центральним його персонажем є Богдан, який втілює природне буття. На думку С. Квіта, Богдану протистоять його кохана Ніна — втілення смертоносної культури, і Северин, який у романі є співробітником КДБ і водночас єпископом Северіяном з Олександрії, засновником аріяньської ересі. Антитеза Богдан — Ніна символізує протистояння християнства тотальній деструкції, яку несе інтелектуалізм і фемінізм. Саме Богдан покликаний вартувати виноградну лозу, тобто істинну віру. Вже у ранніх творах Є. Пашковський вдавався до проповіді й моралізаторства. Однак лише в романі-есеї «Щоденний жезл» моральна проповідь в дусі Івана Вишенського стане центральною. Розглядаючи «Щоденний жезл», варто сконфронтувати погляди Є. Пашковського з поглядами Костя Москальця, якого можна назвати беззастережним культуроцентристом.

К. Москалець народився в 1963 р. у с. Матіївка на Чернігівщині, де живе й тепер. Працював робітником, служив у війську, брав участь у роботі театру-студії «Не журись!», автор супер-хіта «Вона». Заочно закінчив Літературний інститут у Москві у 1990 р. Автор поетичних збірок «Думи» (1989), «*Songe du vieil pelerin*» («Пісня старого пілігрима» (1994)), «Нічні пастухи буття» (2001), «Символ троянди» (2001), повістей «Куди мені подітись?» (1990), «Досвід коронації» (1993), щоденника «Келія Чайної Троянди 1989—1999» (2001), книги прози «Рання осінь» (2000), книги есеїв «Людина на крижині» (1999) й «Гра триває» (2006). Остання повість — «Зірка на ім'я Марія» (2006).

Якщо Є. Пашковський — прозаїк, який надає своїм особистим рефлексіям епічного виміру, то К. Москалець —

поет, філософ, перекладач, критик і прозаїк камерного плану. Обидва належать не тільки до одного літературного покоління, а й до одного літературного напрямку — неомодернізму. Їх єднає не тільки особиста приязнь, а й збіжні погляди на літературу. Обоє обстоюють існування високого мистецтва, обом сучасний письменник нагадує монаха. Є. Пашковський стверджує, що є дві категорії людей, приречених на схиму, — це письменники і монахи. Натяк на монаха міститься і в назві щоденника К. Москальця «Келія чайної троянди 1989—1999». Цю тезу митці підкріплюють власним аскетичним трибом життя, усамітнюючись в селі та обираючи тяжку свободу — нікомуненалежність. Хоча нікомуненалежність К. Москальця, який і є автором цього новотвору, вкорінена у чистій філософії і філології, радикальніша порівняно із нікомуненалежністю Є. Пашковського, заангажованою у соціальне, проте обоє прагнуть порятунку для християнської цивілізації. Подібна життєва позиція не може не викликати зацікавлення не тільки в інтелектуалів, а й обивателів, яких обидва письменники, м'яко кажучи, недолюблюють з відомих причин: обмеженість, поверховість, відтак повна неспроможність сприймати високе. Обидва письменники не претендують на широке коло читачів, розраховуючи або на читачів-інтелектуалів (К. Москалець) або на читачів-естетів з нахилом до волюнтаризму (Є. Пашковський).

Попри певні аналогії (відмова від благ цивілізації, мінімальні потреби) їх життя таки відрізняється від життя монахів. В обох були сім'ї і є діти, яких потрібно годувати, виховувати. К. Москалець чесно зізнається: «Мама знову, як і щодня, пішла на вокзал торгувати пиріжками, щоб заробити нашій сім'ї на хліб, а мені на чай, щоб я успішніше рятував «високу» культуру». К. Москалець чудово розуміє: бути інтелектуалом — задоволення не з дешевих, тому його переслідує сумнів, чи варто вставляти своїх п'ять копійок туди, де рахунок іде на мільярди. Є. Пашковський теж сумнівається, але значно рідше. Та й природа його сумнівів дещо інша. Є. Пашковський надає перевагу не інтелекту, а силі волі, тому його бентежить власна мистецька кваліфікація: з мисливця за життєвим матеріалом він часто перетворюється на його жертву. Якщо К. Москалець роздумує над прочитаним, здобуваючи знання, а не інформацію, п'є чай, курить вічну сигарету, збирає гриби, коле дрова, купається й медитує — у нього є власна стежка Брахмана й власний шлях Крішні, то Є. Пашковський полює, ходить на рибалку і пише рвучко навскіс, знаючи свій

народ, як «усезримість мікроскопа знає вірус чуми, бацили советикізму». Відповідно і стиль, тональність оповіді в обох письменників різні. Читаючи К. Москальця, здається, наче потрапляєш під контрастний душ — переважно осяйна радість, таке тихе, як зіщулений під кущем зайчик, щастя і раптом чорний, як Nevermore, сум. У підсумку читач щоденника, можливо, цілком інтуїтивно, не знаючи достеменно, про що саме писав А. Швейцер, С. К'єркегор чи М. Гайдеггер, довіряє автору, отримуючи в дар неоціненне почуття рівноваги, душевного спокою і побожного схиляння перед життям. Від майстерної прози Є. Пашковського таке відчуття, як від душу Шарко. Однак і це порівняння неспроможне достеменно передати відмінності між писанням автора, який є втіленням свободи, і писанням автора, який є втіленням влади.

Якщо у творах Є. Пашковського маємо справу з патетичною, жорсткою святістю: «...згідно настанов святого Ігнатія, що на початку осені викликав тебе на пошту, вручив повноваги опікуна над осклерозеним століттям і заповів дбати, дбати і дбати», то у К. Москальця — зі святковою, яка танцює, може курити, пити вино і загнути міцне слівце. При цьому святкова святість не тотожна святості агіографічній, яка, за К. Москальцем, явлена у «карнавальних», атеїстичних, постмодерних текстах задля бруду. Щодо агіографічної святості, тобто пропагандистської, для простолюду, то К. Москалець має рацію, але це не означає, що тексти Ю. Андруховича атеїстичні і брудні. Святкова святість К. Москальця, що має на меті найточнішу передачу-вияв експресії, є черговим агіографічним варіантом святості, але не для мас, а для обраних. Подібне кокетування зі святістю, хай підкріплене авторитетом теоретика герменевтики Г.-Г. Гадамера, як і апелювання до святості езуїта Ігнатія Лойоли (у Є. Пашковського), не лише не переконує, а й пригнічує. Звичайно, обговорювані матерії надто складні, особливо для обивателя, який у наївній простоті продовжує вірити: сила святості не в насильстві, святість апелює до всіх і кожного.

Прикро вражає стилізація сучасного українського митця, яка у Є. Пашковського прямолінійніша порівняно з К. Москальцем. Між тим, Іван Вишенський був монахом, а не літератором, що стилізується на монаха, Тарас Шевченко — художником і поетом, а не літератором, що стилізується на пророка. Зрозуміло, сучасний український літератор, який не може заробити на життя літературною працею, шукає мотивації власного писання не для грошей, але

чому він вдається до стилізації, що межує з ерзацом? За великим, та й за будь-яким, рахунком це не робить йому честі. Наші автори, на жаль, не пов'язують свого писання і прагнення писати усупереч всьому з власним самолюбством і гординою.

Сучасні українські письменники, витративши стільки енергії на дискусії довкола НСПУ й АУП, так і не спромоглися прагматично, без емоцій зорганізувати власну агенцію, яка б виступала посередником між ними і видавництвами, відслідковувала кількість перевидань їхніх творів і врегульовувала фінансовий бік справи. К. Москальця прикро вражає потреба посередників у творчості: «півонії, тюльпани і троянди не шукають посередників..., вони просто цвітуть».

Створення агенції означало б, що українські письменники нарешті повірили: їхня праця, як і будь-яка інша, має оплачуватися. Більше того, доки у це не повірять самі письменники, у це не повірить ніхто. Зрештою, у чесну працю має повірити й українське суспільство, яке успадкувало советську суспільну модель: суспільство злодіїв, пристосуванців, а не працівників. Саме про це з пристрасною відразою пише Є. Пашковський. Звідси логічний висновок — у такому суспільстві говорити про духовність, якщо нею вважати людську гідність, гарантом якої є чесна праця, не варто.

К. Москалець, якого захоплює європейська інтелектуальна традиція, і Є. Пашковський, якого дратують різноманітні -ізми (гуманізм, фемінізм), пристають до думки, що маленька людська душа зневірилася, а постсоветський і західний світи гинуть у бездуховності. Ця теза викликає заперечення. Хай західні обивателі не розуміють високого мистецтва, бо це мистецтво для еліти, однак вони виробляли і продовжують виробляти матеріальні цінності, які уможливлюють існування високого мистецтва і його споживачів (еліти). Українське суспільство, наділене ефемерною духовністю, так званою душевністю, що виявляється у готовності поділитися з ближнім куснем хліба і, звичайно, випивкою, досі дало тип літератора-жебрака, аскета і стоїка, який, зберігаючи гарну міну при поганій грі, воліє називатися монахом. Створюючи матеріальні блага, український обиватель, на жаль, не впливає на їхній розподіл і сам, часто тяжко працюючи, теж залишається на межі виживання. Українська еліта, потенційний споживач високої культури, надає перевагу мерседесам, російській попсі, зрідка з помпою — російському інтелекту. Зажерлива,

вона не хоче і не збирається ні з ким ділитися: ні з високою культурою, ні з тими, хто виробляє матеріальні цінності у ХХІ ст. конем і плугом на гектарі поля або кайлом у стійких шахтах. Тому даремно Є. Пашковський бідкається над тяжкою долею наших міністрів, «що позичають один в одного до зарплати на обід в їдальні», протиставляючи їм письменників і мисткинь, яких «крім гаманців і гінеталій... ніщо не печалило».

Є. Пашковський становить серед нищих мистців щасливий виняток, бо його не поцікавлює залапаний зиск. Його хвилює виключно влада. Самопроголошений диктатор веде прямий репортаж із гільйотиною на шиї. Алюзія на антифашистський твір чеського письменника-комуніста Юліуса Фучика «Репортаж із зашморгом на шиї». При цьому Є. Пашковський не вірить у свободу: «Ти не вірив — і не віриш досі — в свободу як головний засіб зцілення: ма-ньякові скільки не дай свободи, він все одно гвалтуватиме і різатиме». Від подібних одкровень письменника на межі тисячоліть, письменника з гіперчутливою совістю стає ніяково і соромно.

«Святої» ненависті Є. Пашковського вистачає на всіх, хто, на його думку, винен в українській безвиході: видавців, які кричать йому, професіоналу, що в нас немає серйозної літератури і платять самі собі; європейських політиків, які відмовили Україні у статусі країни, що потерпає від екологічного лиха; європейців, які годують осетринових котів, забуваючи про чорнобильських дітей; загадкових будівничих катастрофи Чорнобиля; зодчих із МАГАТЕ; Гаазький суд, який нікого у справі Чорнобиля не засудив (коли кара Бога впаде на розбещену Європу, всі судді, щоб ви знали, втечуть на дачі в Антарктиду); діаспоренків, що моляться на українську незалежність; ровесників бабуїністів (тобто «бубабістів», учасників літературного угруповання «Бу-Ба-Бу»); критиків з тупими замашками солдафона, які ганять всіх і все; мнених геніїв, що стилізуються на пророків (Пашковського серед них, зрозуміло, немає); банкірів, які на нашій землі влаштували дві світові війни, а в третю, «холодну», просто «обжучили» нас; генсека Горбачова; благодійні фонди; демократію і, нарешті, гнилу інтелігенцію, указ про перевиховання якої самопроголошений диктатор підписував тремтячою рукою: «вислати їх на буякові плантації, на ливарні заводи, в шахти, просто довічними вантажниками на склади, обхідниками переметених залізниць, доярками в гумових чоботиськах із налиплюю по півпуда гноюкою, будь-ким на тривалу працю,

що знелюднює дужче забобонів і тортур, одбирає навіть здогад про інший вимір, навіть бажання вмерти».

Лише з туги за твердою рукою таку прозу можна назвати «правдиво християнською», «прозою наступально-воюючого змісту» (С. Квіт). Білоруси, які досі потерпають від «привабливої» ординарної латиноамериканської диктатури з нормальним советським обличчям а la Лукашенко, нагадали б: «Ужо было». Та цікаво, яка доля чекала б у разі здійснення геніального плану самопроголошеного диктатора на К. Москальця? Напевно, самопроголошений диктатор підійшов би до проблеми диференційовано, поділивши інтелігенцію, як це прийнято, на лояльну і нелояльну щодо режиму. Дивує, що у списку Є. Пашковського чимало лакун. Бракує, наприклад, товариша Щербицького зі старих та й чимало недавніх українських зверхників межі тисячоліть. Невже назвати їх має Гаазький трибунал, а не особисто Є. Пашковський, якщо вже він бере на себе відповідальність гнівно показати збайдужілому українському суспільству його ворогів?

Європу Є. Пашковський розчерком пера поміщає за ключий дріт, зате проблеми Росії у романі «Щоденний жезл» взагалі не існує. Щоправда, одного разу, полюючи у компанії І. Тургенева і ведучи з ним задушевну розмову (інша з росіянами просто неможлива) великоруським наречієм, Є. Пашковський мимохить запитується: «Хіба він винен в рускоязичії, що заповонило ці землі?».

Якби автор уважно прочитав повість «Рудін», в якій І. Тургенев висміяв прагнення українців мати власну писемність, то не ставив би абсурдних запитань. Йдеться не про русофобію чи русофілію. Йдеться про те, що всі ми, зокрема і Є. Пашковський, — заручники суто російського відчуття світу. Доводиться констатувати: українське «грунтіство» сьогодні майже нічим не відрізняється від російського «почвенництва» і неонародництва. Той же комплекс зверхності, та ж «християнська» доброта, що вибухає нестримною ненавистю до інакодумців, той же культ ненависті до Заходу і демократії, які з багатьох об'єктивних причин уособлюють свободу.

У романі «Щоденний жезл» цілковиту довіру викликають описи локальних речей: полювання, підготовки до нього, розповідь про тонкощі цієї справи і про пса Удава, а глобальне мислення часом не витримує жодної критики. Наприклад, Є. Пашковський обурений, що Україна віддала ядерну зброю, аргументуючи: тепер із нею взагалі не рахуватимуться. З Пакистаном, незважаючи на його ядерний статус, також не дуже рахуються. Та вражає інше.

Вражає спрощення проблеми. Прозаїка з епічним талантом не бентежить, скільки коштує утримання ядерної зброї і чи може Україна при теперішній злиденності її утримувати. Його не хвилює, хто цю зброю обслуговуватиме (зрозуміло, що не він — полювати значно приємніше). Не пече і така деталь: ті, хто пильнує престижні для іміджу держави ракети, рідко доживають до старості. Що може запропонувати цим людям Українська держава натомість?

Уподібнюючись постсоветським пенсіонерам, Є. Пашковський абсолютно не розуміє, куди поділися советські заощадження. Звичайно, він не економіст і не фінансист, але це не виправдання. Якщо письменник береться писати, наприклад, про гроші, то він зобов'язаний мати про них хоча б відносно уявлення. Є. Пашковському видаються відразливими вгодовані натівці, але при цьому він чомусь не помічає доблесних російських військових, що продовжують відбивати геніталії своїм же солдатам. Так само рвучко навскіс пише він і про такі складні проблеми, як демократія, свобода і вседозволеність, посилаючись при цьому на У. Фолкнера, якого, як відомо, захоплювала патріархальна традиція американського Півдня і який помер у 1962 р. Саме у той рік, коли народився Є. Пашковський, щоправда, не в середовищі нащадків колишніх плантаторів, навпаки — у середовищі безпаспортного селянства, хай і розкуркуленого. Можливо, він хотів протиставитися у своєму романі демократії, яка, як відомо, не є ідеальною, але досі найкращою суспільною моделлю. Що ж він пропонує натомість? Натяк на нову інквізицію? Можливо, але єзуїт Лойола жодного відношення до інквізиції не мав. Натяк на нову диктатуру, бодай літературну? Напевно. Безперечно одне: Є. Пашковський, як і В. Медвідь, максимально втілив у життя тезу модернізму, за якою в літературі важить не що, а як. Він блискуче написав роман, читаючи який, знизуєш плечима. Адже, за К. Москальцем, який дуже високо ставить Є. Пашковського, означення «добре писати» має багато складових. Не тільки тему, конкретні реалії, досвід, назбираний і осмислений матеріал, не тільки талант і ремесло, а й саме відчуття світу. Репутація письменника передусім визначається якістю ним написаного. Слабкістю письма Є. Пашковського є не владний дискурс (без влади світ уявити неможливо), а спрощене розуміння влади й низька відповідальність автора за кожне написане ним слово. Для письменника, який обстоює «високу» літературу і прагне бути диктатором хоча б у межах власного тексту, це недопустимо.

А в «Келії чайної троянди» К. Москальця зі сторінки на сторінку твориться, мислиться і формулюється та свобода, яку «неможливо мати, її можна тільки бути». Свобода як досвід коронації, прорив і свобода як нікому не належність чи «споглядання черешні», обов'язкова умова творчості, свобода як біомедитація у Матіївській Індії і свобода як розпач. Нарешті, тріада: нециклічна, незакономірна, неприродна свобода, тіло, що прагне циклічності й закономірності, і дух, що прагне свободи. Якось непомітно К. Москалець починає говорити від імені «ми» (адже інтелектуали і плебеї, еліта і дикі люди — всі ми «діти Божі»): «Свідомість наша і ми самі — потік, рух, що не має стало-сти у щасті й нещасті... це — основа для радості, для можливості змінитися на краще, покаятися, виправитися». Можливо, не всі з нас доживуть до пенсії, але всі ми доживемо до смерті, іронізує автор, втішаючи себе і кожного: смерть — наш шлях до досконалості. В іншому місці К. Москалець записує: треба перечитати Екзюпері. Він не розвиває цієї думки. Очевидно, перечитати французького письменника і льотчика Антуана де Сент Екзюпері, який написав чи не найлюдяніший твір в історії світової літератури під назвою «Маленький принц», означає здійснити ще одну спробу наблизитися до людей, полюбити не так ближнього, спорідненого тобі за духом, як дальнього, іншого, тобто визнати і прийняти безліч інших свобод, які існують незалежно від свободи автора.

Література

Бондар-Терещенко І. Буцім додому: Шляхами «мандрівної» прози Євгена Пашковського // Кур'єр Кривбасу. — 1999. — № 118 (жовтень).

Гаврилів Т. Топографія сучасної української прози // Т. Гаврилів. Знаки часу: спроби прочитання. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001.

Гундорова Т. Чорнобильська бібліотека // Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005.

Довженкова І. Безадресна енцикліка (Євген Пашковський. Щоденний жезл. — К.: Генеза, 1999) // Критика. — 2000. — Ч. 12.

Зборовська Н. Романи Євгена Пашковського (поступ художнього пошуку) // СІЧ. — 1993. — № 7.

Зборовська Н. Про романи Євгена Пашковського // Н. Зборовська. Феміністичні роздуми: На карнавалі мертвих поцілунків. — Л.: Літопис, 1999.

Квіт С. Євген Пашковський: вільний муляр готичної вежі // С. Квіт. Свобода стилю: есеї та статті. — К., 1996.

Квіт С. Одкровення на зламі тисячоліть // Є. Пашковський. Щоденний жезл. — К., 1999.

Кульчинська Л. Ризоматичні площини постмодерністських текстів: лабіринтами «Щоденного жезла» Є. Пашковського // СІЧ. — 2004. — № 11.

Матвієнко С. Пря з німим досвідом // Дзеркало тижня. — 2001. — № 31(355). — 18—22 серпня.

Москалець К. Келія чайної троянди. 1989—1999 // Сучасність. — 2001. — № 1—2.

Павлишин М. «Два художні тіла» сучасної прози // Світовид. — 1997. — № III (28).

Пашковський Є. Страх: Уривок роману «Осінь для ангела»; Вступна стаття В. Габора // Кур'єр Кривбасу. — 1994. — № 13.

Пашковський Є. Можливо — після грози. На 65-ліття з дня народження Гр. Тютюнника // Кур'єр Кривбасу. — 1997. — № 71/72 (лютий).

Пашковський Є. «Є дві категорії людей, приречених на схиму, — це письменники і монахи...» // Кур'єр Кривбасу. — 1998. — № 104 (серпень).

Пашковський Є. Щоденний жезл. — К.: Генеза, 1999.

Плерома 3'98: Мала українська енциклопедія актуальної літератури. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.

Проценко О. Євген Пашковський і його проза // Дивослово. — 2007. — № 2.

Сулима М. На порозі авангардизму // СІЧ. — 1992. — № 7. Рец.: Пашковський Є. Вовча зоря. — К., 1991.

Шевчук Вал. Чи ж буде вороття додому? // Дніпро. — 1989. — № 9.

Олесь Ульяненко — «Його правда — завжди нищівна»

О. Ульяненко народився у 1962 р. в Хоролі на Полтавщині. Навчався в медучилищі, моршколі, яку закінчив у 1980 р. Працював на шахті, електриком, вантажником, воював в Афганістані. Письменник-самоук із містичною біографією: божевільня, бомжування, голодування й хвороби, життя з монахами в Лаврських печерах. Автор романів «Сталінка» (1994), «Зимова повість» (1995), «Вогненне око» (1997), «Богемна рапсодія» (1999), «Син тіні» (2001), «Дофін сатани» (2003), «Знак Саваофа» (2003), «Квіти Содому» (2005), «Серафима» (2007). У 1997 р. за роман «Сталінка» отримав Малу Шевченківську премію.

Вважається, що стилістично проза О. Ульяненка нагадує російську «чорнушну прозу» 80-х років (Петрушевська, Орлов, Токарева), тяжіє до так званого «потoku свідомості» і належить до того самого типу оповідальності, що й проза В. Медведя та Є. Пашковського, щоправда, з однією суттєвою відмінністю — О. Ульяненко хоче писати легкі

речі, бо література, на його переконання, «має бути перш за все цікавим читивом». Отже, від прозаїка можна очікувати легшого типу оповідальності. Дебютний роман «Сталінка» вважається найкращим твором прозаїка, творчим кредом якого, на думку М. Бриниха, є нищівна правда. У ньому виразно відчутний вплив французького письменника Фердінана Селіна, зокрема його роману «Подорожі на край ночі».

На перший погляд, роман «Сталінка» пов'язаний з одніменним київським районом — саме там переважно відбуваються усі події. Проте автор вкладає у назву глибший сенс. Йдеться про сталінщину як суспільне явище. Її в романі уособлює патріарх родини Піскурів-Піскарьових дід Піскарьов, колишній енкаведист, який ненавидить М. Хрущова за розвінчання свого ідола. За спостереженням Л. Масенко, старий Піскар «служив нормі сталінського суспільства, він цю норму втілював» і «стояв над законом». З іншого боку, О. Ульяненко виводить образ «останнього сталінського вурки», блатного авторитета Нікандрича, груди якого прикрашає витатуйований профіль Сталіна. Прозаїк підкреслює, що сталінський режим спирався на блатний світ. Недаремно після смерті Нікандрича його місце в злочинному світі Сталінки посідає внук старого Піскаря Горік.

Відстежуючи історію роду Піскарів-Піскарьових, О. Ульяненко демонструє його виродження. Якщо стара Піскариха ще продовжує молитися, хоча й не пам'ятає жодної молитви, то батьки Горіка Михайло й Марія живуть розпусним життям, в якому немає й натяку на якусь, хай і вкрай забобонну, віру. Останній ступінь виродження виявляється у третьому коліні: брат Горіка дебіл Сьо-Сьо задушить свою бабу. Таким же прокляттям позначений і рід Лопат. Якщо старший Лопата, який допомагав більшовикам руйнувати сільську церкву, свято переконаний, що Божої кари немає, то його вину спокутує син, який, вчинивши содомський гріх, помирає. Інший персонаж роману з роду Лопат з ревності убив власну дружину й потрапив до божевільні. Він утікає із божевільні разом з Лордом-Йоною і помирає, не витримавши поневірянь.

О. Ульяненко розвиває мотив злочину і покарання на українському матеріалі й на ґрунті сталінщини. Автор переконаний, що деградація окремої людини і суспільства вкорінена не в поганстві, як стверджує Н. Зборовська, а в атеїзмі. Доречно зауважити, що творчість О. Ульяненка, принаймні рання, є підкреслено християнською, католицькою. Недаремно, відповідаючи на запитання щодо кризи християнства, прозаїк сказав: «...Якщо раптом настане справжня криза християнства — Бог замінить релігію».

Творчість О. Ульяненка прочитується як містична переважно з однієї причини: письменнику, зокрема в романі «Сталінка», попри гіперболізацію гріха вдається показати, що реальність містична, бо в ній присутній промисел Божий. Здається, після кожної колізії письменник констатує: вигадати подібний поворот міг лише Господь, інших доказів Його присутності розумній людині годі й шукати. Щоправда, в інтерпретації О. Ульяненка Господь завжди карає, це Бог Старого Завіту, тоді як сучасне богослов'я, особливо західне, навпаки наголошує на всепрощенні Творця. Дехто із богословів навіть схильний вважати, що пекла не існує взагалі, а Господь як люблячий Отець всіх простить.

Можна також стверджувати, що сюжетом «Сталінки» є подієвість душі. Якщо Лорд-Йона уособлює її світлу сторону, то Горік — темну. Бінарна опозиція світле—темне наскрізна у романі. Відомо, що протиставлення світла темряві в біблійній поезиці має велике значення. Досить пригадати 18 і 19 вірш з 4 глави «Батьківське навчання» книги «Приповідки»: «Дорога ж праведних, як світло зірниць, / що світить дедалі ясніше, поки день не стане повний»; «Путь безбожників неначе темрява теменна; / вони не відають, об що спіткнуться». Біблійною алюзією позначене й друге ім'я Лорда-Йона. Повертаючись до соціуму із божевільні, Лорд, що страждає на амнезію, перстворюється на Йону. Якщо біблійний Йона був покликаний Богом повернути Ніневію, то Йона зі «Сталінки» проповідує покаєння в атеїстичному постсоветському суспільстві.

«Зимова повість» виражає анархічний світогляд автора, втілений в образі колишнього терориста, який зневірився у тій державі, яку виборював на початку 90-х. Адже революція виносить на верх таких нікчем, як Генерал, який був товаришем терориста, а перетворився на диктатора. Має рацію Н. Зборовська, коли стверджує, що «Зимова повість» постає на ґрунті історичного песимізму. О. Ульяненко у «Зимовій повісті» з християнського мораліста перетворюється на войовничого анархіста. У вже згадуваному інтерв'ю він пояснює свій анархізм тим, що його не влаштовує жодне суспільство. Однак тут же говорить про свою лояльність до держави, яка нагородила його Малою Шевченківською премією. Така суперечність не бентежить прозаїка, проте вона бентежить читача і критика. Можна зрозуміти, що патріотична свідомість О. Ульяненка виявляється в тому, що він просто любить свою країну. Можна також зрозуміти витоки його нігілізму щодо новонародженої Української держави, оскільки вона негуманна й позбавлена ук-

раїнської суті. Та його лояльність до держави, точніше, до посткомуністичної еліти, яка дала премію, є не суперечністю, а пристосуванством або, за висловом того ж О. Ульяненка, прагненням «вдало примостити свою задницю».

Як і Є. Пашковський, О. Ульяненко у своїх романах не стоїть в прямій відвертій опозиції до української влади, зокрема кучмізму. Замість опозиції він обирає пророцтво. У романі «Вогненне око» життя перетворюється на тотальний гріх, який буде покараний вже не християнським Богом, а грізним Вогненным оком. Якщо у «Сталінці» нагнітання гріхів і їхня гіперболізація були виправдані задумом — навчити людину не робити зла, то у «Вогненному оці» цей задум перетворюється на нав'язливий рімейк. Для творчості О. Ульяненка стає характерним нагнітання різного роду збочень і аномалій. Бажання його дослідити природу й красу гріха перетворюється, здається, на самоціль.

Роман «Дофін сатани» також присвячено темі гріха. Задуманий він як текст масової літератури, однак його стилістика залишається для масового тексту невідповідною. Наприкінці, коли роман вже остогид автору (недаремно О. Ульяненко зізнається в інтерв'ю, що часто писати йому просто набридає), він вдається до фіксації сюжетних колізій. У «Дофіні сатани» йдеться про серійного вбивцю Івана Білозуба, вірогідним прототипом якого є Онопрієнко. У звичному для себе стилі, тобто плутано, із відступами й психоаналітичним коментарем, О. Ульяненко подає читачу історію хвороби свого героя, починаючи від його інтелігентної матері, яка вбила власне новонароджене дитя, і батька-вуркагана, через сирітство, інтернат і знущання над ним вчительки, до страшних злочинів, від яких кров стигне в жилах. Тяжке дитинство, а ще, можливо, погані гени й дали такого монстра, поряд з яким Ганнібал Лектор, герой трилера «Мовчання ягнят» Т. Гарріса, виглядає людинолюбцем. Білозуб убиває по п'ятеро людей одним махом, відрізає їм голови, гвалтує перед смертю жінок (також трупи — некрофілія), не шкодуючи й дітей, навіть тих, що лежать у колисці. Мотивація усіх цих вбивств проста — Іван Білозуб обраний, йому з'являється Ангел, який наказує викорінювати зло. Тобто Іван Білозуб виконує у суспільстві санітарну функцію.

О. Ульяненко, здається, переконаний, що читачам потрібне море крові, купи трупів і якомога більше збочень: гомосексуалізм, некрофілія, вампіризм. У «Дофіні сатани» він задовольняє такий попит на всі сто відсотків з лишком. Тут є і традиційна для нього антитеза: світле—темне. Іва-

нові Білозубу протистоїть супергерой, полковник міліції Ракша, він же Вітька Сурмач. У романі з'являється й відомий вже нікчемний Генерал, згодом міністр, який не хоче поновити Ракшу на службі, щоб той таки вполював серійного вбивцю.

У «Дофіні сатани» є і привабливий жіночий образ Ліліт, яка ловить Білозуба в сіті кохання, а заміж виходить за супергероя Ракшу, який, зненавидівши міліцію, перекваліфіковується на приватного детектива й пасічника. В образі мента-супергероя О. Ульяненко втілює не тільки голлівудський ідеал, а й позитивний образ советського міліціонера, майже філософа, що його на зорі перебудови подав російський письменник Віктор Астаф'єв у популярному романі «Сумний детектив». Оригінально і переконливо виглядає у «Дофіні сатани» богемна постать гомосексуаліста Річчі. Символічно прочитується й фінал роману, в якому Івана Білозуба душить через ґрати чеченець Ромодан, засуджений до вищої міри покарання. Напевно, цей момент наголошує на опозиції між християнством та мусульманством, яку ще у романі «Сталінка» зафіксувала Н. Зборовська. У «Дофіні сатани» мусульманство знищує псевдохристиянство. У цьому романі, як і в попередніх, чимало моментів пов'язано із церквою і Біблією. Ракша часто заходить до церкви, Білозуб мордує священика. Нарешті, Ракша приносить до камери Білозуба Святе Письмо. В камері Іванові Білозубу знову з'являється Ангел, який виявляється падшим ангелом, Сатаною, Вельзевулом, Люцифером. Якщо у кіноповісті Олександра Довженка «Арсенал» кінь каже солдатові: «Не туди б'єш, Іване», то О. Ульяненко трансформує цю тезу: «Не тому ти Богу, Білозуб, служив». Загалом, творчість О. Ульяненка видається перехідною від неомодернізму, в центрі якого знаходиться люмпен, блатний світ, збочення, психічні відхилення, злочини, до масової літератури на цю тему.

У 90-ті роки ХХ ст. неомодернізм не був центральним дискурсом. Молодше покоління українських літераторів надало перевагу постмодернізму. Найцікавішим письменником покоління 90-х, який продовжує традицію «високої» літератури, є Степан Процюк.

Література

- Бондар-Терещенко І. Вогненне око // СІЧ. — 1998. — № 4—5.
Габор В. У шаленій стихії прози: Вступна стаття до новели Олеса Ульяненка // Кур'єр Кривбасу. — 1995. — № 32 (червень).

Зборовська Н. Містична безодня у прозі Олеся Ульяненка // Н. Зборовська. Феміністичні роздуми: На карнавалі мертвих поцілунків. — Л.: Літопис, 1999.

Масенко Л. ... Їхнє зло прийшло перед лице моє: Про роман Олеся Ульяненка «Сталінка» // Кур'єр Кривбасу. — 1998. — № 97/98.

Плерома 3'98: Мала українська енциклопедія актуальної літератури. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.

Ульяненко О. Наша сучасна еліта, яка не володіє ані думами, ані майном, приречена зчиняти бурю в склянці горілки // Кур'єр Кривбасу. — 1999. — № 118.

Степан Процюк — «письменник периферії, зубожілої провінції»

С. Процюк народився у 1964 р. на Львівщині. Закінчив Івано-Франківський педагогічний інститут, тепер Прикарпатський університет ім. В. Стефаника, за фахом — філолог. Тепер викладач цього ж університету. Поет, прозаїк, есеїст, літературний критик. Був учасником літгрупи «Нова дегенерація». Дебютував поетичною збіркою «На вістрі двох правд» (1992). Згодом вийшли ще дві його поетичні книги: «Апологетика на світанку» (1996) і «Завжди і ніколи» (1999). Автор книжки прози «Переступ у вакуумі» (1996), збірки повістей «Шибениця для ніжності» (2001), «Серафими і мізантропи» (2002), романів «Інфекція» (2002), «Тотем» (2004), «Руйнування Ляльки» (2006), «Жертвопринесення» (2007), книжок есеїстики «Лицарі стилосу і кав'ярень» (1996) і «Канатоходці» (2007).

Хоча В. Єшкілев вважає С. Процюка виразним представником ТР (тестаментарно-рустикального)-дискурсу, тобто традиційного, вкладаючи в це означення негативний сенс, його проза займає проміжне місце між неомодернізмом і неопозитивізмом. Зрештою, С. Процюк зовсім не належить до сільських письменників. Він є, як переконаливо довів О. Соловей, письменником периферії, зубожілої провінції, якій протистоїть святковий, блискучий і водночас чужий Київ. Оцінюючи прозу С. Процюка, критики чітко поділяються на два табори: одні її відкидають і навіть висміюють, інші, навпаки, займаються апологією. Проте існують об'єктивні оцінки.

Найцікавіший роман С. Процюка — «Інфекція», в якому саме з Києвом пов'язана ідея інфікованості українства чужими мовою, культурою, способом життя. У романі переважає оповідний наратив зі вставними критичними відступами. Автор об'єднує в одне ціле кілька сюжетних лі-

ній. Перша: Сава Чорнокрил, виходець із Великої України, одружується з донькою галицького дисидента Лоб'юка Іванкою. Згодом у молодого подружжя народжується донька. Вони переїзять до Києва, де в Чорнокрила з'являється коханка, діячка української організації Мар'яна. Родинне життя Сави колапсує. Іванка знаходить спокій у греко-католицькій церкві, а Чорнокрил збирається на заробітки. Через колізії Савиної долі, його переїзди і спостереження автор порівнює дві частини України — Центральну і Західну, виокремлюючи Київ, — на побутовому й психологічному рівнях. Мати й сестра Чорнокрила, втілення східняцтва, не люблять нікому лізти в душу. Вони стримані й тактовні, такі ж непретензійні, як і східняцькі малі хатки в рушниках, килимах, з печами на півхати. Тут східна естетика дихає з кожного кутка, тоді як в Галичині зовсім інший дискурс — переважно містечковий, а не сільський. Східняка вражає в галичанах, напевно, те, що прийнято називати життям на показ, тобто міщанська ерзацкультура, коли демонструються патріотизм, набожність, добре виховання, влаштований побут. Добродушним східнякам, за С. Процюком, прямим душам, галицька покрученість, пристосуванство незрозумілі й чужі. У той час як галичани віртуозно розкрадали колгоспне майно, що дорівнювало чину, або мобільно переходили із заробітків на заробітки (лісопвал, нафта, цілина), східняки гарували на неозорих колгоспних плантаціях. Вони не брали й колоска. Адже колосок міг коштувати життя. Їх так навчили. Хтось скаже, що у східняків, на відміну від галичан, відсутня будь-яка ініціатива. Не виключено. Але про яку ініціативу йдеться, коли на східних кладовищах ще й досі виглядають із землі безіменні горбики без хрестів — свідки голодомору. Можливо, саме в тих горбиках і покоїться вже понад півстоліття східняцька ініціатива.

С. Процюк не приховує своїх симпатій до східняків. Однак варто сприймати цю симпатію ще й в іншому ракурсі — як симпатію до репаного селянства, в советській інтерпретації — куркульства, яке в Україні, як свідчать підручники з історії, викоренили як клас. Разом із селянами, тобто куркулями, з України, по суті, викоренили саму Україну. Потрібно чесно визнати: нині в Україні немає українців, бо немає селян. В Україні є натомість сільське населення. Відмінність між ними істотна. Селянин, тобто куркуль, без землі, без власності не існує. Сільське населення, як свого часу й відпущені на волю кріпаки, є селянами лише формально. У марксистсько-ленінській теорії їх

прийнято було називати сільським пролетаріатом, тобто сільським люмпеном. Люди, позбавлені власності, ніколи не будуть відповідальними громадянами. Шкода, що С. Процюк не розвиває теми викорінення українського громадянства з України. Його спостереження, наче «головна проблема України полягає у майже відсутності в ній українців», не виходить за межі констатації. Прозаїк досить поверхово розглядає ті причини, через які вже постколоніальні українці зраджують власну ідентичність.

Друга сюжетна лінія роману — галичанин Остап Кисільчук закохується в киянку Ірен, яка є донькою генерала. Генерал — один із найулюбленіших образів сучасної української прози з негативним оцінним значенням. Остап Кисільчук, прагнучи досягнути успіху, завоювати столицю, відмовляється від свого галицького походження й від родини, зокрема брата Назара, який згодом перетвориться на молодіжного політика. До речі, саме цей персонаж виявляється в романі найходульнішим, яловим і непереконливим. Остап Кисільчук втілює галицьку мімікрію й галицьку гіперздатність пристосовуватися до будь-якого середовища. Недаремно він, одружившись на генеральській дочці, стає бізнесменом, займається книжковим бізнесом, який, зрозуміло, в неукраїнській Україні переважно є російськомовним. Натомість з поля зору прозаїка виєлизає люмпен, який в сучасній Україні перетворився на олігарха. У сюжеті про чистого художника Кирила Орленка, який ламається й переходить в рекламний бізнес, С. Процюк декларує власні погляди на мистецтво, зокрема грантоїдство, яке, на його думку, означає нове підпорядкування мистецтва.

Переважно С. Процюк використовує в романі традиційні зображальні засоби, його стиль позначений також зайвою патетикою: «Моя гордість, Львове, тверда, як спартанський щит, і віддана, як близнюкове серце». Однак він ставить перед собою цікаве і непросте завдання — показати, наскільки важливим в українському організмі є географічний чинник, той чинник, що визначає естетику, емоції, стиль життя і світовідчуття. Якщо Ю. Андрухович робить географію відповідальною за культуру на просторі Європи, то С. Процюк — на українському просторі.

Наступний роман С. Процюка «Тотем» (ремінісценції — «Тотем і табу» Зигмунда Фрейда) — своєрідна антологія любовних історій: сексуальних пригод лікаря-офтальмолога, історії вірності до гроба розлученої з ним дружини-мучениці Марії, збоченської пристрасті їхнього психічно

хворого сина Віктора і психічно здорової студентки Владислави, щасливого кохання Микити Крещука і тієї ж Владислави, нарешті, історія любові й ненависті до «великої» й «малої» Батьківщини, відповідно України й Галичини, з боку двох антиподів — Михайла Юркевича і Микити Крещука.

Класичну тезу, за якою всі щасливі родини подібні одна до одної, а кожна нещасна — нещасна по-своєму, С. Процюк трансформує досить банально і, схоже, нелюдинолюбно: людям не подобаються щасливі любовні історії із заздрості. Він також постулює, що діти, народжені без любові, як Віктор, не мають шансу, бо живуть помстою за недодану їм любов. У зв'язку з цим спадає на думку суголосна теза Є. Пашковського: «Без любові дитина така ж бідова, як і нетверезо зачата». Та все-таки це — перебільшення. Взагалі часто видаються невиправданими надрив, нагнітання апокаліптичних настроїв, різного роду збочення і прояви людської деградації, притаманні в першу чергу українським авторам, зорієнтованим на власну традицію, прихильникам «високої» літератури, до яких, безперечно, належить і С. Процюк. Недаремно Є. Баран назвав його першою особою поряд із ще двома не менш першими — В. Медведем і Є. Пашковським. Нагнітання ненормальностей, можливо, також є наслідком комплексу меншовартості колишньої селянської літератури, яка, намагаючись надолужити згаяне, посилено заглиблюється у психоаналіз, який цій літературі поки що дається з трудом, бо не терпить дилетантизму. Якщо взяти до уваги, що слово має здатність ставати плоттю, то література, яка вже не дегуманізує людину, а відверто демонізує її, є вкрай небезпечною, передусім для самого автора, який, знаючи ціну звання «інженера людських душ», сподівається, що звання психоаналітика вартує менше. Наївна віра.

С. Процюк вніс плутанину в «географічний» поділ сучасної української літератури на «станіславівців», які є постмодерністами, європейцями, письменниками, які іронізують над людиною, але все-таки здатні їй співчувати, і «кияно-житомирян» — неомодерністів і традиціоналістів, в центрі уваги яких знаходяться людська деградація й культ страждання. С. Процюк не вписується у цю схему. Він — галицький неомодерніст-неопозитивіст, відтак чужий і серед постмодерністів-«станіславівців», і серед неомодерністів-«кияно-житомирян». Одним словом, третя сила, або серединний шлях.

У романі «Тотем» С. Процюк орієнтується на масову літературу. Ускладнений наратив неомодерністів поступається місцем лінійній оповіді, що розпадається на кілька сюжетів. У цій оповіді буяє патетика, успадкована від соцреалістів у вишиванках. Водночас автор акцентує на брутальному сексі, адюльтері, фізіології задля висновку про тлінність тілесності. Антитезою цьому можна вважати історію Ю. Іздрика «Острів КРК», в якій автор тонко, з безліччю відтінків, переконливо показує, як з утратою тілесності людина пізнає, що таке ніщо. Йдеться не про те, хто має рацію у суперечці на тему тілесності, бо це питання з розряду вічних. Йдеться про письменницьке ремесло. Про тілесність, як і про дух, не можна писати без смаку, тупо і прямолінійно. І все-таки С. Процюк претендує на глибину думки, переплітаючи любовні історії з проблемою національної любові-ненависті, що не надто вписується до канону масової літератури.

У своїх роздумах про провінцію і центр, Галичину й Велику Україну С. Процюк займає виразно протилежну позицію, ніж його земляки, виразні галицькі центристи Ю. Андрухович, Ю. Іздрик і Т. Прохасько. Саме полеміка на тему «двох Україн», України і Європи є найцікавішою у романі. На перший погляд може здатися, що вона втілюється у протистоянні двох антиподів — Михайла Юркевича, прихильника національної самопосвяти, фанатизму, й Микити Крещука, вихідця з дисидентської родини, що дивиться на світ іронічно, тобто постмодерно. Та це лише видимість. Насправді Михайло-Микита — це кентавроподібна іпостась українського патріота, друге «Я» самого автора, хоча заради справедливості потрібно визнати, що Микита ближчий С. Процюкові. Можливо, це пояснюється тим, що Михайло родом з вісімдесятих, тоді як Микита — з дев'яностих. Якщо перший пиячить, ніколи не має грошей, вірить у партію, звичайно, націоналістичну, й готується висадити з метою українізації десант у Крим, зрозуміло, після «енної» чарки, то другий — успішний бізнесмен середньої руки, скептично налаштований до всіх ідеологій з націоналістичною включно. Одним словом — деконструктивіст а la Дерріда. Крещук вірить лише у власну порядність, що, з точки зору Михайла, дорівнює нігілізмові.

Власна порядність, цей черговий варіант Винниченківської «чесності з собою», є питомою рисою українського інтелігента минулого і, як бачимо, нового століття. Окрім такої сумнівної чесноти, бо в Україні, як відомо, не поряд-

них людей просто не існує, у Микити, що демонструє власний аполітизм, є й цілком визначені ідеологічні засади. По-перше, він оцінює Галичину критично. У романі Галичина постає у вигляді «гримучої суміші лакейства й п'ємонтизму, пасіонарності та мімікрії». Більше того, це «колишня найзадрипаніша територія Австро-Угорської монархії, а нині — межовий стовп українства, його сакральність, добряче підточена тавром амбівалентності».

За С. Процюком-Микитою, українська територія, крім столиці, переважно невизначена, тому й почуття вона викликає аморфні, тоді як Галичину можна або любити, або ненавидіти. Цим вона нагадує «неповоротку агресивну» Росію. І. Франко, як відомо, не любив Галичину «з великої любові» через псевдопатріотів, партикуляризм і міщанство. Нелюбов С. Процюка-Микити пояснюється, як бачимо, національною визначеністю Галичини, точніше, її надвизначеністю. Поворот досить несподіваний. При цьому С. Процюк-Микита залишається українським патріотом. Він проти сепаратизму, галицької автономії і за «стигматизовану державу», бо пролита кров «вопіє до унітарності, а не до охайних автономних вуликів». Від витонченості цієї фрази кров, може, й «не вопіє», але таки стигне у жилах.

Дістається від С. Процюка-Микити й галицькому культурі Франца Йосифа, який виявляється наслідком туги зовсім не за Європою, як вважають «станіславівці», а за монархією, хоча автор одразу застерігає: українці з галичанами включно — вроджені антимонархісти. З огляду на це уточнення зрозуміло, чому «українському сходові сниться козацько-махновська вольниця, шаблі і горілка». Проте незрозуміло, чому антимонархічний «український захід тужить за тронем і скіпетром, цією символікою розумного ладу». У попередньому романі «Інфекція» С. Процюк, протиставляючи широку й наївну українську натуру східняків стриманішій і раціоналістичнішій натурі галичан, подає низку цікавих спостережень.

У «Тотемі» автор поставив за мету показати свою незалежність від галицького середовища, щоб ніхто не міг закинути йому звинувачення, начебто він обмежений галицький патріот, який хизується культурною й цивілізаційною вищістю Галичини. У душі С. Процюка і його другого «Я» Микити великоукраїнська земля з її первісною відразою до лукавства та крутіства (а як же бути з «чесною» козацькою верхівкою, що так охоче перейшла в стан російського дворянства?) потребує «перевитрат любові». Патетично, але непереконливо.

Зрозуміло, Галичині історично пощастило більше, ніж Великій Україні. Австро-Угорщина була поліетнічною імперією, абсолютистською монархією, але не такою, як Росія. Про це свідчить указ Марії Терезії «Раціо едукатіоніс» (1777), за яким в Угорському королівстві здійснювалася реформа освіти. За «Законом про національні школи семи націй в Угорському королівстві» у шкільництві запроваджувалася мадярська, німецька, словенська, русинська, хорватська, сербська, румунська мови. Патент 1785 звільняв селян від особистої залежності від пана, хоча повинності залишались, а «Патент про толерантність» поклав край дискримінації протестантів і греко-католиків. Однак із цього зовсім не випливає, що «Галичина є донором доцільності», а «Велика Мати сама є національною душею». Галичина — така сама етнічна українська територія, як і Велика Україна, тому й душа у неї з Великою Матір'ю одна, якщо вже висловлюватися деміургічно. Більше того, сьогодні кожній тверезо мислячій людині зрозуміло, що без Галичини Україна перетворилася б на Білорусь. І це об'єктивна реальність, а не наслідок галицької інтриги чи галицької манії величі. С. Процюк, переймаючись проблемою «двох Україн», чомусь зовсім не згадує про Південно-Східну, яка справді разюче відрізняється від решти України, бо не є її етнічною складовою й живе зовсім за іншим, ніж український, історичним часом, використовуючи зовсім інші символи, наприклад, такі як Петро I, Потьомкін, Катерина II, Кобзон.

Проблема Європи у романі «Тотем» трактується не менш екстравагантнo. С. Процюк-Микита цілком ірраціонально вірить, що ми перетворимо нашу занедбану країну на один із розкішних європейських садів: «лише подалі від цупких обіймів балалайочників та імперського ведмеда, що ось-ось зірветься із ланцюга», від картопляних «бацьків», президентів-комунарів у країні виноградників і примітивних азійських деспотій. Однак як це практично здійснити, якщо С. Процюка-Микиту не влаштовує розподіл за географічними секторами, який, на його думку, не зцілює від нелюбові? С. Процюк-Микита прагне піти у Європу, але лякається власного революційного запалу, який хуторяни й ґрунтівці обов'язково сприймуть як космополітизм і плазування перед Заходом. Нарешті, С. Процюка-Микиту бентежать полчища варварів, що гірші від «монголо-татарської навали, фашистської манії величі й сталінсько-ленінського сатанокомунізму». Цими варварами,

до речі, виявляються наші душі. Попри всю повагу до критицизму це вже занадто. Кожна нація, як відомо, складається з людей і людців, але всуціль із варварів — ніколи. Хай українці постійно зазнають поразки, та це не свідчить про їхнє вроджене чи набуте варварство.

Сьогодні модно виносити безапеляційні вирокі. Прийнято вважати, що це корисно для нації. Можливо. Та «національним доброзичливцям» не завадило б побувати на старому цвинтарі, що під Залозцями Тернопільської області. Небіжчики греко-католицького віросповідання лежать там головами на захід. Є на цвинтарі одна могила, біля якої спиняються прочани, їдучи зі Львова до Почаєва. Це могила молодого ієромонаха-галичанина, канонізованого РПЦ. Вона відрізняється не лише розмірами і стилем, а й тим, що звернена головою на схід. Там по-особливому задумується, що імперська політика продовжує визначати не лише поцейбічне, а й потойбічне українське буття.

Британський історик, філософ А.-Дж. Тойнбі, розглядаючи історію людства, виокремлював такі люті виклики, які виснажували націю, внаслідок чого та ставала недієздатною. На жаль, тема виснаженої нації у виконанні сучасних українських письменників переважно звучить надкритично і майже завжди некатарсично. Можливо, тому, що більшість з них втратила здатність співчувати своїм людям і любити своїх людей такими, які вони є, — тупими, сміховинними, відсталими, зажерливими, дріб'язковими, брудними і, м'яко кажучи, нерозумними. Складається враження, що українські літератори розучилися чи не вміють любити і розуміти свого ближнього, усіх цих рогулів, мудаків, моральних відщепенців та інше несимпатичне населення, яке, щоправда, платить писакам тією ж монетою — просто їх не читає.

Щодо Європи і «двох Україн» С. Процюк, здається, передусім полемізує із Ю. Андруховичем, який інакше уявляє собі і мапу Центрально-Східної Європи, і місце на ній України. Досить послатися хоча б на один із останніх його есеїв «Атлас. Медитації». Для Ю. Андруховича Росія — не гірший, а просто інший континент, не Європа. На відміну від С. Процюка він не позбавляє європейської перспективи ні Білорусь, ні Молдову. Найістотніше інше: він відчуває, що не тільки Галичина як п'ємонт, а й Україна загалом — це вже Європа, та Європа, викликом для якої сьогодні є Сарматія (Південно-Східна Україна), аналогічно до того, як сама Україна є викликом для Євросоюзу. Ю. Андрухо-

вич оптимістично переступає через нещасливе українське минуле. Для нього Україна перестала бути країною «смерті, цвинтарів, надгробків, помираючих сіл і безнадійно нещасливих районних центрів», тобто територією zdegradovаних варварів, виснажених боротьбою за виживання. Він визнає, що його співвітчизники, яких на Заході пізнають за золотими зубами й поганим одягом, мають право сідати в авто, потяги або й на велосипеди й вирушати в західному напрямку, бо «вони вже не зруйнують нічиїх міст, жодної культурної пам'ятки». Більше того, він ручається, що його співвітчизники повернуться у свою таку центральну й східну батьківщину водночас. Адже вони вибороли право називатися громадянами. Ю. Андрухович вірить у свою батьківщину і своїх співгромадян, тоді як С. Процюк-Микита не вірить навіть у земляків-галичан, оскільки вони, виявляється, не його психотип. Є, щоправда, один виняток — Владислава. Проте галичанки такі прагматичні. Одного чудового дня візьмуть і чкурнуть до Євросоюзу, щоб стати там «третім» сортом. І тотемна любов, на яку покладається С. Процюк-Микита, цей різновид вселюдської любові, яка до болю нагадує советський інтернаціоналізм, — «міжнаціональна і понадкласова» — ситуації не врятує. Адже любов жодних визначень не потребує. Любов, цей дар Божий, або є, або її немає. І жодна магія чи психоаналіз її не замінять.

Підсумовуючи тему українського неомодернізму, варто зазначити, що в ньому маємо справу не з чистими, а з перехідними чи змішаними формами. Сільська проза з її соціальним стрижнем під пером В. Медведя перетворюється на чисту естетику; містичне письмо О. Ульяненка намагається пристосуватися до масової літератури, неомодернізм Є. Пашковського поєднується із неонародництвом, а традиційність С. Процюка — із суспільною критикою, психоаналізом і проблемою географії.

Література

Баран Є. Обрії літературного 2000-го // Кур'єр Кривбасу. — 1999. — № 118.

Баран Є. Наодинці з літературою: Щоденникові нотатки, есеї. — Луцьк, 2007.

Бондар-Терещенко І. Ім'я троянди, або Гамбурзький рахунок С. Процюка // Кур'єр Кривбасу. — 2002. — № 153 (серпень);

Бондар-Терещенко І. З тотемом наголо // <http://www.review.kiev.ua/arc.shtm?id=986>.

Боронь О. «Філологічна» проза Степана Процюка // СІЧ. — 2002. — № 5.

Гаврилів Т. Топографія сучасної української прози // Т. Гаврилів. Знаки часу: спроби прочитання. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001.

Деркачова О. Комплекс нелюбові як причина деструкції власної харизми: Спроба діагнозу // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 159 (лютий); рецензія на книгу Процюка С. «Інфекція».

Дякунова Л. Страсті по чистоті // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 142 (вересень); нотатки до прози С. Процюка.

Малащук А. З-під завалів псевдоестетики // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 142 (вересень); нотатки до прози С. Процюка.

Терлецький В. Підручник української психіатрії // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 142 (вересень); нотатки до прози С. Процюка.

Ординець Г. Зріє заколот у царстві нелюбові // Кур'єр Кривбасу. — 1998. — № 99/100 (квітень); про повість С. Процюка «Репортажі із царства нелюбові».

Процюк С. Дружнєє посланіє Владіміру Ешкілеву від Стефка Процюка // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 139 (червень);

Соловей О. Свято, яке не з тобою // Кур'єр Кривбасу. — 2002. — № 157 (грудень); рецензія на книгу Процюка С. «Інфекція».

4.

Передпостмодерні явища у сучасній українській прозі

Літературний андеграунд за тоталітарних умов

Постмодерний дискурс в сучасній українській літературі є центральним. Саме постмодерний дискурс з його відмовою від вагомих дискурсів, з його іронією, грою, пародією асоціюється сьогодні з тим, що прийнято називати поверненням літератури або переформулюванням соцреалістичного канону. Після дискусій на тему руйнівного характеру постмодернізму і загроз, які він несе національній культурі, після суперечок з приводу його яловості й хворобливості дедалі очевиднішим стає, що український постмодернізм поряд із неомодернізмом і неопозитивізмом, що включає і неонародництво, формують обличчя постколоніальної української літератури.

Ведучи мову про передпостмодерні явища в українській літературі, маємо на увазі передусім «київську іронічну школу» 70-х (В. Діброва, Л. Подерв'янський, Б. Жолдак). Оскільки творчість цих авторів стала доступною читачу лише у 90-ті роки ХХ ст., тобто перебувала поза канонам, на відміну від творчості Вал. Шевчука чи Н. Бічуї, виникає спокуса зарахувати її до постмодерністської. Однак такий підхід не завжди виправданий. Адже творчість згаданих письменників, хоча й була опозиційною до

тоталітаризму, проте перебувала в ньому. Поза тоталітарним контекстом вона втрачає свій сенс, може навіть сприйматися як вульгарна. Якщо В. Діброва, на думку Т. Гундорової, «музеїфікував героя тоталітарного типу», то Б. Жолдак «створив йому вербальний пам'ятник-суржик», а Л. Подерв'янський «озвучив колективне несвідоме». У Галичині аналогом «київської іронічної школи» була творчість Ю. Винничука, який почав широко використовувати «чорний» гумор.

Володимир Діброва — письменник «задушеного покоління»

В. Діброва народився у 1951 р. у Донецьку. За фахом філолог-романо-германіст. Виїхав до США, читав лекції в університеті штату Пенсильванія, тепер — у Гарварді. Автор збірок оповідань «Тексти з назвами і без назв» (1990), «Пісні Бітлз» (1991), романів — «Пентамерон» (1994), «Бурдик» (1997), що згодом увійшли до книжок: «Збіговиська» (1999), «Вибгане» (2002), книжки драматургії «Довкола столу» (2005), роману «Андріївський узвіз» (2007). Перекладав Е. Йонеско, Паскаля. За переклад роману С. Беккета «Уот» (1991) нагороджений премією ім. М. Лукаша.

Проза В. Діброви прийшла до читачів, коли її автору виповнилося 40, до того часу він перебував у «андеграунді». У статті «Пошуки великої літератури» С. Іванюк подав психологічний портрет В. Діброви, наголосовши на його індивідуалізмі й самостійності мислення. В. Діброва є елітарним письменником не тільки з огляду на інтелектуалізм його прози, а й з огляду на те, що всі його твори були адресовані тій частині советського суспільства, яка відрізняла «Бітлз» від «вокально-інструментального ансамблю». Для нього, як і для покоління, народженого у 50-ті і 60-ті, «Бітлз» символізували свободу й відмову від стандарту.

Зрозуміло, що зміни, які відбулися в СРСР у другій половині 80-х років ХХ ст., були для В. Діброви довгоочікуваними. Викладаючи в Київському інституті іноземних мов, він створив там осередок Руху. С. Іванюк, безперечно, має рацію, стверджуючи, що В. Діброва репрезентує нонконформістську, андеграундну творчість, яка заперечувала советський колективізм і масовий партійний ентузіазм. Однак, на думку Ю. Андруховича, «приналежність Діброви до постмодерного дискурсу є вельми проблематичною,

незважаючи на такі питомі ознаки його стилістики, як гротесковість, абсурдизм, зумисна «примітивізація» нарративу, всюдисутня гра з мовними абераціями». Напевно, проблематичність належності В. Діброви до постмодерністського дискурсу зумовлена передусім тим, що він, як і неомодерністи, орієнтується на «велику літературу». Як зауважує О. Ірванець, книги В. Діброви «не для нинішніх двадцятилітніх, а для тих, кому за 30 чи й за 40», бо в них показано «благословенний затишок так званого “періоду застою”, сиріч 70—80-ті роки минулого століття». Водночас О. Ірванець наголошує на таких не пов'язаних з історичним моментом ознаках прози В. Діброви, як глибока обізнаність автора з досягненнями зарубіжної прози, його філологічна чутливість і уважність до деталей.

«Пісні Бітлз» побачили світ у 1991 р., а в 2002 р. вони були перевидані у «Вибганому». У назві кожного оповідання міститься алюзія на якийсь із хітів «Вітлз». Епіграфами до оповідань також слугують слова з відомих пісень ліверпульської четвірки. Часто вони є ключовими. Ідея повної свободи, поєднана із сексуальною революцією й наркотиками, характерна для покоління «дітей квітів», маніфест молодих американців 50—60-х років ХХ ст., яким став твір Джека Керуака «На дорозі», в советських умовах втілюються в колізії, відтвореній в оповіданні «Why Don't We Do It in the Road»: молодий студент, подорожуючи автостопом до Криму, потрапляє до міліції. У сумці він має конспект праці М. Бердяєва, в якій слово «Бог» пишеться з великої букви. Страх, що цей конспект потрапить до рук міліції, повністю паралізує советське «дитя квітів». З цього стає зрозумілим, що дорога як символ пошуку сенсу життя й свободи із сексуальною включно — не для нього. Це оповідання свідчить також про те, що пошуки свободи в умовах тоталітарного суспільства були набагато небезпечнішими порівняно із вільним світом. Адже вони супроводжувалися боротьбою з системою, коли за написане з великої літери слово «Бог» можна було й справді отримати чималий термін ув'язнення.

Можливо, найпоказовішим для творчості В. Діброви є роман «Бурдик», у якому автор подає своє бачення покоління 70-х, або «задушеного покоління». Написано роман від імені приятеля письменника Бурдика, оскільки сам Бурдик потрапив під тролейбус. Цей роман значною мірою автобіографічний. Та більшою мірою він автоіронічний — позбавлений патетики й ідеалізації, натомість сповнений

іронії й дотеку. За сюжетом, після наглої смерті Бурдика, який, вважалося, був автором геніальних романів, невідомі пропонують його приятелеві видати їх. Наратор починає шукати геніальні твори — і не знаходить: до рук потрапляють якісь шматки, нерозроблені сюжети, наприклад бандерівський. Нашому сучаснику зрадила жінка із сусідом (чи близьким другом). Зраджений кидається з розпачу в ліс, де провалюється у схрон, в якому знаходить одяг, харчі, зброю. Їсть, натягає форму, бере автомат і — до клубу, де зібралися його кривдники. З переляку ті, вишикувавшись біля стіни, розкривають своє нутро, повзають у нього в ногах. Він із гідністю йде до виходу. Є у спадщині Бурдика й «Антиленініана»: «Різдво» — Ленін з торбами, напханими «Іскрою», переповзає через замінований кордон; «Ленін на Капрі» — про Леніна, Бонч-Бруевича й морських почвар; «Ленін у Розливі» — Ленін взяв відпустку, але, проциндривши гроші, йде у найми до куркуля; «Ленін та вартовий», «Чому Ленін не дожене черепаху». Рукопис «Опудала», в якому зібрано «ленінські» твори, наратор губить, утікаючи від криміналізованого населення з місця свого літування до Києва.

Наскрізним у романі є образ «вічної» Бороводянки, яка постійно змінює свою личину, але не сутність: то працює вчителькою, то куратором курсу, то приймальницею в букіністичному магазині. Її функція — це функція «недремного ока», що контролює советських громадян на предмет дотримання ними советського способу мислення й моралі. Антитезою Бурдику в романі є його однокашник, син партійного функціонера Гурський. Ця антитеза аналогічно до відомої перебудовної пісні «Мальчики-мажоры», яку виконував гурт «ДДТ», подає сатиричний образ советської партійної еліти і її синків, яким протистоїть рок-покоління, покоління «Ні», або «задушене покоління», яке заперечило тоталітаризм у його застійній фазі.

Онїрична післямова «Сон» повертає читачеві Бурдика, який відкриває своє знання про те, що проблема людини полягає в диханні. Євангельське ходіння Бурдика по воді, за спостереженням С. Іванюка, відкриває читачеві істину, що потрібно нарешті перестати боятися, бо «любов — це те, що є завжди! Серед того, чого нема ніколи!». Роман «Бурдик» є романом антитоталітарним й інтелектуальним. Зосереджуючи свою увагу на інтелігентському середовищі 70—80-х років, В. Діброва іронізує як над середовищем, так і над часом: «Та й час же який несприятливий був!»

Інтелігентське середовище, точніше люмпенізоване інтелігентське середовище, трансформоване у 90-х в інтелектуальне, опиняється в центрі уваги прозаїка в оповіданні «День народження», яке згодом увійшло до книжки «Збіговиська». Це оповідання є одним з найкращих в сучасній українській літературі. В центрі його — українські інтелектуали 90-х, що виїхали у пошуках кращого життя до США, святкують день народження свого колеги Бойка. Головною особою серед них є американський професор українського походження Джордж, або Юрко Когут, від якого залежить щасливе американське майбуття кожного із запрошених: поетки й феміністки Уляни, яка бажає читати в американському університеті лекції з історії української культури і цивілізації; знаного у певних колах філолога Бойка, який пропонує Когуту свої послуги в написанні підручника з української мови для іноземців, і його родини — дружини Людмили, дочок Оксани і Роксолани; театрального режисера-невдахи Самбура, який прагне продовжити собі візу та обіцяє Когуту закрутити український фестиваль у стилі тотального авангарду; Олександра і Лариси Кравців, які чекають на зелені карти. Щоправда, в останнього «щасливого» подружжя є чималі проблеми. Їхній семирічний син Ігорець хворий на аутизм. Лариса, змучена сидінням з хворою дитиною, намагається влаштуватися на викладацьку роботу, зрозуміло, через Когута.

В. Діброва не тільки майстерно зображує постсоветських українських інтелектуалів, які сперечаються з приводу відсотків соцреалізму в романі О. Гончара «Собор», обговорюють постать Вал. Шевчука, підраховують, кого й коли їм вдалося українізувати, звинувачують одне одного у належності до комуністичної партії, а й нещадно іронізує над ними, точніше, над їхнім прагненням видаватися тим, ким насправді вони не є. Спрямована проти псевдоінтелектуалів іронія В. Діброви межує із сатирою (наприклад, сцена замивання плям у туалеті й атака на Когута задля реалізації американської мрії), коли з'ясовується, що ці люди зовсім позбавлені здатності співчувати одне одному, шанувати одне одного, любити ближнього вони теж не вміють. Цим оповіданням В. Діброва наче підхоплює дещо ширшу тезу Вал. Шевчука про одвічне коло ненависті, яке не може розірвати жодна українська людина, а не тільки інтелектуал.

У фіналі оповідання всі постсоветські українці, навіть діти, розсварилися між собою: Бойкові ставлять на карб, що він підлабузник; Уляні — що вона залицяється до Когута; Самбуру — «що він, мов глист, лізе без мила у кожен

отвір», Кравцям — що в них є машина, але вони не возять земляків на природу. Постсоветська злоба перекидається нарешті й на постать їхнього благодійника — професора Когути, якого того вечора постійно переслідують неприємності. Професора двічі лякає малий Ігор Кравець. Внаслідок цього спершу Когут обливається вином, згодом повертає на себе окуп і, врешті, втікає з ресторану. Професор втікає не так через поплямлений одяг, як через настирливість і хамство своїх гостей. За відсутності Когути Бойко іронізує над ним, Уляна обіцяє критично описати його у своєму новому романі, Самбур взагалі збирається послати Когути на три букви. Раптово Когут повертається. Товариство шоковане, бо ніхто не знає, що почув і що з почутого зрозумів професор. Можливо, їм незручно, але зовсім не соромно, адже у них є виправдання — вони нещасні.

Постсоветські українські інтелектуали-люмпени, опинившись в Америці, намагаються відповісти на головне українське питання 90-х: «Чому ми такі нещасні?». Прозаїк показує, що нещастя постсоветських українців — у їхній злостивості, взаємній ненависті й відсутності любові. Антитезою цьому товариству є і професор Когут, в якого безліч вад, навіть професійних, зокрема він береться перекладати сучасну українську літературу, якої зовсім не розуміє; і привітна китаянка, яка обслуговує товариство в ресторані. Професор попри свої образи переодягається й повертається до своїх гостей з України, він і далі готовий їм допомагати. Мила китаянка притискає хворого Ігоря до себе й намагається порозумітися з ним, і дитина, за спостереженням ошелешеної матері, начебто щось китаянці відповідає.

В. Костюк констатує, наче В. Діброва показує, що *homo soveticus* «прекрасно контактують» з *homo amerikanikus*. Та, як видно з оповідання «День народження», подібне твердження бездоказове. Між двома цими людськими типами існує більше відмінного, ніж спільного. С. Іванюк вважає центральною постаттю оповідання дитину, хвору на аутизм. Аутизм, на його думку, є метафорою, що натякає на визначальну якість українського національного характеру. Саме тому професор Когут ставиться до своїх гостей, як до пацієнтів. Доречніше було б стверджувати, що в «Дні народження» подано не національний характер, а непривабливий психологічний портрет українських інтелектуалів чи радше псевдоінтелектуалів, які виявляються далеко не кращими представниками не кращого з народів.

Якщо деконструкція постаті поета у творчості Ю. Андруховича виявилася поверховою (поет Отто фон Ф. з ро-

ману «Московіада», попри власну нікчемність, руйнує імперію), то В. Діброва, відкинувши всі сантименти, «знищує» українського псевдоінтелектуала. Найближчим текстом в українській літературі, спорідненим із «Днем народження», є послання Т. Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм...», звернене до тогочасної української псевдоеліти, а також зізнання І. Франка в тому, що він «не любить Руси». Варто також наголосити: «День народження» — твір катарсичний, який розчулює, нагадуючи про сором й апелюючи до людяності.

Катарсичним є й роман В. Діброви «Андріївський узвіз», за який автор отримав премію за результатами конкурсу «Книжка року Бі-Бі-Сі 2007». У цьому творі представник «задушеного покоління», чия молодість припала на період брежнєвсько застою, який, наспівуючи пісні «Бітлз», висміював комуністичну ідеологію й плекав замість советського колективізму індивідуалізм, непомітно дожив до пенсії. В «Андріївському узвозі» 54-річного чоловіка зі смаком і досвідом, чоловіка, який відчував при ходьбі кожний м'яз свого тіла, який дослужився до проректора, раптово хапає інсульт. У нього є донька, дружина, два зяті — колишній і актуальний, обидва талановиті поети, намічається внук, якого назвуть на честь діда. І це — найсвітліший момент роману. Має він друга-ректора, з яким розсварився через клятву ректорку, і коханку, яка брутально кидає чоловіка і виходить заміж за іноземця. Передусім через удар, отриманий від коханки, у чоловіка стався інсульт. На щастя, після лікування йому милостиво «повернули» всі паралізовані частини тіла. Після такого дива героєм повернувся не тільки у лоно родини, а й у лоно церкви. Навернення героя до релігії, точніше християнства, свідчить про глибину атеїзму в советському суспільстві. Прикро, але, як свідчить текст роману, В. Діброва не знає, що сповідатися і причащатися людина може лише після хрещення, а не до нього.

Під час святкування днів міста, що традиційно відбувається на Андріївському узвозі, із чоловіком стався другий інсульт. У коматозному стані він мандрує у потойбіччя, виринаючи з якого бачить осяяне любов'ю обличчя дружини, в якому збіглися початок і кінець. Героєм розуміє — йому пробачено. Як для перманентного перелюбника і ловеласа така кінцівка видається сентиментальною. Саме через це роман «Андріївський узвіз» з його домінуючим трагікомізмом прочитується як фарс і водевіль.

У романі В. Діброва нагадує: смерть — це не найгірше, що може трапитися в житті. Трагічною є відірваність української людини від християнської і національної традиції, про що свідчить фальшиве нацреалістичне дійство, яке змушений споглядати чоловік увечері перед першим інсультом. Трагічним є родина без любові, дружба без довіри. Часто нещастя об'єднує родину значно ефективніше, ніж щастя, а співчуття є одним із різновидів любові, можливо, найзворушливішим. Трагічним є й розчарування людини, коли талант виявляється підробним, а справа життя — нікчемною. Вартість людини вимірюється тим, наскільки гідно вона переносить удари долі, а також її здатністю зберегти гідність за найскрутніших обставин. Проте герой «Андріївського узвозу» у переломні моменти воліє рятуватися втечею. Він просто хапається за рятувну ливну — і летить. З висоти пташиного лету над Андріївським узвозом йому відкривається те, що прийнято називати Задумом.

У цьому романі, як і в усій творчості, В. Діброва передає відчуття приреченості свого покоління, що народилося не в тому місці і не в той час. Якщо советський період (атмосферу «благословенного застою») в «Андріївському узвозі» прозаїку вдалося відтворити переконливо, то постсоветський — ні. Незалежність означена пунктирно. Можливо, це пов'язано з тим, що В. Діброва тривалий час живе за межами України.

У «Андріївському узвозі» прозаїк залишається вірним іронічному стилю. Його іронія гірка, скептична, а сміх — переважно невротичний. Цей сміх, як спазм, перехоплює горло, маскує ридання. Сучасна українська література, як відомо, соромиться сліз. Теперішні автори сміються завжди і скрізь, наслідуючи М. Гоголя, а не Т. Шевченка.

Мотиви у цьому романі теж традиційні для В. Діброви, центральний із них — мотив любові. В «Андріївському узвозі» любов перетворюється на метафоричну ливну, вхопившись за яку чоловік подорожує в часі, здійснюючи п'ять зупинок, що символізують вузлові моменти його біографії. Саме на п'ятій зупинці, у дитинстві, він розкриває свою таємницю. Дитиною він мріяв покататися на тарзанці, але дорослі категорично забороняли йому це. Маленький хлопчик зрозумів — дорослі нещасні, бо бояться розігнатися, схопитися за ливну і відірватися від землі.

Іронічний стиль В. Діброви став чи не найпотужнішим поштовхом до подальшого домінування іронічного стилю в українській літературі.

Література

Бойченко О. Прощавайте, «совки»? // О. Бойченко. Шатокуа плюс. — Л.: ЛА «Піраміда», 2004.

Бондар А. Спекотне літо. Діброва // Дзеркало тижня. — 2002. — № 24 (399). — 28 червня — 5 липня.

Габор В. На шляху до епосу: Вступ. ст. до публ. твору В. Діброви // Кур'єр Кривбасу. — 1994. — № 18.

Гундорова Т. Гротески київського андеграунду // Т. Гундорова. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005.

Зборовська Н. Чиї опудала на літгороді? (Про твори В. Даниленка «Опудало» та В. Діброви «Бурдик» 1998 та ін. твори) // СІЧ. — 1998. — № 6.

Іванюк С. Пошук великої літератури // В. Діброва. Вибгане. — К.: Критика, 2002.

Ірванець О. Діброва — значить «добре» // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 159 (лют.).

Костюк В. Мукументи доби // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtml?id=120>

Любенко О. Плід натхнення, праці та неврозів // Критика. — 2006. — № 11.

Плерома З'98: Мала українська енциклопедія актуальної літератури. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.

Стріха М. Воскресіння Бурдика // В. Діброва. Збіговиська. — К.: Критика, 1999.

Сулима М. Вивільнення від табу // СІЧ. — 1992. — № 6.

Богдан Жолдак — автор прози, написаної суржиком

Б. Жолдак — прозаїк, сценарист, драматург, народився у 1948 р. у Києві. Закінчив Київський державний університет ім. Т. Г. Шевченка, тепер Київський національний університет імені Тараса Шевченка, за фахом — філолог. Його найвідомішу п'єсу «Гопак-опера Конотопська відьма» було поставлено у 1982 р. у Київському драматичному театрі ім. І. Франка. Автор книг «Спокуси: Фантастичні та інші історії» (1991), «Яловичина — макабрески» (1991), «Як собака під танк» (1994), «Бог буває» (1999), «Антиклімакс» (2001), «Шизотерапія» (2004), «Гальманах» (2007). Твори Б. Жолдака не друкувалися упродовж 20 років.

Характерними ознаками стилю Б. Жолдака, крім іронічності й пародійності, є «стьоб», «чорний» гумор і використання суржику. Як зауважив М. Сулима, головним у

творчості Б. Жолдака є штукарство — прозаїк натягнув на себе маску блазня, якому дозволено говорити правду. Навіть коли правду вже можна було говорити відкрито, Б. Жолдак своєї маски так і не позбувся. На думку В. Єшкілева, у другій половині 90-х творчість прозаїка сприймалася дещо анахронічно, залишаючи враження «деміургійної недостатності», яку, напевно, варто розуміти, за Василем Габором, як «прив'язаність Богдана до вузького кола тем», що «служить йому не вельми добру службу, бо нерідко його речі видаються однотипними й одноплановими». Чи не єдиним мінусом творчості Б. Жолдака О. Стусенко вважає критичну густоту «мовних казусів (із відповідною орфографією) та скупчення в одній книжці текстів спільної тематики».

Такі оцінки оповідань Б. Жолдака можна пояснити не так їхньою однотипністю — переважно автор висміює совдепію і совдепівську чи постсовдепівську людину, як якістю його гумору. Дотримуючись протилежних ідеологічних настанов, Б. Жолдак продовжує сміхову традицію Остапа Вишні та О. Ковіньки, вкорінену у фольклорі, тобто в анекдоті. При цьому першотвори-анекдоти часто виявляються дотепнішими за написані на їхній основі оповідання. Наприклад, в оповіданні «Чому не Поцдам» із книжки «Гальманах» обігрується анекдот про іноземця, якого українка роздягла до нитки. Оповідання надто прямолінійне, гіперболічне — італієць, якого кохана кинула у трусах і краватці біля Золотих воріт, комічно й простодушно розповідає міліціонерам свою любовну історію. Важко припустити, що італієць так і не усвідомив, що його обвели довкола пальця. Та в цьому разі спрацьовує стереотип, за яким іноземці, порівняно з українцями, зокрема українцями, виглядають дурниками й недоумками.

За багатьма критеріями гумор Б. Жолдака менш витончений порівняно з гумором О. Ірванця у романі-антиутопії «Рівне / Ровно» (2001) або в його ж оповіданні «День перемоги» (2005). Автор цих творів теж знущається над советськими цінностями, соцреалістичною літературою. Та це знуцання із суто соціального перетворюється на екзистенційне. О. Ірванець стверджує, зокрема, в романі «Рівне / Ровно», що на східний («Ровно») і західний («Рівне») сектори поділено не тільки міста й села України. Внутрішня стіна є у кожній українській людині. Оповідання «День перемоги» (очевидно, краще було б назвати його «День Поби») підважує останній міф советської доби, пародіюючи найфундаментальніше советське свято, — його учасники,

ветерани «Великої Отчественной», встають із могил і шикуються на парад на цвинтарі.

У книжці Б. Жолдака «Шизотерапія» зібрано 50 оповідань, з яких найцікавіше — про «доблесних» українських постсоветських військових. Лейтмотивом цих оповідань є теза: «Спасибі, що спиш». Наприклад, у коротенькому оповіданні «В межах античності» обігрується тема «несмиваемого, секретного чорнила», яким прибив печатку «Військового з'єднання підводних човнів № 11/41» офіцер Івасенко на сідниці випадкової коханки. У цьому оповіданні Б. Жолдак подає сатиричний портрет українських військово-морських сил — як офіцерів, так і нижчих чинів, а приватну трагедію проштампованої викладачки як загальнонаціональну, оскільки з'ясується, що українське суспільство «захищають» такі «воєнні часті», «несмиваемі» печатки яких опиняються на жіночих сідницях.

Оповідання «Корба моцна є» побудоване на основі анекдотів про советських визволителів часів Другої світової. За сюжетом, сирота-підліток Василько, який прибув у Карпати разом з батьками з-під Ростова ще за перших совітів, після війни лишився сиротою. Жив із того, що полював з лука форель у карпатських потоках. Його ненависть до других совітів, які кидали трупи замордованих людей у криницю, була такою сильною, що малому вдалося вполювати совітський вертоліт, перетворивши на корбу його гвинт. Наратив у цьому оповіданні, крім «чорного» гумору, позначений також сентиментальністю, оскільки гуцул-оповідач, говірка якого, до речі, є не автентичною, а стилізованою, з неприхованою симпатією зображує свого маленького героя, який, плачучи, тицяє в бік вертольота кулачки й цілиться в нього з лука так, наче має справу з великою рибою.

Жанр оповідань Б. Жолдака Т. Гундорова визначає як фольклорні міські мініатюри, в яких поєднуються ідеологічна й буденна свідомість, солдатський анекдот і пародія на советський фольклор. Оповідачем у них є homo sovieticus. Основна особливість прози Б. Жолдака — використання суржику. Успішний експеримент прозаїка дав підставу стверджувати, що суржик як мовний гібрид (аналогічно до білоруської трясанки) не тільки підриває авторитарність офіційної мови, а й став відкриттям постмодернізму. Якщо ранні свої твори Б. Жолдак подавав переважно у формі суржика, наприклад у збірці «Яловичина», то пізніше лише частина його оповідань, що входять до циклу «Про-

щавай, суржику!», написана російсько-українською мішанкою.

У суржикомовних оповіданнях Б. Жолдака багато цікавих афоризмів, наприклад: «Жизнь — це не фізкультура», «Тоді ж ще Афганістана, жаль, ще не було, а лише Чехословачія», «Бо це ж розвита страна. Правда, дуже хитра», «І ти винуждін притупить своє серце, наче його в протівогаз одить, якщо навколо начальство такі гади, що вони не розуміють» («Скажи, і я скажу»); «Як ніззя нікому довірять лічних віщей жізні» («Оральське море»); «Ми ж не математичеські построєнія, а справжні живокровні люди» («Реально»).

Література

Габор В. Про Богдана Жолдака // Кур'єр Кривбасу. — 1995. — № 28.

Гундорова Т. Гротески київського андеграунду // Т. Гундорова. Післярнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005.

Дончик В. Квіти і плоди — попереду (Богдан Жолдак. Яловичина. — К.: НКВЦ «Рось», 1991) // Кур'єр Кривбасу. — 1995. — № 23.

Кознарський Т. Нотатки на берегах макабресок (Богдан Жолдак. Яловичина. — К.: НКВЦ «Рось», 1991) // Критика. — 1998. — № 5.

Плерома 3'98: Мала українська енциклопедія актуальної літератури. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.

Стусенко О. Ліва нога Богдана Жолдака // www.litakcent.com/systema/print.php?id=14.

Сулима М. У пошуках власної проломини (рец. Должак Б. «Спокуси») // СІЧ. — 1993. — № 4.

Лесь Подерв'янський — «творець мінус-культури»

Л. Подерв'янський — український письменник і художник (графік, театральний дизайнер, член Національної спілки художників України з 1980 р.), культова фігура київського андеграунду 70—90-х років ХХ ст. Народився у 1952 р. у Києві. Найцинічніший і водночас найчесніший автор сучасної української літератури, твори якого витримують по кілька перевидань. На думку В. Ешкілева, їх можна зарахувати до неофольклору. Автор повісті «Герой нашого часу», п'єси «Кацапи» (обидві увійшли до тому «Герой нашого часу» (2005)), епічної трагедії «Павлік Мо-

розов» (2005) і трагедії «Король Літр» (2006), п'єси «Гамлет, або феномен датського кацапізму» (2006), сценок «Казка про репку, або хулі не ясно?», «Данко», «Остановись, мгновеньє, ти прекрасно!», «Место встречи изменить нельзя, блядь!».

Усі п'єси Л. Подерв'янського, звичайно, можна поставити на сцені, проте вони призначені передусім для читання. При цьому він, як зазначає В. Трінчій, не є гумористом типу Михайла Задорнова, а комедіографом, тобто продовжувачем справи Мольєра, Дениса Фонвізіна, Аристофана. В. Діброва знаходить стилістичні аналоги Л. Подерв'янського в різних традиціях. Наприклад, в російській його вчителями були Козьма Прутков, Даниїл Хармс, Олександр Введенський, а сучасниками — Венічка Єрофєєв і Владімір Сорокін. У західній традиції близькими Л. Подерв'янському є Альфред Жаррі, Ежен Йонеско, Гарольд Пінтер та англійська акторська група «Monty Python». Не менш важлива, на думку В. Діброви, у його творчості й українська народна сміхова культура, хоча, з іншого боку, Л. Подерв'янський намагається подолати своєю творчістю «котляревщину». Як відомо, ще Микола Зеров вважав таке подолання чи не найвідкладнішим завданням української літератури.

С. Жадан вважає Л. Подерв'янського концептуалістом, який міфологізує сценічний простір, солідаризуючись у цьому з В. Трінчієм. На думку Т. Гундорової, Л. Подерв'янський зафіксував ситуацію «нашого часу», героєм якого став мат. В. Трінчій називає Л. Подерв'янського не лише комедіографом, а й реалістом, оскільки письменник передає реалізм мовлення. При цьому мат у нього, на думку критика, виконує дві функції — бурлескну, коли «низьке» зударяється із «високим» («Гамлет», «Павлік Морозов»); і етнографічну («Кацапи», «Герой нашого часу»), коли автор дбайливо відтворює українську мовну ситуацію, в якій «постійна боротьба за виживання посприяла тому, що матом у нас висловлюються всі, від жебрака до президента». В. Діброва констатує, що все населення «Героя нашого часу» «стоїть над краєм провалля, дивиться в безодню, і безодня дивиться на них», а «через інтелігента Л. Подерв'янського волає хам», що «сидить у кожному з нас».

Порівнявши п'єси й оповідання Л. Подерв'янського з андеграундовими оповіданнями В. Діброви, не важко дійти висновку, що творчість останнього прочитується як суцільна інтелігентщина — вона далека від народу й близька

інтелектуалам. У В. Діброви відсутні типи «задорного кацапа», «мудила», «мента», «незакомплексованої тварюки» чи «понурого українського жлоба», які наче вихоплені із дійсності Л. Подерв'янським. Щоправда, натяки на «мента» містяться в оповіданні «Why Don't We Do It In the Road», на «незакомплексовану тварюку» — в образі офіціанта Стасика («Piggies»), на «потвору» — в персонажі сталіністки («Rock-and-Roll Music»), що входять до збірки «Пісні Бітлз».

У творах Л. Подерв'янського іронія поступається місцем сатири, яка постійно переходить у сарказм. При цьому ситуації набувають форми гротеску. За новою термінологією, у творах Л. Подерв'янського панує «*єтьоб*» — спосіб мовлення, який, імітуючи передачу інформації, насправді є деструктивним щодо інформації чинником. У своїх п'єсах він подає саркастичний і гротесковий образ того ідеологічного й естетичного комплексу, який прийнято називати совдепією. В. Діброва з цього приводу писав: «Бунт Подерв'янського замашний і нещадний. На сторінках його творів усе, що складає кістяк і м'ясо радянського життя, — революційна романтика, комуністична ідеологія, дружба народів, військово-патріотичне виховання, соцреалізм, міцна сім'я, наука, творчі спілки, піонерське дитинство — вивертається навиворіт і топчеться».

Л. Подерв'янський, на думку критика, нещадний також і до іншої нашої святині — народу, який «щедро представлений у його п'єсах вуркаганями і сільськими ідіотами». Він далекий від будь-якого моралізаторства. Зневажаючи і ненавидячи своїх героїв, серед яких немає жодного хоча б відносно нормального, письменник сприймає їх такими, які вони є. Без прикрас зображає плебс, який соціалістична революція перетворила на господаря життя, відстоюючи таким чином існування вищого.

Загалом, творчість Л. Подерв'янського, як байка чи анекдот, належить до виховної літератури. Адже мета письменника полягає не в приколі, а в тому, щоб показати, якими є люмпен і люмпенізоване суспільство. Недаремно В. Трінчій зазначив, що п'єски Л. Подерв'янського не «про смішне», а більше «про страшне». Правда про люмпена, як свідчить попит на твори Л. Подерв'янського, люмпенам потрібна.

Поряд з люмпенською «страшною» правдою не менш прикметною ознакою його стилю є книжність, або інтертекстуальність. Л. Подерв'янський, який, безперечно, є аристократом серед люмпенів, належить до того типу

письменника, який читає і переосмислює прочитане (теорія Гарольда Блума). Автор переписує, травестуючи, класику й цитує офіційну мову та ідеологічні гасла у лжопенізовано-бурлескному тоні. У його текстах втілено принцип, який можна назвати антикласикою: «Філін. Так дальше жить ніззя, скрізь долбойоби! / Навіщо, мамо, мудрая сова, мене ти народила?!» — «Так дальше жить нельзя» — популярне перебудовче гасло М. Горбачова; «Генерал Власов (з гордістю). А всьо-такі, синок на мене схож. / Його би в ПТУ, чи в інститута... /... / Що він пиздячить ліс і розриває / Навпіл шатунів, і греблі рве...» — алюзія на «Того, що греблі рве» з «Лісової пісні» Л. Українки; «Філін (здогадався). Ха, він — лишняя людина!» — «образ лишнего человека» в російській літературі; «Савва Морозов (показує гранчаком горілки на болото). Дивись, ну где ещо така краса? / То Русь могучая, всього в ній дохуя — / Лісов, полей і рек, болот, пустинь і тундри, / А также і тайги в ній сильно дохуя!.. / І всюди Руссю пахнет! Человек / Здесь вольно нюхает тот запах...» — переробка пісні «Широка страна моя родная» з алюзією на «Руслана і Людмилу» О. Пушкіна: «Там русский дух... там Русью пахнет»; «Пророк Микола. Я сумно дивлюся на наше покоління, / Жлобів невихованих! Гроші їм дорожчі / За храм святий» — ремінісценція з «Думи» М. Лермонтова: «Печально я гляжу на наше поколеньє! / Грядущее его — иль пусто, иль темно»; «Пророк Микола. Бо жізнь свою потрібно так прожити, / Щоб соромно не було за роки, / Що прожив ти їх, як підарас паскудний» — спародійована цитата з роману М. Островського «Как закалялась сталь»: «Чтобы не было мучительно больно за безцельно прожитые годы» (Усі приклади взято з п'єси «Павлік Морозов»).

У п'єсах Л. Подерв'янського панують сатира, сарказм і пародія. Вони спрямовані передусім проти імперської ідеї російського богоносництва й ідеї Л. Толстого про «непротівлення злу насилля»: «Гамлет. Не можна мстити! Повинні ми любити / Всіх підарасів, злодіїв, убивць, / Бо кожен з них нарід, всі богоносці» і далі: «я вже Вам казав, / Що мститися не можна, бо всі люди — / Це браття на землі, окрім жидів / Татар, масонів, негрів, біларусів, / Котрих я ненавиджу. В цілому ж, / я гуманіст — не то шо Ви, папаша!».

Л. Подерв'янський трактує «щасливу» советську дійсність, населену суками й блядами, учителями атеїзму, вісником богів Клімаксом, фольклорними потворами Альонушкою та Іванушкою, божественним вождем і вчи-

телем Зевсом, сліпим пророком храму Аполлона Миколою Островським, як збочення. У цій дійсності панують смерть, вбивство, насилля, п'янство, а мат є найменшим, а може, і найбільшим із гріхів: «Зойки стихають, на морі гуде шалений шторм, кругом лежать побиті тіла кацапів. Толя. Папа, кажись, піздец. Опанас (пиздить його). Скільки тебе учить можна, блядь, щоб ти не матюкався? Батько для тебе що, место пустое?».

За переконанням Т. Гундорової, яка й назвала комедіографа «творцем мінус-культури», сміх від п'єс Л. Подерв'янського не був карнавальним: він не очищав, не приносив полегшення — «він лише засвідчував, що переступання межі приносить задоволення». В. Діброва, зауваживши, що «мат є надзвичайно складною та небезпечною стихією», наголошує, що головна думка всіх п'єс Л. Подерв'янського зводиться до того, що «люди — свині». Однак можна сказати і таке: переступивши межу, Л. Подерв'янський, безперечно, завдав люмпену й совдепівському комплексу сильного удару. «Сьогодні комедіограф з не меншою силою висміює постсоветський снобізм (п'єса «Блеск і ніщета підарасів»).

Література

Гундорова Т. Гротески київського андеграунду // Т. Гундорова. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005.

Діброва В. Принц Гамлет хамського повіту // Критика. — 2001. — № 5.

Плерома З'98: Мала українська енциклопедія актуальної літератури. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.

Подерв'янський Л. Гамлет, або феномен датського кацапізму. — Х.: Фоліо, 2006.

Подерв'янський Л. Кацапи // Л. Подерв'янський. Герой нашого часу. — Х.: Фоліо, 2005.

Подерв'янський Л. Павлік Морозов. — Х.: Фоліо, 2005.

Трінчій В. Про порноетнографію // Критика. — 2001. — № 5.

Юрій Винничук — батько «чорного» гумору в українській літературі

Ю. Винничук народився у 1952 р. в Івано-Франківську. Закінчив філологічний факультет Івано-Франківського педагогічного інституту, тепер Прикарпатський університет ім. В. Стефаника. Працював ~~вантажником~~, художником-оформлювачем. Був режисером естрадного театру «Не

журись!». Відомий як блискучий фельетоніст Юзьо Обсерватор в газеті «Поступ». Автор поетичної збірки «Відображення» (1990), прозових книг «Спалах» (1990), «Вікна застиглому часу» (2001), «Місце для дракона» (2002), повістей «Ласкаво просимо до Щурограда» (1992), книги оповідань «Ги-ги-и» (2007), фантастичного роману-пародії «Мальва Ланда» (2000), еротичних і краєзнавчих книжок.

Ю. Винничук — виразно львівський письменник. Кисва він не знає, тому й не пише про нього. Як і М. Матіос, Ю. Винничук належить до продуктивних письменників, що створюють і легковажну літературу, і літературу із підтекстом. Зазвичай він, на думку Р. Семківа, «ховається за низки легенд, казок та містифікацій», зачаровуючи читача своєю стилізованою мовою й блискучим гумором. Саме в такому ключі написаний роман-фентезі «Мальва Ланда», в якому прозаїк подає розгорнуту метафору сучасної України, уподібнюючи її до сміттярки.

Більшість оповідань, що увійшли до збірки «Ги-ги-и», було написано у 80-ті роки, деякі — у 70-ті і на початку 90-х ХХ ст., проте всі вони побачили світ лише у 2007 р. Недаремно автор створює довкола збірки атмосферу таємничості, натякаючи на те, що він, як і родичі Б. Антоненка-Давидовича, викупив свій рукопис у колишнього кадебіста. Зрозуміло, ці оповідання не могли з'явитися друком навіть у 80-ті. Наприклад, у переважно гумористичному, а не сатиричному оповіданні «Святе сімейство» (1984) йдеться про Матір революцію та її дітей: Сталіна, Берію, Кагановича, Ворошилова й Маленкова, які прагнуть, щоб їхні постаті увіковічнів на полотні художник-монументаліст, натякаючи цим на традицію зображати Святу родину (наприклад, картина Б.-Е. Мурільйо «Свята родина», з якої Т. Шевченко виконав офорт «Свята сім'я»). Та цей намір реалізувати неможливо. Адже художників у революційній країні не лишилося — їх винищили, як і решту «ворогів народу». Тож до вождів приводять останнього, від імені якого й ведеться оповідь. Ю. Винничук показує революційних вождів як виплід божевільної уяви.

У такому ж зниженому тоні виведено образ О. Корнійчука в оповіданні «Спогади про Олександра Євдокимовича Корнійчука» (1983—84). З одного боку, це філологічний твір не для широкого кола, з іншого, — один із найдотепніших у книжці. Ю. Винничук вдається до фольклорного мотиву чарівного дзеркальця, за допомогою якого передає сутність українського соцреалізму, його незнищенність. В ОЄК (Олександра Євдокимовича Корнійчука) було дзеркальце. На питання: «Хто на Україні найперший, найба-

гатший і найславніший драматург?» воно відповідало: «Був Микола Куліш, потім Іван Кочерга, а тепер Ви, Олександр Євдокимовичу». Та одного дня дзеркальце ствердило, що у Львові живе скромний хлопець Винничук, який буде славнішим від ОЄК. Винничука ледве-ледве не втопили у Полтві, коли радіо передало звістку про смерть ОЄК. Проте Винничук залишився кропати фейлетони, а дзеркальце поділило між собою тов. Канівець, тов. Коломієць і тов. Зарудний.

Оповідання «Ги-ги-и» (1978), за яким названо книжку, являє собою український варіант історії про сімейку Адамсів. Матінка намовляє своїх синів Влодка й Макса вбити підпилого татуня, і дітки радо пристають на це. Дідуньо цих «чудових» хлопчиків обкрадав курники. Коли його злочинство викрили, добрі родичі задушили старенького периною. Влодзьо відтяв Максів вухо, яке вони показували дітям за гроші. Нарешті мама в образі незрівнянної Лоліти і її двоє синочків зорганізували заклад «Під зеленим псом», де можна смачно пообідати й переночувати. З клієнтів зарадна сімейка пекла шніцлі, а з їх кісток варила мило. До бізнесу залучили й маминою стрийка з родиною. Найважливішою у бізнесі виявилася дядькова доня Рузя, з якою згодом одружиться Влодзьо. Саме Рузя замінила мамцю в образі незрівнянної Лоліти. Діло процвітало, але поліція все-таки викрила злочинну сімейну корпорацію. Українські Адамси в силу волелюбного українського характеру вирішили, що «смерть краще, ніж ~~невольа~~», тому запекло боролися із правоохоронцями. Живим лишився лише Влодзьо, якого після суду відіслали в божевільню на Кульпаркові. Фінал оповідання символічний. Влодзьо покійно жує свою кашку, лизькає санітарочці Олі долоню й каже: «Ги-ги-и!», але за цією покійністю божевільного ховається приховане бажання скрутити санітарочці Олі тоненьку шийку в глибині саду, зіп'ястися на розлогу липу — і майнути у збожеволілий світ.

Тематично з цим оповіданням пов'язане наступне «Кульпарків або ги-ги-и-2» (1992), яке набуває конкретнішого історичного звучання — у ньому легко вгадується українська сучасність. Голосування в божевільні, імітація концерту й фуршету з цього приводу мають зайвий раз засвідчити, що вся Україна перетворилася на божевільню. Головним у цьому оповіданні є гротеск. Купа здорових людей — міська влада й відповідальні працівники — радо приєднуються до забави, яка називається виборами до Верховної Ради на Кульпаркові. Вар'яти зустрічають делегацію гімном України, що змішується з фольклорною піснею

«І шумить, і гуде». Хористки при цьому зодягнені в туніки, що сповзають з плечей, оголюючи перси. Президент Цвібак, присутній на цім святі, у минулому також був пацієнтом Кульпаркова. Саме йому як славному синові Кульпаркова, борцю за незалежність і різнобарвні піжами відкривають пам'ятник, що його імітує хворий Шопта. Українці з діаспори передають своїм братам на свято сто пачок із заштриками і паку гамівних сорочок, розшитих хрестиком. Відбувається на сцені й постановка «Отелло». Отелло так увійшов у свою роль, що задушив грубу Гафійку з кухні, яка грала Дездемону. На щастя, її повернув до життя Бездрік, який умів оживляти усе мертве. Після концерту високі гості пили шампана, зробленого із чаю, до якого додавався карбід, їли тістечка з фарбованою манкою замість ікри й хрумтіли качанами капусти, замаскованими під банани. Гротеск сягає апогею, коли гості біжать до клозету, який на час виборів переробили на кабінки для голосування. Депутат Цвібак очолює революцію під гаслом «Вся влада вар'ятам!». У такий спосіб Ю. Винничук дуже прозоро висміює новоповсталу українську державу, яка не виконує основної функції — не захищає своїх громадян. Автор стверджує — це антидержава, в якій театральність підмінює самоорганізацію суспільства, це хворе суспільство, очільники якого залежать від влади й грошей точнісінько так само, як наркомани від наркотиків чи алкоголіки від горілки. «Чорний» гумор лише увиразнює цей радикальний висновок прозаїка.

Ю. Винничук, як і М. Матіос, основну увагу концентрує на динамічному сюжеті, інтризі, його мова виразно передає галицький колорит. Це львівська говірка міжвоєнного двадцятиліття. Хоча більшість творів Ю. Винничука — еротичних, фантастичних й краєзнавчих написано після 1990 р., частина із виразними ознаками «чорного» гумору з'явилася в андеграунді і являє собою галицьку паралель до прози «львівської іронічної школи», відтак прочитується як передпостмодерне явище.

Література

Винничук Ю. Кохання, потяг до самогубства, кохання, кохання і кохання! // Дзеркало тижня. — 2005. — № 40 (568). — 15—20 жовтня.

Винничук Ю. Відпочивати люблю на Балканах, де багато чудового вина // Книжник review. — 2007. — № 15 (145).

Семків Р. Тиха перемога Юрія Винничука // Дзеркало тижня. — 2002. — № 42 (417). — 2—8 листопада.

5.

Стильові особливості прози представників «станіславівського феномену»

**«Станіславівський феномен» — найпомітніше
явище українського постмодернізму**

Найповніше постмодернізм втілюється у творчості чільних авторів «станіславівського феномену» (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, Т. Прохасько, Г. Петросаняк, М. Микицей, А. Серета, В. Єшкілев): «посткарнавальний синдром» Ю. Андруховича, «малий апокаліпсис» Ю. Іздрика, «рекомбінативність» Т. Прохаська (за Т. Гундоровою). Найхарактернішою ознакою постмодерного дискурсу в українській літературі є його виразне «західництво» і різке неприйняття традиційних цінностей — як соцреалістичних, так і неонародницьких, неопозитивістських. Неприйняття їх постмодерністами часто трактується як цілковитий розрив із традицією. Саме письменники-постмодерністи найрішучіше переформулюють український літературний канон, найкатегоричніше обстоюють потребу ревізії, відкидаючи тезу про літературу як здоров'я і велич людського духу. Значно більше їх цікавить література як хвороба чи прояв людської слабкості.

В. Єшкілев, якому належить термін «станіславівський феномен», трактує його як «специфічне явище-гібрид», яке виникло внаслідок запозичення постмодерном прий-

приятних елементів зі світової літератури і певною мірою «мічурінським» способом їх щеплення до неприйнятних українських реалій. У постмодерній інтерпретації література перетворюється на гепенінг, карнавал, який, наприклад, був стихією поетичного угруповання «Бу-Ба-Бу». У постмодерній літературі переважає іронія, гра, а не сатира, сарказм чи гротеск. Для цієї літератури, за Ю. Іздриком, характерна нульова мова порівняно зі «стьобом» — від'ємною мовою Л. Подерв'янського чи Б. Жолдака. У ній доводиться мати справу з відвертим автобіографізмом. Якщо неомодерніст Є. Пашковський, наприклад, використовує автобіографію для того, щоб подати соціальну картину через власне бачення, своє «Я», то у «станіславівців» соціальне є тлом, на якому розгортається особиста біографія, переважно внутрішня. Усі «станіславівці», за Ю. Іздриком, могли б повторити: «бути українським письменником: це навіть не субкультура, це — аутсайдерство», тоді як неомодерністи намагаються, щоб літературна свідомість визначала свідомість суспільну, а та у свою чергу — буття, коли, за Є. Пашковським, «надриваючись від тривоги, мусиш мовчки іти в свою безвість». Хоча постмодернізм спричинив крах модерного проекту «високої» літератури й апелює до жанрів масової — детективу, трилера, анекдоту, інтерв'ю, це ще не означає, що постмодерна література стала масовою у прямому сенсі цього слова. Звертаючись до масових жанрів, ця література намагається говорити про складні речі доступною мовою.

Юрій Андрухович — «Орфей хронічний»

Всупереч офіційній топоніміці Ю. Андрухович стверджує, що народився у 1960 р. у Станіславі, місті, якого сьогодні не існує на карті України. Це дуже істотно, оскільки Ю. Андрухович з-поміж усіх наук найбільше шанує географію як найточнішу і найбезстороннішу. Для нього географія — замітник історії й водночас чи не найпотужніший поетичний збудник. У центрі плаского старого світу Ю. Андруховича, що тримається на китах чи на черепасі, найвіддаленішою околицею якого є Індія, лежить Львів, місто, де майбутній поет студіював видавничу справу, — він закінчив Львівський поліграфічний інститут ім. І. Федорова. Ця метафора, проте, не пояснює, чому Ю. Андрухович є апологетом Австро-Угорської імперії або, за висловом Л. Стефанівської, «громадянином країни, якої немає».

Пояснення знаходимо не в поезії, а в есеях: «небіжка Австрія», може, й попри свою волю, зберегла український складник у мовно-національному різноманітті світу, поєднавши український світ «не з Тамбовом чи Ташкентом, а з Венецією і Вісною». В есеях знаходимо й причину ігнорування Ю. Андруховичем советського періоду в історії Галичини: «мій Станіслав усе-таки (хвала Богові!) відрізняється від Дніпропетровська, Кривого Рогу чи Запоріжжя».

Попри всі потрясіння й трансформації після 1939 р. простір митця залишається толерантним, поліетнічним, поліконфесійним і полікультурним. З іншого боку, світ Ю. Андруховича — це територія між Німеччиною і Росією, так звана Центрально-Східна Європа, або буферна зона, територія диктатур, концентрацій і масштабних етнічних чисток, та частина світу, в якій «було зупинено, вибито, вирізано до ноги модернізм», а на його місці утворилася велика постмодерністична пустка або «духа розруха». Щоправда, останнім часом ця зона дедалі звужується. До материнського лона Європи — Євросоюзу не повернулася остання територія колишньої Австро-Угорської імперії — Східна, тобто українська, Галичина. Та це зовсім не означає, що світ Ю. Андруховича колись не розшириться, наприклад, далі на Схід: нова версія — від Лісабона до Луганська. Здається, в Ю. Андруховича просто не залишається іншого вибору, тим паче, що письменник відбував короточасні поїздки на Схід. До Києва у 1985—1987 рр., де «зрозумів власну недостатність і малість» — поруч із поетами, яких «вдячно згадуватиме до решти днів». Йдеться про В. Герасим'юка, І. Римарука, І. Малковича, П. Мідянку і Т. Шевченка. А також до Москви, де Ю. Андрухович, навчаючись у Літературному інституті у 1989—1991 рр., став свідком падіння останньої з російських імперій.

Починав Ю. Андрухович з поезії: збірки «Небо і площі» (1985), «Середмістя» (1989), «Екзотичні птахи і рослини» (1991), «Екзотичні птахи і рослини з додатком «Індія»: Колекція віршів» (1997), «Пісні для мертвого півня» (2004). У 1989 р. у журналі «Прапор» було опубліковано його перші армійські оповідання, найвідоміше з яких — «Зліва, де серце». У 1992 р. побачили світ «Рекреації», 1993 — роман «Московіада», 1996 — «Перверзія», 2003 — «Дванадцять обручів». Блискуча есеїстика Ю. Андруховича вміщена у книгах «Дезорієнтація на місцевості: Спроби» (1999), «Моя Європа: Два есеї про найдивнішу частину світу» (2001; у співавторстві з А. Стасюком), «Диявол ховається в сирі: Вибрані спроби 1999—2005 років» (2006).

Натепер — останній роман «Таємниця» (2007), що являє собою спогади, у формі інтерв'ю. Ранні армійські оповідання Ю. Андруховича увійшли до книжки «Трициліндровий двигун любові» (2007).

Ю. Андрухович — патріарх відомого літературного угруповання, яке виникло у 1985 р. під назвою «Бу-Ба-Бу» (бурлеск, балаган, буфонада). За його словами, учасники цього угруповання, до якого, крім Ю. Андруховича, входять В. Неборак та О. Ірванець, створили своєрідну естетику виживання, тобто намагалися бути максимально вільними у загалом невільній ситуації другої половини 80-х років ХХ ст.

Творчість «бубабістів» віддзеркалена у двох антологіях. Перша вийшла у 1995 р. у видавництві «Каменярь», друга — у 2007 р. в межах проекту В. Габора «Приватна колекція», що реалізується у львівському видавництві «Піраміда». Суть естетики «бубабізму» найчіткіше викладено в есеї Ю. Андруховича «Апологія блазенати» (Дванадцять тез до себе самих), де сказано, що «бубабісти» демократичні, ліберальні, відкриті й недогматичні, карнавальні, безсмертні, релігійні, синтетичні, тобто різнобічні, урбаністи, національні, філологічні, гетеросексуальні.

Відомий Ю. Андрухович і як перекладач Р.-М. Рільке, В. Шекспіра, «Малої апокаліпси» Т. Конвіцького й американської поезії 50—60-х років ХХ ст., що увійшла до антології «День смерті Пані День» (2006). Його твори перекладено й видано у Польщі, Німеччині, Канаді, США, Швеції, Росії, Австрії, Угорщині та Фінляндії. До творчості Ю. Андруховича українська критика виявляє особливий інтерес. Про нього писали О. Гнатюк, Т. Гундорова, Н. Зборовська, К. Москалець, М. Павлишин, М. Сулима, Ю. Шерех, Є. Баран, Б. Бойчук. Усіх цих дослідників, окрім К. Москальця, який написав рецензію на збірку «Екзотичні птахи і рослини» під назвою «Здобутий час», і Н. Зоровської, яка розглядає поезію Ю. Андруховича у статті «Від романтика до бубабіста», передусім цікавить проза митця, яку вони або вітають, або не сприймають (К. Москалець, І. Маленький, Є. Баран, Б. Бойчук). Цей факт має пояснення. Саме в прозі нині втілюється те, що прийнято називати духом часу.

Поезія, на жаль, неухильно перетворюється на антикварне мистецтво. Недаремно Ю. Андрухович написав статтю під назвою «Світ пізнає національну літературу за прозою», яку було надруковано в 4 числі журналу «Авжеж» за 1992 р. Щоправда, автобіографічний герой «Мо-

сковіади» не менш переконливо доводив, що історія всіх великих народів — це історія їхньої поезії. Здається, суперечність. Та вона зникає, коли прозу пише поет. Поезія з'являється у прозі Ю. Андруховича повсякчас. Переважно всі центральні персонажі його романів є поетами і водночас віддзеркаленням самого автора. Ю. Андрухович постійно цитує у прозовому тексті власну й чужу поезію. Головний принцип його письма — повтори на рівні макроструктури, наприклад фабульні збіги чи аналогічні колізії, і мікроструктури (фонетичні повтори, гра слів, примхливі рими), також із розряду поетичних. Наприклад, у карнавальній процесії на Святи Воскресаючого Духа з «Рекреацій» ідуть Самураї і Дармограї, Маланки і Маланці, Хіпі і Сліпі, Павіани і Павликіани, Генерали і Горили. Фонетичний збіг у прізвищі героя «Рекреацій» поета Мартофляка й імені його дружини Марти поетично обігрує давню, як світ, тезу: муж і жона — одна сатана.

Опис пансіонату, в якому спинилися герої роману «Дванадцять обручів», теж римований: «харчі, джакузі, руці-бузі, окремі спальні, те се, фуйо-муйо». Недаремно й герой цього роману Артур Пепа «кривився від недоречної падлюки-рими». І. Бондар-Терещенко робить припущення, що і в «Дванадцяти обручах» Ю. Андрухович залишається усе-таки поетом, а його проза є ліричною. Л. Стефанівська, розглядаючи бароковий стиль прозаїка, наголошує, що основним аспектом його творчості є саме мова. Дослідниця перераховує тропи й фігури, завдяки яким він створює свій неповторний стиль: 1) метонімія у формі синекдохи, коли автор через фрагмент, окрему деталь показує ціле, наприклад в есеях подає історію Галичини через історію свого роду; 2) ампліфікація, тобто нагромодження синонімічних виразів, зазвичай іменників і дієслів, що підкріплюється гіперболами («Я ходив поміж них, ніби причмелений, ніби в усьому винний, ніби причина причин цього дебільного світу»), градацією («...я не зупинявся, я просто зрозумів — але яке “зрозумів”, коли це зовсім не те слово, і “відчув” не те слово, і ніхто мені не підкаже потрібного слова — я прочув чи що, якісь великі зміни, бодай одну, щось таке»), аналогією («чи справді королева (колода? колона? корона?»)) і контрастом («на малій станції десь поміж Галичиною і Трансильванією, проте аж ніяк не Пенсильванією»). У романі «Дванадцять обручів» з метою подати сатиру на рекламний бізнес ампліфіковано використовуються слогани рекламного ролика про пійло під назвою «Бальзам Варцабича»: «поцілунок горянки», «мед

батьківщини», «вода життя» на тлі не менш привабливого советизованого — «Споконвіку і назавжди: пісенний край завзяття і труда» або натхненного, але псевдопатріотичного «Споконвіку і назавжди: свого не цураймося».

У романі «Московіада» ситуація несвободи передається через нагромадження риторичних запитань: «Чому ви зачиняєте прохідні... Чому молода артистична істота, недавній десантник, змушена у вашій б(...)ській країні ризикувати життям заради пляшки горілки? Чому ви так пересмерділися несвободою? Чому свободи ви лишаєте так мало, що її вистачає лише на падіння із сьомого поверху? Чому зараз ви з таким натхненням ухопилися за мене, як за єдиного винуватця його смерті, ніби хочете, аби я таки викупив свою провину, стрибнувши врешті з того самого вікна?». Прийом ампліфікації у сучасній літературі не назвеш надто оригінальним. Він характерний, наприклад, для роману У. Еко «Ім'я Рози».

Часто Ю. Андрухович вдається до цитування. У «Дванадцяти обручах» цитується «прихід героїв» Ю. Іздрика. Прозаїк часто звертається також до автоцитування, особливо у згаданому романі, іронізуючи над «потворними повторами і самоповторами», які підтверджують відому тезу, наче кожний письменник усе своє життя пише одну й ту саму книжку. З огляду на це Т. Гундорова вважає, що Ю. Андруховичу притаманний тавтологізм, «адже всі його романи про одну й ту ж ситуацію та про одного й того ж героя». Важливим елементом гри Ю. Андруховича з читачем є містифікація, наприклад, містифіковані листи в Україну пера Отто фон Ф. у «Московіаді», містифіковані листи з України Карла-Йозефа Цумбрунна у романі «Дванадцять обручів», містифікований образ Б.-І. Антонича у тому ж творі. У романі «Таємниця» автор вдається до подвійної містифікації. По-перше, називає «Таємницю» заміником того роману, що його начебто написав у Берліні у 2005—2006 рр. і власноруч знищив. По-друге, містифікує особу журналіста, який, передавши Ю. Андруховичу диски з награними розмовами, потрапив у автокатастрофу. Важливою у творчості Ю. Андруховича є також проблема віртуозності мови. Здається, має рацію Л. Стефанівська, спостерігаючи, що в певний момент читач, навіть читач-адепт, на якого переважно й орієнтується Ю. Андрухович, перенасичується або втомлюється від віртуозності мови. Дослідниця справедливо вважає, що часто ця вибуяла, розгалужена мова перетворюється на орнаментальність.

Варто також наголосити на захопленні Ю. Андруховича музикою: опера, рок, джаз, нарешті фольклор — аркан і коломийка. Тут доречно згадати і «бубабістську» поезо-оперу «Крайслер Імперіал», і допит героя «Московіади» Отто фон Ф. кадебістом Сашком, що у певний момент переростає в оперний дует, і оперу «Орфей у Венеції», що є одним із центральних сюжетних моментів «Перверзії», і оперну сцену поєдинку на шпагах між Артуром Пепою й австрійцем Карлом-Йозефом Цумбрунненом з роману «Дванадцять обручів». Отже, говорячи про прозу Ю. Андруховича, маймо на оці, що це — квазіпроза, проза богемного поета і палкого меломана. Ю. Андрухович — автор кількох музично-поетичних проєктів, що вийшли на компакт-дису у Польщі *Andruxoid* (2005) і *Samogon* (2006).

Перший роман Ю. Андруховича «Рекреації» викликав справжній скандал. Одна частина читачів, переважно діаспорних, звинувачувала письменника в руйнуванні національних ідеалів, у знуцанні над українською мовою й літературною традицією. Інша, навпаки, читала роман з насолодою, відчувачу, що українська література на порозі змін. Професійна критика також ці зміни відчула і не забарилася із висновком: поява «Рекреацій» означала «кінець парадигми національної культури як засобу боротьби за виживання нації і початок парадигми національної культури як нормального відображення багатоманітності сучасного життя» (М. Павлишин). Після «Рекреацій» в українській літературі починається переформулювання канону, на зміну реалістичній прозі приходить проза карнавальна, іронічна, грайлива, епатажна, більше того, інтерсеміотична, в якій поєднуються не тільки різні види мистецтва, а й літературні жанри: публіцистика, анекдот — з високою поезією у «Московіаді»; фейлетон, сценарій — з поезією Б.-І. Антонича у «Дванадцяти обручах»; канцелярські й нотаріальні папери, агентурні звіти й дитячі казки — з поезією початківця, пародіями й витонченою жартівливою поезією в «Перверзії» або родинна сага — з вкрапленням публіцистики й поезії в есеї «Центрально-східна ревізія».

З огляду на те що у творчості Ю. Андруховича маємо справу із квазіпрозою, критичні закиди, висловлені з позиції високого модернізму, про начебто «дилетантські уявлення прозаїка про структуру твору», «печерну соцреалістичну зацикленість у соціальному», «непереборну потребу писати» задля самого писання (К. Москалець) або про «нехтування діалогом» чи перевагу в тексті псевдожанрів,

того ж фейлетона, газетної інвективи (Ю. Крот), виявляються малоефективними і непереконливими. Квазіпроза, яку тепер прийнято називати постмодерністичною, розвивається зовсім іншим шляхом, аніж модерна. Постмодерністичні романи переважно недіалогічні, зіткані зі вставних оповідань-монологів, а їх мова, за визначенням Т. Гундорової, автономізована й нагадує мову-симулякр. Здається, манера письма Ю. Андруховича цілком вписується до названої схеми, тому й називають його найпомітнішим українським постмодерністом. Однак сам він із таким визначенням не погоджується. Напевно, тому, що будь-яка схема — це спрощення, яке нівелює індивідуальність письменника. Крім того, Ю. Андрухович убивчо охарактеризував постмодернізм в есеї «Час і Місце, або Моя остання територія», подаючи його властивості за алфавітом: «агностичний, агонізуючий, амбівалентний..., анемічно-немічний..., безплідний..., імітативний, імпотентний..., ситий..., фейлетонний..., цинічний..., яловий». Головна ж ознака постмодернізму, за Ю. Андруховичем, полягає в тому, що він ніякий, тому письменник роззирається довкола, запитуючи: «Де я?». Серед постмодерного різноманіття, як можна здогадатися, зорієнтуватися дуже непросто, але автор попри все, як свідчить досвід самого Ю. Андруховича, таки орієнтується.

Часто критика закидає Ю. Андруховичу дидактизм і публіцистичність. Л. Стефанівська вважає, що «публіцистичний тон убиває добру есеїстику», що в добрій есеїстиці читач не повинен чути критичного, моралізаторського голосу автора, хоча у тій же статті вона зауважує, що етичні проблеми в Ю. Андруховича завжди виявляються естетичними. Існують підстави і для тверджень, що Ю. Андрухович завжди є моралізатором, особливо виразно — в есеїстиці. Щоб збагнути це, досить порівняти його есеї хоча б із есеєм Ю. Іздрика «Львів: секвенції психозу», який можна назвати психотерапевтичним, або з есеями Т. Прохаська, що ілюструють мислення і мовлення як фізіологічні процеси. З огляду на суспільний резонанс есеї Ю. Андруховича можна порівнювати в українській літературі хіба що з есеями О. Забужко.

Про карнавальність як основний літературний принцип Ю. Андруховича писало чимало дослідників, проводячи аналогію з карнавальною теорією російського літературознавця М. Бахтіна, а також з «Енеїдою» І. Котляревського. До проблеми карнавалу Ю. Андрухович подав і власний автокоментар: це «вічне оновлення», «безпере-

стане жонгливання суттю». У «Рекреаціях» (дослівно перекладається з латини як «відновлення», перепочинок між лекціями, однак діапазон значень назви роману досить широкий: від «приміщення для відпочинку в школі» до «відтворення дійсності» і творення нового світу) саме завдяки карнавалу автор ревізує не тільки попередню українську національну традицію, перетворюючи Шевченкове гасло: «Борітеся — поборете!» на «Веселітеся — розвеселітеся!», а й колоніальне українське минуле.

За Ю. Андруховичем, основна ознака карнавалу — його дволикість. З одного боку, Свято Воскресаючого Духу — це свято віднови, алегорія відродженої України кінця 80-х — початку 90-х. У карнавальній процесії ідуть світські й релігійні персонажі українського вертепу, представники різних періодів українського державотворення й ключових національних міфів (запорожці, козаки), фігури біблійні, фольклорні й продукти субкультур (Металісти, Гіпі, Панки), а також задля сексуальної принадності Повії, Хвойди, Блудниці, Шльондри, Проститутки, Діптянки, Фіндюрки та Шльохи, що почасти перемандрували до «Рекреацій» з «Енеїди». З іншого, карнавал є диявольським за своєю суттю. Свято відбувається у вигаданому місті Чортополі, а його режисер, отой пекельний Павло Мацапура, який у примітках до «Енеїди» І. Котляревського значиться як злочинець, обтяжений усіма гріхами з людоїдством включно, інсценізує військовий переворот. Цей жарт режисера нагадує усім учасникам свята, що «і в карнавалі є насильство», а «в насильстві є свої елементи карнавалу». Похід переодягненого у стрілецький однострій Грицька Штундери до Сільця, звідки совети депортували його родину до Караганди (до речі, не виключено, що прототипом цього героя є поет В. Герасим'юк), написаний у формі внутрішнього карколомного й непатетичного монологу героя, якого жене пам'ять і пси, шакали, гієни, що раптово перетворюються на людожерів, ветеранів НКВС, персональних пенсіонерів. На місці Сільця Гриць знаходить «долгострой», що почався, либонь, ще в 1947 р., «Центр міжнародного туризма “Туцулочка”». Символіка цього епізоду прозора: імперія знищила Сільце, депортувала його мешканців, але надія є, доки лишається хоча б один Гриць, або останній Штундера, що пам'ятає, де стерте з лиця землі Сільце стояло.

Цієї ж карнавальної ночі інший герой Юрко Немирич, зодягнений у бездоганний фрак, у супроводі пана Попеля, що є новим втіленням Вельзевула-Басаврюка-Мефістофе-

ля-Люцифера, гостює на віллі з Грифонами, де перед його очима проходить примарне австро-угорське українське минуле: професор Гараздецький, його дружина Клітемнестра Гараздецька, донька, панна Амальтея, авіатор дель Кампо, комендант цісарсько-королівської поліції фон Зайонц. Юрко Немирич грає з новими знайомими у преферанс, аж доки не усвідомлює, що ставкою у цій грі є його душа. Галантний бал вибухає пеклом.

У «Рекреаціях» Ю. Андрухович конфронтує Російську й Австрійську імперії в межах українського колоніального минулого, визначаючи менше зло. М. Павлишин підкреслив, що в «Енеїді» І. Котляревський дав життя новим цінностям і символам колоніальної України, Т. Шевченко у своїй поезії — цінностям антиколоніальним, визначивши самодостатність України. Ю. Андрухович у «Рекреаціях» перетворює вищеназвані цінності на постколоніальні, що втілюються у вільній, привабливій, не пригніченій завданнями культурі — високій, масовій, якій завгодно і, додамо, у вільній і толерантній Україні, в якій синхронно існують різні етноси і конфесії у формі політичної нації, а діакронно різні історичні періоди — у формі консолідованої національної історії. Іншими словами, Ю. Андруховичу йдеться про відкритість української культури й українського суспільства.

Ревізія і європейської, і національної традиції, що її здійснює Ю. Андрухович, завжди іронічна, тоді як ревізія советської — сатирична. Часто сатира переростає в гротеск і фарс. Саме про це свідчить роман жахів «Московіада», героєм якого — західноукраїнський поет, студент Літературного інституту Отто фон Ф., подорожуючи Московією упродовж одного дня, розстрілює символи імперії і повертається в Україну з кулею у власному черепі. Суттєво, що до роману додано написаний дещо раніше поетичний цикл «Листи в Україну», який є невід'ємною частиною «Московіади» і своєрідним поетичним коментарем до публіцистичних інвектив головного героя, який, як можна здогадатися, і є автором цих листів, бо пише загадковий роман у віршах. На жаль, «Листи в Україну» були опубліковані після «Московіади» лише у першому книжковому виданні. Характерно, що основним сюжетом роману є не подорож Московією, а сюжет конкретної Російської імперії. Його до Ю. Андруховича розвивали Т. Шевченко («комедія» «Сон», «Журнал»), А. Міцкевич (III частина «Поминок») в антиколоніальному ключі і француз маркіз де Кюстін («Листи з Росії») з точки зору західного спостерігача. «Московіа-

да», як і «Рекреації», — виразно постколоніальний роман. Постколоніальний, бо Ю. Андрухович визначає конфлікт між свободою і деспотизмом не так в політично-національних чи в метафізично-універсальних категоріях, як передусім у категоріях культури та побуту. Звідси памфлетний пафос роману. У «Московіаді» Ю. Андрухович говорить про дуже прості й водночас дуже складні речі. Він говорить про те, що Російська імперія не подібна на жодну іншу, хоча б і на Австро-Угорську, бо в ній висока література, Большой театр співіснують не тільки з естетичним сурогатом — собором Василя Блаженного, антиестетичним мавзолеєм, а й із брудною пивничкою, в якій пиво п'ють не з кухлів, а зі слоїків, котрі треба приносити з собою. Ці слоїки виступають у романі алегорією, що позначає відсутність елементарної побутової культури, цілковиту нездатність висококультурного імперського народу хоча б елементарно облаштувати свій побут, претендуючи при цьому на облаштування світобудови. Культура побуту, як твердить Отто фон Ф., — не менш суттєва за високу літературу, а імперія може впасти не тільки під натиском рабів і колонів, а й під ударами пияків, якщо їх позбавити випивки.

«Парадоксальність» — ключове поняття «Московіади», бо парадоксальним є сам об'єкт, що досліджується у романі, цей великий народ, схильний поглинати менші; цей великий народ, існування якого поза державою й імперією уявити практично неможливо. Хоча вихід завжди є, хай навіть утопічний у своєму радикалізмі: зрівняти «місто втрат» з землею, «насадити знову дрімучі фінські ліси», «розвести ведмедів, лосів, косуль», «хай плавають окуні в ожилх московських водах, дикі бджоли хай зосереджено накопичують мед у глибоких пахучих дуплах». Треба дати цій землі спочин, а потім почати все спочатку. Якщо для українців Ю. Андрухович написав національний проект відновлення у формі карнавалу, який частково вже реалізувався (Помаранчева революція), то для росіян — у формі втечі від імперії до природи, який, можливо, реалізується також, бо поклади нафти і газу, як відомо, вичерпні. Здається, пророцтво — зовсім чужий для Ю. Андруховича жанр. Адже у всіх своїх творах він декоронізує поета, зіштовхує його з п'єдесталу пророка, подаючи епатажний образ поета-богеми, поета-блязня, поета-ловеласа, любителя алкоголю й знавця молодіжного сленгу, суржику та ненормативної лексики. Проте в одному з есеїв він мимохіть запитає: «Добрий поет мусить бути пророком, ні?». Здається, деконструкція Ю. Андруховича не виходить

не тільки за межі австро-угорського українського міфу, а й міфу про поета-пророка. Про це свідчить і орфічний міф, який виконує організуючу роль в «Дванадцяти обручах».

Наступний роман «Перверзія», що перекладається як збочення (знову ключове слово; хоча О. Гнатюк вважає, що у цьому разі йдеться передусім про перекручення, а потім і про виродження), не просто про Європу, а, як стверджує Т. Гундорова, і «погляд з України, цих “обплъованих маргінесів Європи”, на постмодерний Захід, що паразитує на своєму минулому». Ю. Андрухович у цьому творі не тільки декларує власну належність до європейської культури, а й ревізує європейську інтелектуальну традицію, що на теперішній момент завершилася таким неоднозначним явищем як постмодернізм. Дехто з критиків схильний вважати, що це роман про «кінець карнавалу», про символічну смерть української інтелігенції, яка виявилася неспроможною докорінно змінитися й продовжує жити й мислити старими категоріями (М. Стех). Інші припускають, що Перфецький, якого заслали на симпозиум до Венеції як кілера, протиставляє декадентській Європі віталізм народів-кочівників, опонуючи їй також орфічною містерією любові чоловіка й жінки (Т. Гундорова). Однак, схоже, в «Перверзії» прозаїк шукає вихід із того глухого кута, в якому опинився не тільки він сам через кризу середнього віку чи українська інтелігенція — внаслідок розпаду звичної для неї імперської системи, а й європейська інтелектуальна традиція перед викликами глобалізації, міграції, прогресуючого споживання, демографічної кризи і навіть глобального потепління. Саме цим пояснюється іронія письменника над європейськими інтелектуалами, серед яких чимало й наших рідних аналогів, котрі зібралися на конференції з промовистою назвою «Посткарнавальне безглуздя світу: Що на обрії?». Конференція відбувається у столиці карнавалу Венеції у перший тиждень Великого посту. Оскільки конференція — аналог свята, то її проведення посеред посту — очевидний вивих, збочення. А чого варті доповіді героїв роману, так званих інтелектуалів, особливо феміністична «Секс без київ, або Червона Шапочка на добрій дорозі», що її виголошує Лайза Шейла Шалайзер, професор зі США, або вчителя андерграунду, вільного ботаніка і любителя трави (у сенсі легкого наркотику) Джона Пола Оцирка з Ямайки (конопляної Мекки) «Слухати реггей, вмирати під небом, вдихати запах трави». Прощальна вечера учасників семінару, що відбувається в Casa Farfarello, тобто в Будинкові Чортеняти, є піковою

подією усього твору, коли карнавал, як і в «Рекреаціях», виявляє свою диявольську суть. Секретар конференції пан Дапертутто, тобто пан Скрізь, пропонує учасникам загадати найпотаємніше своє бажання. Найбажанішим виявляється безсмертя, задля якого інтелектуалам потрібно всього-на-всього стати самими собою. І вони стають: лемурами, ехиднами, сиренами, восьмиокими драконами і мантикорами з ляцертінами.

Роман Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» — знову про поетів: Б.-І. Антонича, Артура Пепу й поета-фотографа Карла-Йозефа Цумбруннена. Сюжетним тлом слугує українська державність періоду пізнього Кучми, яку показано з гіркою іронією через сприйняття громадянина Австрії Цумбруннена, опозиційного щодо режиму вільного літератора Пепи, естетично невтривалого кліпмейкера Ярчика Волшебника, стриптизерок-девушек Лілі-Марлени, Роми Воронич, яка, зрадивши чоловіка, опинилася перед вибором між українською й австрійською поезією, нарешті — через сприйняття юної Коломеї, яка ще нічого не знає про вибір, точніше, для якої вибір поки ще асоціюється виключно із вибором судженого. Ю. Андрухович зазначив, що цей його роман — про неможливість порозуміння між Європою і Україною. З одного боку, Карл-Йозеф Цумбруннен (ім'я популярне серед Габсбургів, прізвище означає — «до джерела» (М. Павлишин)) — єропеець, який цікавиться Східною Галичиною, а не Україною, намагається полюбити її людей, попри все відчуваючи щодо них вищість. Його орієнталізм, як слушно зауважує М. Павлишин, у романі покарано. З іншого, — не можна відкидати того факту, що критичні зауваження Карла-Йозефа Цумбруннена з приводу тієї країни, яка є не тільки його хоббі, а й професійною пристрастю, хоча він і не впевнений, чи має право когось повчати, переважно слушні. Однак українцям ніколи не подобалося і досі не подобається, коли їх повчають. Саме тому українці, на думку М. Павлишина, «є там, де є», а «не там, де хотілось би бути (цивілізаційно, етично, інтелектуально)».

Напевно, варто додати, що цей роман взагалі про складність або й неможливість порозуміння між громадянами однієї країни, між чоловіком і жінкою і людини з самою собою. Як вважає М. Павлишин, Ю. Андрухович у романі «Дванадцять обручів» шукає середину, компромісну позицію «між безвихіддю систематичної непевності та можливістю по-людськи клопотатися людськими речами». Критик має рацію: у романі середина переформулюється

ся у питання середнього місця між життям і смертю, відтак у творі йдеться про кризу середнього віку, яку переживає разом з Пепою не тільки Ю. Андрухович, а й покоління вісімдесятників. В автокоментарі до «Дванадцяти обручів» під промовистою назвою «Орфей хронічний» Ю. Андрухович дає зрозуміти, що цей його роман був інспірований смертю багатьох близьких йому людей: Г. Гонгадзе, Соломії Павличко, Крістіана Лойдля і батька. У цьому романі «авторові забаглося знайти територію, де ми — ті, котрі пішли, зникли з видимої поверхні світу, і ті, котрі все ще на ній залишаються, — мають шанси перетнутися». В автокоментарі Ю. Андрухович наголошує на орфічній природі власної творчості, можливо, полемізуючи з М. Стехом, який порівнював Перфецького не з Орфеєм, а з Діонісом — культ вина і «мудрість п'яного надхнення», а в бубабістах знаходив прикмети Puer Aeternus («вічного юнака») — правдошукацтво, «донжуанізм» і нарцисизм.

За словами Ю. Андруховича, у центрі його творчості завжди знаходиться міф про славетного співця і поета із Фракії Орфея, сина музи Каліопи, який заворожував своїми містичними піснями звірів, дерева й скелі. Орфей визволив свою дружину Евридику з царства мертвих, проте знову втратив її, коли, забувши про заборону, оглянувся, щоб її побачити. Орфея, як відомо, роздерли подружки Діоніса менади, або вакханки, за відмову від участі в оргії, згідно з іншими версіями — за відмову від інших жінок після смерті Евридики. Ю. Андрухович наголошує, що менади напали на Орфея саме у нашій карпато-балканській зоні світу, а сам Орфей походив з Фракії. Здається, саме з географічних причин Орфей не дає спокою Ю. Андруховичу, хоча, можливо, прозаїку близьке також містично-аскетичне вчення орфіків, які ототожнювали Бога з природою. Спочатку Орфей втілювався в постаті прекрасного розбишачки Самійла з Немирова, потім — Немирича Юрка з «Рекреацій» і Отто фон Ф. з «Московіади», в образі Стаса Перфецького (Спаса Орфейського) з «Перверзії», смерть якого була фіктивною, нарешті, в образі Карла-Йозефа Цумбруннена з «Дванадцяти обручів», якого було убито в Карпатах по-справжньому. Орфічні риси притаманні також Артурові Пепі і Богдану-Ігорю Антоничу, фіктивна біографія якого у романі обурила багатьох. Ю. Андрухович не вважає, що суть Орфея визначає його аскетизм. На його думку, суть Орфея — в божественному співі, зродженому з любові, яка здатна подолати смерть.

У «Дванадцяти обручах» вкотре зустрічаємося з мотивом диявола. Недаремно, коментуючи число «дванад-

цять», Ю. Андрухович детально спиняється на епізоді, коли певний пияк, зваблений польською мовою Стасюків, що подорожували з Ю. Андруховичем і Т. Прохаськом українськими Карпатами, відмовляє товариство від ходіння на Близницю, де Довбуш закопав золото й де водиться «цей самий», тобто «дванадцятий». За Ю. Андруховичем, «дванадцятий — ..., фантастично промовисте ім'я». Бо коли Ім'я спаровується з Числом, народжується орфізм, тобто поезія. З цього можна зробити припущення, що поезія має у собі щось диявольське, а у назві роману закодовано орфічний, тобто поетичний, сенс. У цьому романі, вважає Д. Стус, проблема диявола переформулюється — Ю. Андруховичу йдеться про пробудження диявола спокуси в кожному з нас. У романі з'являється й чергова версія Чорта. Цього разу — це підприємливий бізнесмен Варцабич, який приватизував стару метеостанцію, перероблену у советський період історії на інтернат для майбутніх олімпійців-гірськоколиків, облаштувавши в ній затишний пансіонат, де й відбувається конференція під гаслом «Герої бізнесу — героям культури». Варцабич, цей виробник екологічно чистих йогуртів і води життя, «Бальзаму Варцабича», що «підніме навіть небальзамованого», вкотре виконує роль режисера пекельного свята, яке закінчується смертю Цумбруннена. Артурові Пепі (прізвище, запозичене в Ю. Іздрика, ідеально пасує до чергової версії «бідолашного дебіла», який є постійним персонажем Ю. Андруховича і присутній також у творчості «бубабіста» В. Неборака, досить згадати королеву дебілів із «Причинної» або «Вирок для дебіла») навпаки таланить — його відпущено, йому udілено ще трохи часу, можливо, для того, щоб він таки написав роман про історію великої подорожі нововозз'єднаних гуцулів у столицю на святкування сімдесятої річниці Сталіна у 1949 р. А може, його відпущено зовсім для іншого. Наприклад, для того щоб він кохав свою Рому, попри зради, роги і рани, бо «там, де закінчується любов, починається безглуздя світу». Ю. Андрухович вважає, що «різновидів любові є, на щастя, безліч, а можливостей її відчутти — ще більше». Є чимало підстав припускати, що в центрі роману «Дванадцять обручів» знаходиться саме тема любові й проблема людини середнього віку, яка, втрачаючи плотську любов, має віднайти інші різновиди любові й можливості її відчутти. Цей роман Ю. Андруховича вкотре у світовій літературі промовляє про те, що любов не тільки сильніша від зла, а й сильніша від смерті.

Варто спинитися на проблемі інтертекстуальності прози Ю. Андруховича. Дослідники вбачають у текстах Ю. Ан-

друховича безліч відгуків чужих текстів, що, до речі, характерно для постмодернізму: І. Котляревського, Т. Шевченка, Г. Гейне, Е.-Т.-А. Гофмана, М. Гоголя, Дж. Джойса, В. Єрофєєва, В. Набокова, М. Булгакова, Кальдерона, Е. Хемінгуей, Ю. Винничука, Г. Пагутяк, Б.-І. Антонича, Ільфа і Петрова, Г. Гессе, Т. Вулфа.

Широко питання інтертекстуальності висвітлено у статті Л. Бербенець «Текст-пастиш у творчості Юрія Андруховича». Як відомо, пастиш — це удаване наслідування митцем манери інших письменників. Л. Бербенець схильна вважати пастиш основною складовою інтертекстуальності прозаїка. Яскравим прикладом пастиша є «опера buffa», тобто буфонада «Орфей у Венеції» з роману «Перверзія», коли нова опера створювалася на підставі реконструювання і пере комбінування вже існуючих. Ідея рекомбінації присутня також у творчості Т. Прохаська. Цей факт свідчить про ризоматичність, коли образ, мотив чи тема пронизують творчість не тільки Ю. Андруховича (опера-буф «Орфей у Венеції» перегукується із поезооперою Бу-Ба-Бу «Крайслер Імперіал»), а й учасників «станіславівського феномену». Проте в інших випадках роль пастиша у творчості Ю. Андруховича не завжди така очевидна. Свідомо Ю. Андрухович насправді наслідує лише стиль І. Котляревського. Від нього прозаїк успадкував дотепність і гедонізм, цю словесну любов до надміру напоїв, їжі, любовців, запахів, екзотичних рослин і прянощів. Від Т. Шевченка — непомильний соціальний і національний інстинкт, від Вал. Шевчука — пристрась до оповідання цікавих історій, від Й.-В. Гете, Е.-Т.-А. Гофмана й М. Гоголя — сюжет зносин людини з дияволом, від лемка Б.-І. Антонича — вітаїстичне світосприйняття, яке попри «партійність» відгукнулося у віршах іспанця Ф.-Г. Лорки (в перекладі М. Лукаша, бо в нулукашівських перекладах маємо зовсім іншого, невітаїстичного Ф.-Г. Лорку). Тому за плечима Ю. Андруховича бачимо й М. Лукаша, цього останнього богемного поета української советської літератури родом з Кролевця, що на Сумщині.

Усі романи Ю. Андруховича є богемними і значною мірою автобіографічними: Хомський із «Рекреацій», Отто фон Ф. із «Московіади», Стах Перфецький із «Перверзії» є не тільки поетами, а й різними втіленнями Андруховича-людини.

У «Дванадцяти обручах», за спостереженням М. Павлишина, письменник «конструє образ наратора з біографією й атрибутами Андруховича-в-житті». Водночас тут

присутній і альтернативний канонічному богемний образ Б.-І. Антонича, якого, здається, Ю. Андрухович значною мірою наближує не тільки до «співтовариства проклятих поетів»: Шарль Бодлер, Стефан Ґеорґе, Артюр Рембо, Ґеорґ Тракль, Джим Моррісон, а й до себе самого. Можливо, ця вкрай суб'єктивна реконструкція образу Б.-І. Антонича або гостре відчуття невідповідності поезії Б.-І. Антонича його біографії стали наслідком написання Ю. Андруховичем дисертації про лемківського генія. Парадоксально, але реконструкція Б.-І. Антонича як «enfant terrible (з франц. «Жахливе створіння» — Р. Х.) галицької альтернативної сцени», поезії якого народжуються під час нічних пригод в напівкримінальних околицях Львова, викликає значно більший інтерес до особи поета і його поезії, аніж канонічний образ «першого студента», який у романі також присутній у роздумах професора Доктора. Тому висновки Б. Бойчука, начебто Ю. Андрухович «розправився» чи «обплював» у романі Б.-І. Антонича, свідчать про те, що критик трактує роман за дисертаційними критеріями. У свою чергу, Є. Баран переконаний, що Ю. Андрухович втікає від дійсності, культивуючи гру як панацею від суспільного божевілля. Якщо Стус розчарований тим, що і в передостанньому романі Ю. Андруховича відсутні філософські підсумки, то М. Павлишин вважає хибним подібний горизонт читацьких сподівань, оскільки автор у «Дванадцяти обручах» констатує неможливість глобальних філософських узагальнень. І. Бондар-Терещенко, який, як і Д. Стус, бачить Ю. Андруховича кращим стилістом сучасної української прози, помічає відчутний публіцистичний струмінь і певну заангажованість у цьому романі: «Тонкий естет Ю. Андрухович губить відчуття стилю й міри, коли починає описувати жахіття пострадянського режиму, безпробудність “незалежного” життя тощо. Тоді він скочується на лубок, агітку, на якісь усереднені мітингові пристрасті й дешеву дисидентщину». З цього приводу варто зауважити, що іронія С. Жадана в советському прикиді з приводу режиму не набагато естетичніша. Будь-який режим з естетикою взагалі має мало спільного, тому написати естетично про антиестетичний режим, зокрема кучмівський, за що взявся Ю. Андрухович, — вимога утопічна. Має рацію Т. Гундорова, що у «Дванадцяти обручах» автор свідомо відмовляється від роману-історії, психологічного, міфологічного роману й маскультивського роману-кічу, створюючи роман-фейлетон. Бо саме ця форма найбільше відпо-

відає поставленій меті — подати образ сьогочасної України в геополітичному, культурному й ментальному вимірах.

Роман «Таємниця» Ю. Андрухович називає досі найголовнішим у власній творчості. Можна припустити, що причина такої оцінки пояснюється відвертою автобіографічністю твору. З цієї книжки читач може довідатися чимало нового про дитинство Ю. Андруховича, його ставлення до праці, про те, що він думає з приводу неблаганної старості і смерті, про розуміння ним вітчизни і советської системи, літератури, зокрема поезії, й родинних зв'язків. Про все це йдеться у семи розмовах автора із таємничим німецьким журналістом, який, передавши Ю. Андруховичу диски з награними розмовами, потрапив у автокатастрофу. Безсумнівно, у «Таємниці» прозаїк розмовляє не з собою (це був би надто тривожний симптом), а зі своїм читачем-апологетом. Адже відомо, що Ю. Андрухович надає у спілкуванні перевагу саме йому. Зрозуміло, довірливі стосунки, хай навіть не без кокетства, набагато приємніші, ніж насторожені чи ворожі. І взагалі, варто пам'ятати, що в цьому світі Ю. Андруховичу світло і затишно, він не має на меті мучитися сам і мучити інших власною писаниною. Його не приваблює хрестоматійна доля поета: муки, страждання, злидні, смерть у самотності й забутті. У цій безрадній долі він шукає бодай якусь шпаринку. І, напевно, має рацію — адже історія літератури знала також і поетів-епікурейців, яким дешево і маргінальне викаблучування приносило не просто величезне задоволення, а справжнє щастя.

Поява «Таємниці» не в останню чергу зумовлена тим, що після смерті батька Ю. Андрухович втратив слухача номер один. Тому таємничий журналіст певною мірою може ототожнюватися з особою вже покійного батька поета. Однак це припущення помилкове, оскільки таємничий журналіст виконує роль провідника поета до царства мертвих, де той обов'язково має зустрітися не тільки з батьком, а й з усіма, кого любив і втратив. Прикметно, що царство мервих починається у підвалі зруйнованої американської станції радіопрослуховування у Берліні на Тойфельсберзі, тобто на Чортовій горі в околицях Чортового озера.

У цьому романі без мотиву диявола теж не обійшлося. До підвалу ведуть двадцять сходинок, проте Ю. Андрухович зависає на останній, тому, на відміну від Енея чи Данте, у царство мертвих так і не потрапляє. Він не бачить ні

пекла, ні чистилища, ні раю, зате стає свідком вічності, в якій панує восьмисекундна пам'ять: твоя пам'ять триває вісім секунд, потім ти її втрачаєш — і так до безконечності. Здається, така вічність нестерпна, проте суть у тому, що саме згадувати за вісім секунд притомності. Якщо чудову мандрівку разом з батьками зі стовідсотково соціалістичної Країни Рад до softсоціалістичної Праги, то така вічність, навпаки, наповнена блаженством. Ю. Андрухович, як і Й.-В. Гете, схиляється до думки, що людина живе заради єдиної хвилини щастя («Спинись, хвилино, гарна ти!»).

«Таємниця» — це спогади, подані у формі інтерв'ю. Ю. Андрухович, звичайно, свідомо обирає таке схрещення жанрів через їхню читабельність. Якщо сто років тому романісти, які вдавалися до автобіографізму, зазнавали нищівної критики, досить згадати хоча б Т. Вулфа, то сьогодні автобіографізм окупував літературу. Напевно, це наслідок відсутності знання про інших, адже життя стало надто насиченим, перевантаженим інформацією і подіями. Тому писати митець може тільки про себе.

У «Таємниці» панує хронологічний принцип — автор розповідає про своє дитинство, шкільні й студентські роки, навчання в Літературному інституті у Москві, армію і працю в друкарні, про свої мандрівки і своїх рідних, книжки, які вразили, Бу-Ба-Бу і те, що відбувалося після нього, про Франик, Львів, Берлін, але не лише з історичної перспективи, а і з поетичної, навіть передусім з поетичної. З розказаних історій постає історія поета з Божої ласки, причетного до таємниці. Ця богемна істота присутня в «Рекреаціях», «Московіаді», «Перверзії», «Дванадцяти обручах», але в «Таємниці» дистанція між поетом і читачем скорочується до мінімуму.

Історії, зібрані у книжці, пронизливі, жорстокі, сумні, світлі, жартівливі, сентиментальні. Вони написані людиною, якій подобається жити, яка любить світ довкола себе і себе у світі, якій невідома депресія. Зазвичай блискучий стиль Ю. Андруховича пояснюють його освіченістю, європеїзмом, богемністю, ліризмом. Секрет цього письма, здається, зумовлений не тільки віртуозною вправністю чи інтелектом, а й особливим емоційним ореолом — випроміненням любові. Цьому навчитися не можна. Таким ореолом любові, коли можна відчутися слова на дотик, позначено не так уже й багато прозових книг. Наприклад, «Будденброки» Т. Манна, «У нас вдома у далекі часи» Г. Фаллади, хрестоматійний «Маленький Принц» Екзюпері, роман «Подивися на дім свій, ангеле» Т. Вулфа, що його, до речі,

Ю. Андрухович називає головною книгою свого життя. Любов, що просвічує крізь його текст, переконливо свідчить про право цього тексту на існування, навіть якщо ко-мусь цей текст видається малозначущим.

Спогади Ю. Андруховича передусім мають зацікавити його однолітків, тих, хто пережив розпад СРСР, кому відоме гідке відчуття від совдепівського життя, а також тим, хто живе на захід від Юзівки чи Харкова, тобто тим, кому близький досвід окупованого європейця. Ю. Андруховича з повним правом можна назвати поетом, який говорить за окупованого європейця. У цьому його духовними попередниками були Т. Шевченко, польські поети Чеслав Мілош, Збігнев Герберт, а також, звичайно, бабця Ірена, яка любила іриса й фотографію і бачила на власні очі цисаря Франца Йосифа. У «Таємниці» Ю. Андрухович звільняє своїх читачів від нещасливого советського минулого, даруючи перспективу відчайдушної свободи.

С. Процюк в романі про поета «Жертвопринесення», навпаки, намагається уникнути автобіографізму, розповідаючи історію фіктивного поета Максима Іщенка із шахтарського міста Мічурівки. Образ українського поета, який намагається пристосуватися до ринкових умов, звичайно, певною мірою є й автобіографічним. Деталі твору, пов'язані зі Спілкою і Лігою письменників, з Нобелівською премією, якої українці так і не отримали, з письменницькою кухнею (видавці, презентації, тиражі), є надто специфічними, тому пересічному читачеві — малоцікавими. Читач значно більше переймається тим, що думає поет Іщенко, покликаний бачити далі і глибше, про все, що відбувається з сучасною людиною. Парадоксально, але нічого іншого, крім власних невлаштованості й нещастя, Іщенко, здається, не бачить.

На відміну від «Таємниці» «Жертвопринесення» — це трагічна, депресивна історія, бо і любов, і поезія зазнають поразки, незважаючи навіть на три можливих фінали: Іщенка скидають з потяга «Київ—Мічурівка» п'яні подорожні; Іщенко емігрує до Берліна в обійми узбецької поетки-емігрантки Кульжан, але його точить ностальгія за рідною землею; Іщенко подається у монастир. Поезії Іщенка ніхто не розуміє не тільки через її складність, а й через абсолютну нездатність пересічних читачів поезію розуміти. Остаточне здрібніння людини, за С. Процюком, перетворює поета на «кумедного блазня з ковпаком на голові, смішного і трагічного деміурга», усіма покинутого і відре-

ченого від усіх. Словоплетива поета зовсім непотрібні країні, «зомбованій пристосуванством та алкоголізмом».

С. Процюк, який у своєму романі неодноразово повторює тезу Ортеги-і-Гасета про те, що «поет починається там, де закінчується людина», насправді переконується, що окремій людині і суспільству, як на Заході, так і на Сході, поезія не потрібна. Людство добровільно відмовилося від будь-якої духовної перспективи, а поет перетворився на музейний експонат. Поет ще можливий у Берліні, але в жодному разі не в Мічурівці. Подібний погляд, сформульований в характерній для С. Процюка патетичній манері, вражає раціоналізмом і матеріалістичністю, які для поета, в принципі, нетипові. Адже Боже провидіння полягає в тому, що саме у невідомій Мічурівці чи у провінційному Франику зазвичай і з'являється поет. Якщо Ю. Андрухович стверджує, що насправді на світі існують не нещасні, а щасливі поети, то С. Процюк, подаючи на сторінках роману історію поезії через призму реальних нещасливих доль окремих поетів, шукає можливості для існування задоволеного собою і життям поета.

Тема непотрібності, зайвості митця, як відомо, була однією з центральних у європейській та американській літературах ХІХ—ХХ ст. Уже література романтизму звернула увагу на муки тонкої, чутливої особистості, яку не розуміє не лише оточення, а й рідні, на особистість митця, до якого люди ставляться з презирством, якого висміюють і звідусіль виганяють. Епоха романтизму витворила філософію, за якою поет мислиться обраною особистістю, яка живе за специфічними, не підвладними іншим законами. В українському письменстві таким символічним образом поета є Перебендя Т. Шевченка.

Модернізм довів обраність поета до крайньої межі — митець перетворився на чудовисько, позбавлене будь-яких людських рис. Таким зобразив свого героя Адріана Леверкюна Т. Манн у «Докторі Фаустусі». Однак у межах того ж модернізму визріла й альтернативна думка про поета. Наприклад, Т. Вулф вважав, що митець не зможе піднятися над загалом, якщо йому забракне терпіння і дару людського розуміння. Талант, на його думку, визначає безкорисливе горіння.

С. Процюк підходить до проблеми таланту ще категоричніше. В його потрактуванні поет приносить себе у жертву бездушному суспільству. Правда, Іщенко за своєю природою на таку жертву не здатний — він занадто любить гроші. Тому й крадеться недобра думка: може, цей Іщенко насправді ніякий і не поет? Можливо, Іщенкові

вартувало б повторювати тезу польського письменника Вітольда Гомбровича про те, що людина — це щось більше, ніж поет, а не Ортегі-і-Гасета про те, що поет починається там, де закінчується людина?

Натомість поет у «Таємниці» прямо декларує: він не є власником. Хай йому подобаються красуні з довгими ногами, хай він навіть заздрить власникам особняків, але якось так несистематично: позаздрив — і забув. Поет, за Ю. Андруховичем, взагалі не може опинитися у шкурі власника. Адже у життєвій лотереї він витягає щасливіший білет. Може, Ю. Андрухович натякає на те, що поет є деміургом, якому, на відміну від буржуя чи олігарха, належить увесь світ — видимий і невидимий, підземний і надхмарний, а може, про таємницю, яка стосується всіх нас. Свідком цієї таємниці є маленький хлопчик, який їде разом із батьками у потязі до Праги. В купе багато сонця. Їм добре разом. Так виглядає щастя. А смерті не існує.

Рецепція творчості Ю. Андруховича свідчить, що саме цього автора українська критика читає особливо прискіпливо. Його книжка написаних упродовж 1999—2005 рр. есеїв «Диявол ховається в сирі», об'єднаних у розділи «Підсвідоме», «Геопоетика», «Справжні історії однієї Європи», також сприймається неоднозначно. Серед есеїв є і зовсім «свіжі», і ті, що друкувалися у періодиці («Атлас. Медитації», «Живокіст серцевидний», «Мала інтимна урбаністика», «Швейцарська Швейцарія»), і розширені версії друківаних — «Shevchenko is OK», написаний на основі есею «Останні поети» з книжки спроб «Дезорієнтація на місцевості».

За переконанням Л. Стефановської, есеїстичний стиль Ю. Андруховича шліфувала колонка в газеті «День», а саме звернення письменника до есею, на її думку, закономірне, оскільки він цікавиться культурними феноменами й проблемами сьогодення. Есеям Ю. Андруховича, написаним на тему культурної та історичної спадщини Галичини, Галичини і Центрально-Східної Європи, України і Європи, української ментальності і національної ідентичності, а також ролі письменника в сучасному суспільстві, притаманні стрімка думка, парадоксальність мислення, ліричне чуття, яке особливо має подобатися жінкам, а чоловіків може, навпаки, дратувати. Основним персонажем цієї книжки є сумнів, передусім з приводу традиції, що збуджує у будь-якій людині, навіть неконсервативній, патріотичні почуття. Їх Ю. Андрухович трактує як аморальні, вважаючи, що місце їм на стадіоні. Під «дияволом, що ховається в сирі», Ю. Андрухович має на увазі саме патріо-

тизм і націоналізм, межа між якими, як відомо, умовна, проте ця метафора цікавить в аспекті загроженої традиції, тобто коли йдеться про «чесний сир». Сучасний письменник зобов'язаний нагадувати читачам не тільки про відкритість світу, а й про ціну цієї відкритості. Кожна людина незалежно від конфесійної приналежності, раси й національності має усвідомлювати, що вибір, пов'язаний зі зміною місця проживання, тобто вибір, пов'язаний із рішенням змінити вітчизну внаслідок освоєння нових земель, зазвичай окупованих, чи внаслідок трудової еміграції, — річ надто серйозна, принаймні, набагато серйозніша за цифри, зокрема ті, що на паперових знаках. Чи ховається диявол в сирі? Швейцарський сировар Хригу з есею «Швейцарська Швейцарія» обов'язково захищатиме свій «чесний сир», той сир, що варив його батько і батько батька, той сир, що, напевно, не варитимуть його внуки. Цей опір нагадуватиме опір українських селян, яких свого часу заганяли в колгоспи й виживали з хуторів. Можливо, цивілізована Швейцарія виплатить сироварам якісь компенсації, але вони все одно приречені на зникнення. Свого часу в Європі такими приреченими виявилися цехові майстри, а в Україні — «куркулі», тобто справжні селяни. З одного боку, традиції гальмують прогрес. З іншого, знищити традицію завжди легше, ніж відродити. Іноді відроджувати традиції доводиться, бо прогрес обертається псевдопрогресом.

Лейтмотивом книжки є, звичайно, Європа, точніше — ревізія тієї ілюзії про Європу, яку виплекала уява Ю. Андруховича на початку 90-х ХХ ст. Письменник, вдаючись до самоцититування, іронізує над тими пеанами, які колись виспівував Європі. Минуло якихось десять літ, і той ландшафт, який зачаровував Ю. Андруховича, раптом зачаровувати перестав. Письменник у розпачі: «Звідки ця соціалізація простору і псування годинників? Чому ця Німеччина дедалі більше нагадує Германшку?» («Місце зустрічі Germaschka»). Відповідь проста. У приєднанні Європи, або, за Ю. Андруховичем, у її тьмянішанні, «чимала заслуга людей Woolworth» (так називається система супермаркетів з невисокими цінами, система, в якій втілено соціалістичну модель вирівняного добробуту). Отже, європейський ландшафт погіршують або, не вдаючись до евфемізмів, відверто паплюжать громадяни-споживачі, які виїждять з колишнього СРСР на «пеемже» до Німеччини.

Ю. Андрухович блискуче втілює думку про територію, яка виробляє певний тип людей, чи, може, навпаки — про людей, які створюють відповідний собі ландшафт. Зрозуміло, постсовєтські емігранти, тобто постсовдепи, не тіль-

ки не вписуються до європейського ландшафту, вони руйнують його вже самим своїм зовнішнім виглядом і споживацьким ставленням до життя, прагненням брати-хапати, нічого не даючи взамін. Через споживацтво «нових європейців», які слухають Кіркорова й Пугачову, начхавши на німецькі смаки, ходять Мюнхеном у спортивних штанах, зневажають німецькі традиції, продовжують розмовляти російською, не докладаючи мінімальних зусиль для вивчення німецької мови, Німеччина перетворюється на «Гермашку». О. Гнатюк, виходячи з позицій лібералізму, вважає, що образ варвара як носія російської мови в есеїстиці Ю. Андруховича є стереотипним. Вочевидь, така оцінка зумовлена переконанням, начебто советській системі не вдалося створити советської людини, а також розмежуванням советського і російського. Ю. Андрухович заперечує цю тезу. Більше того, есеїст гірко іронізує: у Гермашці німці невдовзі можуть виявитися зайвими (ось він, демон). Щоб переконатися у реалістичності такого сценарію не потрібно, до речі, їхати аж так далеко, хоча можна уявити, що на тлі німецького ландшафту постсоветська всеїдність і незакомплексованість виглядає особливо наочно й огидно.

Советська, згодом постсоветська людина, зокрема її український варіант, наділені дивовижною руйнівною здатністю. Захланність, яку свого часу підмітив ще Майк Йогансен, коли писав про українця, який знищить весь очерет, щоб ним накрити свою поганеньку хату, та захланність, яку злидні й відсутність власності — люмпенізація — подвоїли, нарешті вирвалася із-за залізної завіси. Поруйнувавши свої Карпати, Львів, малі українські містечка з їхніми замками, сплюндрувавши свої церкви й ліси, луки і водойми, захланність увірвалася до Шенгену із салом, горілкою і порошком «Лотос». І нема на це ради. Навіть найсуворіші митні правила й відбитки пальців не зарадять. Адже будь-яка територія завжди потребує людей. Якщо бракує своїх, тих, що вписуються до ландшафту, прийдуть ті, що до нього не вписуються, що змінюватимуть його відповідно до власних уподобань.

Унаслідок фемінізму, прихильником якого є Ю. Андрухович, народжуваність у Європі та й в Україні стрімко падає. Тому твердження, що європейський ландшафт змінює передусім саме фемінізм, цілком логічне. У своїй книжці Ю. Андрухович чомусь оминає ці питання, хоча й відчуває: Європа змінюється, стає іншою. Її традиції, що їх уособлює «чесний сир», невдовзі перетворяться на музейний експонат.

Ю. Андрухович уміє просто і водночас без спрощення говорити про складні речі. Саме так побудований есей «Смерть у Празі», в якому автор зводить до одного знаменника чотири самогубства. У 1969 р. на знак протесту проти советської окупації на Вацлавській площі здійснив самоспалення 21-річний празький студент Ян Палах. Через місяць на тому ж місці здійснив самоспалення 19-річний Ян Заїц. А 6 березня 2000 року на знак протесту проти глобалізації й демократичного устрою, в якому важать передусім влада і гроші, в центрі Праги облився бензином 19-річний даркер, учасник антизахідного молодіжного руху. Майже у той самий час український заробітчанин, що тягнув лямку рабської праці, кинувся під потяг празького метро, оскільки йому відмовили у наданні політичного притулку. Ю. Андрухович схильний вважати, що у всіх цих випадках (прикметно, що два останні безіменні) йдеться про одне — про «функцію людського опору», про опір безглуздю. Його як постмодерніста і карнаваліста часто звинувачували саме у відсутності опору, та він відкидає тезу Ф. Фукуями про кінець історії, бо з падінням комунізму історія, як видно, зовсім не скінчилася. Саме про це вже кілька років тому писала О. Пахльовська у консервативній статті «Українська культура у вимірі «пост»: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм».

Сучасна історична наука, як відомо, зосереджується на фактах. Моральні оцінки — не її парафія. Література, зокрема есеїстика, від моралі відмовитися ніяк не може, бо у такому разі вона втратить будь-який сенс. Читачі продовжують шукати у книжках не тільки розради-розваги, а й відповіді на пекучі питання. Читачі шукають підтвердження чи спростування власного переживання чи власного відчуття сучасності, що фатально, містично, діалектично з'єднана з минулим. Для них Ю. Андрухович перетворюється на того чічероне, який є прихованим моралістом, бо тільки моралістові могло спасти на думку «зробити географію відповідальною за культуру» («Атлас. Медитації»). Лише мораліст міг визнати, що найтяжчим з гріхів розширення Європейського Союзу 1 травня 2004 року було розчленування його «Центрально-Східної Європи», тобто «останньої території», «території постмодернізму, наділеного пам'яттю та надією», «території, повної руїн», «рухомої території, що дрейфує на схід» («...Но странно любовью»). Така констатація нашоує на думку, що в Європі майже непомітно виросла нова стіна вздовж західного українського кордону, що нагадає колишню Берлінську. З

цією стіною і за стіною, з гіршого її боку, українцям, здається, доведеться жити ще не одне десятиліття, попри рознач, неврози й інші розлади. Втішатися можна, як завжди, фаталістичним «якось воно та буде» або вірою в те, що ця стіна колись обов'язково розвалиться..., не розчавивши при цьому нас.

У книжці Ю. Андруховича «Диявол ховається в сирі» чимало роздумів про російський і польський чинник в українській історії, а відтак і культурі. Есеїст чітко показує, що «для України перебування в російській зоні світу обертається на копіювання передусім російського негативу» («...Но странною любовью»). Відповідаючи на питання «Чого я хочу від Росії?», Ю. Андрухович висуває до неї елементарні, та насправді нездійсненні вимоги: припинити геноцид у Чечні й визнати її незалежність; припинити тиснути на Україну; відмовитися від ідеї «тримати всіх на паску», ідеї експансії на Захід, зосередитися на собі, відмовитися від деспотії, навіть ціною анархії. Натомість до Польщі, на відміну від Росії, хоч з росіянами випито немало горілки, Ю. Андрухович має сантимент. Він, як завжди, дуже дохідливо показує витоки як української полонофобії, так і української полонофільії, «шкірно й підшкірно» відчуваючи, що полонофобів у нас таки значно більше. Феномен української полонофільії він пояснює на власному прикладі. Для нього Польща була і залишається країною мрій, країною свободи, тоді як більшість українців продовжують плекати за давнені стереотипи, за якими росіяни — це свої (прямі, нелукаві, чуйні, православні, людські) з однієї з нами держави — Союзу, а поляки — чужі (хитрі, облесливі католики, єзуїти, «пораховані жмикрути», панські), зазіхають на Україну, бо хочуть захопати Львів. Можливо, найдотепніше відмінність у сприйнятті українцями поляків і росіян ілюструє таке спостереження Ю. Андруховича: поляки, на думку українців, навіть лаються фальшиво, тоді як росіяни — щиро («Країна мрій»). Ю. Андрухович усвідомлює вагу польського чинника у війні за європейський вибір України. Водночас він не закриває очі на пересічнопольське негативне ставлення до українців. Останнім часом, як свідчать вже не соціологічні опитування, а висновки, зроблені на їх підставі самим Ю. Андруховичем, ставлення поляків до українців дещо поліпшилося, передусім завдяки арабам, що заатакували нью-йоркські хмарочоси («Фантазія на тему прозорості»).

Брак українсько-польського порозуміння спонукав Ю. Андруховича до реальних дій. Він запропонував вида-

вати журнал «Потяг № 76». Такий потяг Укрзалізниці сполученням Чернівці-Перемишль дійсно курсує, але дедалі рідше. Поліпшення польсько-українських відносин, за Ю. Андруховичем, можливе лише внаслідок обговорення болісних проблем: акція «Вісла», Волинська трагедія, територіальні претензії, рік 18-й і рік 81-й, тероризм, глобалізація і ціни — на «бензин, кордон, любов, ненависть, життя». Якщо Т. Шевченко у вірші «Полякам» і примиряє, і не примиряє обидва народи, оскільки чітко називає винних — ксьондзи, магнати, тобто поляки, то Ю. Андрухович пропонує не шукати винних в одному із найзаплутаніших історичних вузлів Східної Європи.

Останні твори Ю. Андруховича свідчать, що його погляди зазнають змін. Передусім він дедалі більше уваги приділяє літературі як формі опору безглузду світу. Цей опір здебільшого втілюється в іронії. Сатира у творах прозаїка дедалі менш відчутна. Від ідеалізації Європи Ю. Андрухович повертається до об'єктивного погляду на неї й критики. Стверджуючи, що порозуміння між Європою та її Центрально-Східною частиною неможливе, Ю. Андрухович виявляє реалізм на межі з консерватизмом. Є підстави говорити, що постмодернізм Ю. Андруховича поєднується із неопозитивізмом — географія в його розумінні зростається з історизмом.

Література

- Андрухович Ю. Автобіографія // Ю. Андрухович. Рекреації. — К.: Видавництво «Час», 1997.
- Андрухович Ю. Рекреації // Там само.
- Андрухович Ю. Московіада // Там само.
- Андрухович Ю. Перверзія. — Л.: Класика, 1999.
- Андрухович Ю. Ерц-герц-перц // Ю. Андрухович. Дезорієнтація на місцевості. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999.
- Андрухович Ю. Час і місце, або Моя остання територія // Там само.
- Андрухович Ю. Вступ до географії // Там само.
- Андрухович Ю. Центрально-східна ревізія // Моя Європа. — Л.: ВНТЛ-Класика, 2005.
- Андрухович Ю. Дванадцять обручів. — К.: Критика, 2003.
- Андрухович Ю. Орфей хронічний // http://krytyka.kiev.ua/articles/s11_9_2003.html
- Андрухович Ю. Диявол ховається в сирі. — К.: Критика, 2006.
- Андрухович Ю. Таємниця. — Х.: Фоліо, 2007.
- Баран Є. Пантелеймон Куліш проти Юрія Андруховича // Кур'єр Кривбасу. — 1998. — № 101 (травень).
- Бербенець Л. Текст-пастиш у творчості Юрія Андруховича // СІЧ. — 2007. — № 2.

Бойчук Б. «Перелом» Юрія Андруховича // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 169 (грудень).

Бондар-Терещенко І. Кон'юнк-туризм /<http://www.review.kiev.ua>.

Будін П. А. Кінець імперії: роман Юрія Андруховича «Московіада» // СІЧ. — 2007. — № 5.

Габор В. Юрій Андрухович — поет, прозаїк, есеїст, перекладач // Бу-Ба-Бу: Вибрані твори. — Л., 2007.

Гаврилів Т. Карнавал, постмодерн і література; Топографія сучасної української прози // Т. Гаврилів. Знаки часу: Спроби прочитання. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001.

Гнатюк О. Авантюрний роман і повалення ідолів // Ю. Андрухович. Рекреації. Романи. — К.: Видавництво «Час», 1997.

Гнатюк О. В Центральній Європі, або Захід, викрадений ще раз // Прощання з імперією. — К., 2005.

Голобородько Я. Шоу деміфологем Юрія Андруховича // Я. Голобородько. Андеграунд. Український літературний істеблшмент. — К., 2006.

Грабовський С. Andrukhovych (Юрій Андрухович. Дезорієнтація на місцевості. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999; Юрій Андрухович. Мала інтимна урбаністика // Критика. — 2000. — Ч. 1—2; Юрій Андрухович. Центрально-східна ревізія // Сучасність. — 2000. — Ч. 3) // Критика. — 2000. — Ч. 7—8.

Гундорова Т. «Бу-Ба-Бу», карнавал і кіч (Юрій Андрухович. Рекреації: Романи. — К.: «Час», 1997; Юрій Андрухович. Перверзія. — Івано-Франківськ: «Лілея-НВ», 1997; Юрій Андрухович. Рекреації. — Івано-Франківськ: «Лілея-НВ», 1997) // Критика. — 2000. — Ч. 7—8.

Гундорова Т. Карнавальний постмодерн // Т. Гундорова. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005.

Зборовська Н. Завершальний карнавал Юрія Андруховича // Н. Зборовська. Феміністичні роздуми: На карнавалі мертвих поцілунків. — Л.: Літопис, 1999.

Інший формат: Юрій Андрухович / Упор.: Тарас Прохасько. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003.

Ірванець О. Весна патріарха // Бу-Ба-Бу: Вибрані твори. — Л., 2007. — С. 34—38.

Ключковська Я. На «Святі Воскресаючого Духа» // СІЧ. — 1997. — № 11—12.

Крот Ю. У пошуках романних значень // Сучасність. — 1993. — № 9.

Міщук В. І прийде Свято Воскресаючого Духа // СІЧ. — 1993. — № 6.

Москалець К. Незадоволення твором // Сучасність. — 1993. — № 9.

Неборак В. Юрко і Сашко, Сашко і Юрко // Бу-Ба-Бу: Вибрані твори. — Л., 2007.

Павлишин М. Що перетворюється у «Рекреаціях» // М. Павлишин. Канон та іконостас. — К.: Видавництво «Час», 1997.

Павлишин М. «Дванадцять обручів» Юрія Андруховича, або Туга за серединою // Сучасність. — 2004. — № 7—8.

Паламарчук Г. Отто фон Ф. на свій поїзд устиг // Кур'єр Кривбасу. — 1997. — № 83/84 (серпень).

Рябчук М. Замість післямови до «Рекреацій» (Інтерв'ю з Ю. Андруховичем) // Сучасність. — 1992. — № 2.

Рябчук М. Я ж не люблю її з надмірної любові (замість ще однієї післямови до «Рекреацій») // Сучасність. — 1992. — № 5.

Стефанівська Л. Громадянин країни, якої немає // <http://krytyka.kiev.ua/articles/s4-9-2002.html>.

Стех М. Хто хоче відродитися, мусить померти (Юрій Андрухович. Перверзія. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997; Валерій Шевчук. Око Прірви. — К.: Укр. письменник, 1996; Іздрик. Воцтек. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997; Юрко Гудзь. Не-Ми) // Критика. — 1999. — № 3.

Стус Д. Матерія вічна // <http://www.review.kiev.ua>.

Сулима М. Роман-учта: Про роман Ю. Андруховича «Московіада» // СІЧ. — 1993. — № 10.

Шерех-Шевельов Ю. Го-Гай-Го // Ю. Андрухович. Рекреації. Романи. — К.: Видавництво «Час», 1997.

Шкандрій М. Вигнання привида імперії: «Московіада» Юрія Андруховича // М. Шкандрій. В обіймах імперії. Російська і українська літератури новітньої доби. — К.: Факт, 2004.

Юрко Іздрик — писання як «акт аутопсихотерапії»

Ю. Іздрик народився у 1962 р. в м. Калущ на Івано-Франківщині. Закінчив механіко-технологічний факультет Львівського політехнічного інституту, тепер Національний університет «Львівська політехніка». Працював на Івано-Франківському заводі автоматизованих ливарних машин, у Калуському науково-дослідному інституті галургії, з 1990 р. — редактор «часопису текстів і візій» «Четвер». Віднедавна живе і працює у Львові. Автор самвидавної збірки поезій «Станіслав і 11 його визволителів» (1996), романів «Воцтек» (1997), «Подвійний Леон» (2000) «Воцтек & Воцкеургія» (2002), «АМ™» (2004), повістей і оповідань «Острів КРК та інші історії» (1998), культурологічних есеїв, які увійшли до книжки «Флешка» (2007).

До офіційної біографії Ю. Іздрика годиться додати й неофіційну, не менш правдиву, автобіографію, надруковану в псевдоенциклопедичному 3 числі часопису «Четвер» за 1992 р.: «Іздрик (Дерибас) Юрко — це я (див. також “Людина”). За часом народження — Шістдесятник. За місцем народження — хімік. За переконаннями — гігієніст. Вічний дилетант. Займаюся музикою, літературою, візуальним мистецтвом. У характері — парадоксальне поєднання демонстративности (на межі з ексгібіціонізмом) і патологічної інтровертованости. Мутант. Герой Чорнобильської битви». Портрет Ю. Іздрика увиразнює характеристика,

яку дав йому А. Бондар: «Іздрик — це Набоков, поранений стрілою галицького декадансу, це Селінджер в умовах поміркованого континентального клімату, це подобрілий Л.-Ф. Селін... Насправді Іздрик — хворий ангел, що воплотився у жилатовому чоловічому тілі. Він малює ангелів і грає на фортепіано, він уникає спілкування і живе у власних фантазіях, він бореться зі своїми хворобами, водночас плакаючи їх, він святий сноб, який кров'ю і потом заслужив собі таке немагдебурзьке право, право на мізантропію в умовах антропологічного колапсу».

Ю. Іздрик належить до «станіславівського феномену», сенс якого, на його думку, полягає у стихійному прагненні учасників групи увібрати в себе всю культуру останніх ста років, зачинені досі двері до якої раптом відчинилися. Як і Ю. Андрухович, він починав з віршів, але згодом перейшов виключно на прозу. Коли з'явилися друком перші його твори, дехто з критиків вважав, наче Іздрик — це фікція, псевдонім Ю. Андруховича. У всіх творах Ю. Іздрика можна знаходити алюзії й ремінісценції з Ю. Андруховича, а останній вірш з поетичного циклу «Станіслав і 11 його визволителів» називається «Юрій». У ньому йдеться як про Юрія Змієборця, так і про Ю. Андруховича. Попри відчутний вплив Патріарха (Ю. Андрухович — Патріарх «Бу-Ба-Бу») на творчість Ю. Іздрика про жодне епігонство у цьому разі не йдеться. Тим паче, що у творчості Ю. Андруховича вплив Ю. Іздрика не менш відчутний. Наприклад, Пепа, герой «Дванадцяти обручів», спочатку як «геніально-нелегальний мешканець Канади, частинка мого «я», котру навряд чи вже колись зустріню», з'явився у «Воццеку», згодом в «Острові КРК». У «Дванадцяти обручах» Ю. Андрухович використовує сюжет Ю. Іздрика про прихід героїв. Епіграфом до роману «Перверзія» став початок оповідання Ю. Іздрика «Коридор»: «Італія, благословенна Італія лежала переді мною». Є у творах Ю. Андруховича й інші ремінісценції з Ю. Іздрика чи алюзії на його тексти.

У текстах Ю. Іздрика є ремінісценції з Т. Прохаська і В. Єшкілева — герой Т. Прохаська Млинарський і мотив інклюза, запозичений у В. Єшкілева, в «Острові КРК». Цей факт свідчить, що творчість «станіславівців» являє собою певну цілість, передусім для читачів-адептів і професійних читачів, тобто критиків. Символічними знаками цієї цілості можуть слугувати головоломка або кубик Рубіка. Водночас творчість кожного з учасників «станіславівського феномену» є цілком оригінальним явищем, до якого критика виявляє підвищений інтерес, більше того — сучасна українська критика переважно обертається довко-

ла текстів «станіславівців». Підвищений інтерес критики до Ю. Іздрика, здається, пояснюється як оригінальністю його прози, адресованої освіченому читачу з виробленими естетичними смаками, основною ознакою якої є інтертекстуальність, так і оригінальністю особи автора. Саме Ю. Іздрика можна назвати «чистим естетом», тобто письменником, у літературному світі якого історичний час і географічний простір існують номінально. Хоча у «Воццеку» читач подибує відомі йому міста й місцини: Львів, Карпати, Брюховичі, Варшава, однак це швидше зовнішня декорація. Колізія роману зосереджена на внутрішньому світі Воццека. Це ж можна сказати і про «ваш-наш час».

Ю. Іздрик у кожному своєму творі досліджує власні вельми нестандартні рефлексії й переживання, без страху оголюючись перед публікою, притягуючи читачів своєю неординарністю. Цим він досягає тієї універсальності, яка й робить роман, як зазначає М. Павлишин, доступним будь-якому інтелекгентному читачу за межами України. Проза Ю. Іздрика апелює передусім до відчуттів, вона, як і психотропні засоби, здатна впроваджувати читача у дивний емоційний стан зависання між реальністю й сновидінням. Саме через це Ю. Іздрика цікаво читати, «навіть якщо хтось *умний* і начитаний *забуде* про свій задум і зачитаність». Саме емоційна природа творів Ю. Іздрика перешкоджає критиці адекватно інтерпретувати його тексти, оскільки 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, коли «ти просто переселяєш на папір власні проблеми, таким чином позбуваючись їх».

Творчість Ю. Іздрика дає широкий ґрунт для інтерпретації із застосуванням психоаналізу. Однак літературу загалом, а творчість Ю. Іздрика зокрема не можна звести виключно до неврозу, ширше хвороби. Крім емоційного аспекту, інтерпретацію творчості Ю. Іздрика ускладнює її наскрізна інтертекстуальність, а також присутність у ній (навіть неусвідомлена, суто механічна) штампів, взірців, трафаретів, закладених вихованням, культурою, соціумом. Щоб адекватно інтерпретувати прозу Ю. Іздрика, необхідно враховувати не тільки його лектуру, а й увесь його релігійний, культурний і соціальний досвід. Саме тому Ю. Іздрик, безсумнівно, належить до прозаїків, котрі потребують коментаря. Недаремно В. Єшкілев відразу після виходу «Воццека» прокоментував роман у «Воццекургії Бет», Л. Косович (коментатор, «гідний стати в шеренгу як

славетних в історії прикладів літературних містифікацій (В. Костюк)) написав «Постскрипт. Коментар. Примітки» до «Подвійного Леона», а книжка повістей і оповідань «Острів КРК» взагалі складається з двох частин. Якщо у першій вміщено оригінальні тексти, то друга, не менш вагома, є їхнім автокоментарем, в якому розкриваються секрети письменницької кухні. Така структура книжки, переконаний автор, є найбільшою її цінністю. На відміну від нього Р. Семків наголошує, що подібна форма втомлює й не збуджує цікавості, як не буває цікавим постійне постмодерне «запаморочення». Він називає перемогу Ю. Іздрика Пірровою. Адже Ю. Іздрик і сам усвідомлює, що вироблену ним постмодерну форму йому «доведеться, мабуть, разом з іншим мотлохом таргати на спині аж до Судного дня».

Сучасна критика переважно концентрується на інтертекстуальності прози Ю. Іздрика, не помічаючи, що його творчість інтерсеміотична: музика поєднується з малюнком, фотографією і кінематографом. Адже Ю. Іздрик є також музикантом і художником. Як стверджує М. Павлишин, «Воццек» Ю. Іздрика ґрунтується на традиції християнства, екзистенціалізму й постструктуралізму. І. Бондар-Терещенко помічає у «Подвійному Леоні» «шинку Шекспіра і галети Гашека, морошку Мрожека і бламанше Бланшо, йогурт Йонеско і бісквіти Беккета». К. Москалець називає Ю. Іздрика в «АМ™» «хранителем топосів і літературних прийомів, що їх напрацювало європейське письменство за сакраментальних 26 століть». Критик вловлює у тексті присутність Шекспіра, Кафки, Бруно Шульца, Борхеса, Пелевіна і основне — відображення дійсності зміненою свідомістю, започатковане Сервантесом, продовжене Гофманом і Гоголем у «Нотатках божевільного». Складність інтерпретації творів Ю. Іздрика пов'язана також з релігійністю прозаїка, яка деким із вірян може сприйматися взагалі як ересь. Адже Ю. Іздрик, дід якого був греко-католицьким священиком, сприймає християнство поза обрядовістю, тобто не потребує для молитви церкви, ікон, свічок, присутності священика, сповіді і причастя. Подібним було ставлення до релігії Т. Шевченка. Ю. Іздрик, як можна зрозуміти, вважає, що суть християнства полягає в тому, щоб не грішити, тобто не боротися за місце під сонцем, не гребуючи при цьому жодними засобами.

Складність інтерпретації творчості Ю. Іздрика І. Бондар-Терещенко розв'язав парадоксально, визначивши, що вдалою інтерпретацією, зокрема «Воццека», «буде насамперед неточна інтерпретація», «оскільки не можна свідомо і щиро поважати (ненавидіти, любити) порожнечу». Роз-

глядаючи найпоказовіший його твір — дебютний роман «Воцтек», в якому історія життя й кохання героя подана у фрагментах снів і марень, І. Бондар-Терещенко дійшов загальною висновку: «Здається, літературі згаданого регіону (йдеться про Івано-Франківськ і Галичину — Р. Х.) природніше було б розвиватися у зворотньому, західному напрямі, ніж йти легким шляхом на ще не спалюваний Мазохом та Іздриком схід».

За часом написання першою є повість Ю. Іздрика «Острів КРК» (1994). Візитною карткою прозаїка, його «творчим осяянням» стала друга спроба — роман «Воцтек» (1996—1997), якому присвячено досі найґрунтовнішу статтю М. Павлишина під заголовком «“Воцтек” Іздрика». Головною в ній є теза: «“Воцтек” — це елегантний, суверенний портрет постмодернізму, мальований зсередини автором, який віртуозно володіє його стилем мислення й мовлення».

Крізь рядки «Воцтека» проступає чимало відомих і менш відомих текстів. Головний персонаж роману — Воцтек, як з'ясовує М. Павлишин, виявляється четвертим за рахунком. Йому передували: Йоган Христіян Войцек, який у 1812 р. убив з ревності свою коханку у місті Ляйпцігу, другим «Войцеком» став драматичний фрагмент німецького письменника, лікаря і публіциста Георга Бюхнера (1813—1836), який пропав і був віднайдений аж у 1878 р. У 1913 р. фрагмент уперше було поставлено на сцені в Мюнхені. У 1914 р. сюжет «Воцтека», але вже у формі опери, почав втілювати австрійський композитор, приборник атональної музики Альбан Берґ (1885—1935). З огляду на незвичність звучання прем'єра опери, що відбулася в Берліні у 1925 р., викликала гострі суперечки. У Празі наступного року на вимоги поліції оперу було знято з репертуару після того, як обурені нею слухачі влаштували масові заворушення. Як зауважує М. Павлишин, Ю. Іздрик цитатами й алюзіями втягує читача у гру ідентифікування прихованих текстів. Він уміє «описувати так, щоб у читача... створювалося враження аж моторошно точного збігу між написаним і тим, що є (або може бути) в житті», наприклад, опис головного болю на початку твору. Враження сюрреальності, яке викликає твір, зокрема описи снів, збуджує «солодке хвилювання, знайоме від роману чи фільму жахів». Дуже точно цей стан передає пісня «ВВ»:

Знову я замріяно лежу читаю трилера,
Плавню входжу в дивний стан,
Щось в очах засяє і вмить я осягаю —
Я син Гагаріна.

Читачеві, на думку критика, подобається в романі не-типова для української літератури екзотика технічної термінології. Характерною ознакою «Воццека» є й пародіювання. Здається, у дружньому дусі пародіюється стиль Ю. Андруховича (останній є прототипом Любанського), точніше ампліфікація, — його улюблений прийом: «Любанський згадав би про сяйво і морок, тіло і дух, про кір і про бух, про хліб і вино, покуту й вину, про «так» і про «ні», про інь і про янь, про тінь і про день, про ніч і про меч..., буття й небуття, про пекло і рай, про рейв і про драйв, про кайф і облом, про мокре й сухе, про ерос і смерть, про те і про се, про плач і про сміх, про святість і гріх, скоромне й тісне, просте й тісне, про джаз і про рок, на те він і про-рок». У цій ампліфікації центральне місце належить антитезі, грі слів і римі. М. Павлишин слушно зауважує, що «не тільки пародії, а й цитати та мовні ігри підкреслюють той факт, що «Воцтек» — це написана річ, набір знаків, що існує, по-перше, в контексті речей, написаних раніше (присвята підкреслює, що «Воцтек» — палімпсест), по-друге, залежно від правил та особливостей (української) мови». У цьому разі М. Павлишину йдеться про той мовний автоматизм, який практично не зауважується автором, наприклад, коли описуючи біль, наратор вдається до ремінісценцій з Т. Шевченка: «сховати обличчя в долонях чи взяти голову у руки (дивуючись, чому не йде апостол)». У свою чергу мовний автоматизм, «безглуздо-блискучий експромт» Воццека зводиться до заперечення «загальноприйнятих культурних цінностей як от мистецтво чи демократія чи науково-технічний прогрес» (М. Павлишин), в яких і зневірюється головний герой: «...емігранти на Брайтон-Біч, терористи в Палестині, нірвана в Індії, нафта в Еміратах, мистецтво на Монмартрі, Гоген на Таїті, рок у Вудстоку, харакірі в Кіото, карнавал у Бразилії, зцілення в Люрді, Джоконда в Луврі, смерть у Венеції, базар у Чернівцях, корупція в Уряді, корида в Толедо, чудо в Мілані... Ленін у мавзолеї, тіні в Раю, саркофаг у Чорнобилі, канкан у Мулен-Ружі, сир у Маслі, бузина на Городі, дядько в Києві... істина в Вині, свято-що-завжди-з-тобою». «Сам-собі-той, сам-собі-автор, сам-собі-персонаж» надумав сконструювати такий текст..., який би був настільки герметичним і замкнутим, «наскільки ж симетричним і самобивчим». Саме так і побудований «Воцтек», який складається із двох розділів — «Ніч» і «День», що заперечують один одного.

«Воцтек» не містить у собі лінійного сюжету від зачину до розв'язки, але у романі присутні популярні мотиви: любов, ревності, божевілля і злочин. Досить несподіваним

для української літератури є мотив болю і безсоння, який Ю. Іздрикові вдався найбільше. Саме з болем і безсонням пов'язана вперше задекларована у «Воццеку» ідея літератури (роману) як історії хвороби. Зневіра Воццека в традиційних цінностях (прогрес, демократія, мистецтво) і головне — в любові сягає тієї межі, коли переростає у хворобу. Саме хвороба і біль ще пов'язують його з життям, тому хвороба виявляється найвищою цінністю. За сюжетом Воцcek ув'язнює власного сина й дружину у підвалі, намагаючись завдяки цьому порятувати їх від розтлінного, лихого, хтивого світу. Його опановує маніакальна думка, наче суть радості полягає в закритості й молитві за спасіння душі. У стані маніакально-депресивного психозу він намагається повернути до своєї віри не тільки пияків, а й усіх обивателів рідного міста: «Хвороба з її пишним набором інструментів та забав дає те, чого не дасть більше ніщо: сенс... У стражданні завжди є сенс... Це було справжнє життя, це було правильне життя, і воно було праведним».

М. Павлишин погоджується з авторкою післямови до «Воццека» Л. Стефанівською у тому, що однозначна інтерпретація твору, його переказ у кількох тезах неможливі. На його думку, основне значення роману полягає в його високій професійній якості, завдяки чому він приносить читачеві насолоду. Читач відчуває, що має справу з розшифруванням складної інтелектуально-естетичної структури. Є раціональне зерно в припущенні М. Павлишина, згідно з яким ««Воццека» можна прочитати як випробування й критику певних положень щодо людини та її існування в світі, які нам знайомі із мислення екзистенціалістів». Ю. Іздрик непогано ознайомлений із писаннями С. К'єркегора, М. Гайдеггера, Ж.-П. Сартра, К. Ясперса. Про це свідчить наявність у творі спільних з екзистенціалізмом засад, які автор переважно не підтверджує, а заперечує.

Ю. Іздрик піддає сумніву тезу екзистенціалістів про свободу й відповідальність індивідуума. У романі реальність віддзеркалюється у снах, в яких свободи вибору, свободи волі чи відповідальності взагалі не існує. На думку М. Павлишина, «...у снах “е” вибір і дія, але було б абсурдом приписувати їм моральний статус». Очевидно, Ю. Іздрик своїм романом прагне показати, що саме сни, як і література, є тією ірреальністю, що має потенційну здатність перетворюватися на дійсність: «все написане збувається!» Воцcek бачить моторошний сон, в якому рятує власне життя, прирікаючи на смерть хлопчика і його цуцика. Згодом втілить злочин наяву. Він із добрими намірами замкне у підвалі дружину з дитиною, а сам потрапить до божевіль-

ні. Заперечуючи екзистенціалістське переконання про вільну волю відповідального індивідуума, Ю. Іздрик, як стверджує М. Павлишин, нічого не пропонує натомість. З розпливчастим поняттям екзистенціалістів про світ, що не існує без особи, він взагалі не полемізує. У питанні «Іншого» повертається натомість до вихідних епістемологічних позицій Декарта і Канта (єдине, що мені відомо, це моя свідомість). У серці й свідомості Воццека живе кохана А., поза ним існує зовсім інша А. Аналогічно Воццек існує в серці й свідомості Бога, який в останній книжці Ю. Іздрика «АМ™» втілюється в образі «All-seeing Eye» (алюзія на всевидящее око Т. Шевченка, яке, у свою чергу, генетично походить з Біблії). Коли це око засинає, в біографії персонажа настає сякий-такий перепочинок.

Головною рисою Воццека є його егоїзм, а центральною проблемою, як здається, — проблема віри. Історія його хвороби, його діагноз, як впливає із роману, стали наслідком егоїзму й нігілізму, а також його надвразливості. Можна припустити, що Ю. Іздрик на прикладі Воццека показав, як індивідуалізм, який був основною цінністю для екзистенціалістів і модерністів, перероджується в егоїзм і нігілізм, а свобода волі, що відкидає волю Божу, ототожнюється з атеїзмом. М. Павлишин стверджує, що «Бог з'являється у "Воццеку" як можливість заперечення розпачливих висновків воццекового всебічного нігілізму», що «саме віра в Бога гарантує самототожність, автономність і свободу індивідуума». Недаремно обидва розділи роману закінчуються молитвою «Отче наш», яка, щоправда, розпадається й перетворюється на белькотіння божевільного. Автор, а за ним і читач, однак, не засуджують Воццека — «недолугого фаворита, лизуна, улюбленця, підлизу, рекомендованого синка, паскуду, зрадника, протеже» або «мудака», що звик лежати на канапі, пити та обсмоктувати власні почуття, навпаки — вони співчують йому. Саме у цій емоції й полягає найглибший сенс роману.

Ю. Іздрик, як і Ю. Андрухович, завжди пише про любов. Усі його твори є історіями хвороби й водночас любовними історіями, переважно нещасливими: вона йде, він лишається сам. Та на відміну від Ю. Андруховича він категорично не стверджує, наче існує безліч різновидів любові. Навпаки, інших людей персонаж Ю. Іздрика переважно не любить. І співчуття Ю. Іздрик, напевно, не схильний розглядати як один із різновидів любові. Та співчуття до Воццека, як і його покаяння (розділ «52 дні, 51 ніч», що є парафразом образу покаяння, юдейської «тшуви»), безперечно, передбачають катарсис, залишаючи Воццеку надію не

на життя і тим паче не на щастя, а на спасіння. Якщо у першій молитві, перед настанням дня, Воцдек просить вічних сновидінь без болю, то у другій, з настанням ночі, — щоб його душа «не мала ніде й ніколи нізащо й ніскільки ні краю, ні кінця, а тільки забуття і спокій». Це — молитва не за смерть, як вважає М. Павлишин, а за Спасіння, прохання увійти у Царство Небесне. Якщо К.-Й. Цумбруннену з «Дванадцяти обручів» лише з третього разу вдається сформулювати своє прохання перед Світляною Стіною: «Я Карл-Йозеф, бідний грішник, фотограф і перелюбник, здаюся на Твою ласку», то Воцдеку, хоча й дещо претензійно, — з другого.

У наступному романі «Подвійний Леон» Воцдек трансформується в Леона, що лікується в психоневрологічному диспансері від алкоголізму. Цей роман унікальний з огляду на тему алкоголю й алкоголізму. Варто нагадати, що тема алкоголю була однією з центральних у групі «Бу-Ба-Бу». Ю. Андрухович згадував, що переклад «Алкоголів» Г. Апполінера М. Лукаша «Ми носили... замалим не в нагрудних кишенях — зліва, де серце». Саме під впливом цього перекладу В. Неборак написав цикл «Антиалкоголі» із книги «Літаюча голова». На дражливу тему алкоголю, особливо його темної сторони у літературі, написано не так вже й багато творів. Наприклад, автобіографічний роман «Джон-ячмінь: спогади алкоголіка» Дж. Лондона або «Ніч лагідна», «Великий Гетсбі» Ф.-С. Фіцджеральда. На тлі загрозливої статистики з приводу поширення алкоголізму в Україні роман «Подвійний Леон», зокрема сьомий розділ «Леон-кіллер» (алюзія з відомого фільму Люка Безсона «Леон». Загалом у творах Ю. Іздрика чимало кіноматографічних алюзій, наприклад на фільм І. Бергмана «Шепіт і крик», фільми М. Антоніоні в «Острові КРК»), в якому автор переконливо й дотепно подає досвід алкоголіка зі стажем. Його переживання й безрезультатні спроби вилікуватися сприймаються не тільки як актуальний твір і своєрідна контрпропаганда алкоголізму, а й як психотерапевтичний засіб.

Головний персонаж — ліричний герой Леон — глибоко порядна людина, запрограмована на самознищення, яку зовсім не обходить власне здоров'я, тобто власна шкура. Його дивує жага людей бути, відбутися, збутися за всяку ціну, у будь-який спосіб, вважаючи це непереборне й неперебірливе прагнення помилкою, надмірністю. Леон-кіллер Ю. Іздрика — самогубець й естет в душі, якого мучать два неврози — гігієнічний, що виявляється у маніакальній любові до чистоти і води, які є антитезою бруду світу, і не-

любов до людей, спричинена їх захланністю й жадібністю у боротьбі за місце під сонцем. Леон, як і Воцтек, надміру чутлива людина. На запитання психотерапевта «Що вас турбує, що вас не влаштовує в цьому світі?», він відповідає: «Сам цей світ. Бо він задуманий для боротьби й ефектно на боротьбу налаштований... В ньому постійно потрібно боротися — за кавалок хліба, за жінку, за місце під сонцем, за соціальний статус, за безпеку, за добробут, за життя попросту. Я ж не створений для боротьби. Я не вмію і не люблю боротися. Навіть за власне життя. Огідно». Водночас Леон, як і Воцтек, егоїст, що обсмоктує власні почуття й любить власною надчутливістю.

Любовна історія в «Подвійному Леоні», як і в попередньому романі, поєднується з історією хвороби героя, якому здається, наче він може будь-коли позбутися своєї пристрасті, натомість дедалі глибше втягується в неї, поки не переживає тяжкого алкогольного психозу. Характерно, що Ю. Іздрик подає цю трагічну ситуацію як анекдот, в якому переважає «чорний» гумор і псевдопатетика: «О запах спирту, що без тебе я?!» (парафраз з Д. Павличка «О рідне слово, що без тебе я?»), «чашею Грааля для нього виявилася горілчана пляшка».

Ю. Іздрик застосовує літературні прийоми, наприклад ампліфікацію, до об'єктів, які зазвичай літературою ігноруються: «Була тут «Столична», «Російська», зроблена в Києві «Московська», «Гайдамацька», «Оковита», «Соковита», «Бенкетна особлива», «Особливо бешкетна», «Гуцульська», гірка настоянка «Полонина», «Горіхова», «Тернопільська ювілейна», «Українська з перцем», міцний напій «Козацький» — гидота неймовірна, — «Посольська», «Подольська», «Лівобережна», зроблена в Москві «Київська», «Старокиївська», «Херсонська», «Берегиня», «Херсонська берегиня», «Донбасская особая», «Крымчанка крепкая»... «Слив'янка», «Слов'янка», «Ялівцівка», «Корона», «Золота корона», «Золоті ворота», «Золоте кільце», «Кайзер», «Кайзер Вільгельм», «Консул», «Чорний консул», «Консул Прохаска» (натяк на Т. Прохаська).

Завершується роман також «чорним» гумором — комою, точніше комами — графічними й фізіологічними разом. У такому ж ключі завершувалося й оповідання «P.S. Виходу» (2001), згодом перероблене на новелу «Димедрол у «АМ™»: «Вихід є: P.S.» «Чорним» гумором позначений і парафраз, згідно з яким «людина на дев'яносто відсотків складається зі сліз». Щоправда, Ю. Іздрик намагається сміятися крізь сльози не лише тоді, коли переповідає старі, майже забуті анекдоти, які начебто слухає Леон по

радіо, а й переробляючи чужі тексти. Наприклад, вдається до п'єси Сл. Мрожека «Танго» з тим, щоб показати: горілка являє собою як ідею, так і форму. З «чорним» гумором обіграно пісню Земфіри у виконанні дружини Леона:

Хочеш, — каже вона, — яскравих апельсинів?

Хочеш — довгий лист від сина?

Хочеш — я підірву всі зорі, які заважають спати?

Хочеш, — прохоплюється вона зненацька, —

я повбиваю всіх сусідів, які заважають спати?

Хочеш, — знову каже дружина, — сонце замість лампи?

Хочеш — за вікном будуть Альпи?

Хочеш — я познімаю скальпи

з усіх, хто дратує тебе?

Воццек і Леон — значною мірою образи автобіографічні. Вони, як і Ю. Іздрик, наділені прагненням бути самими собою, не намагаючись справляти на когось вигідне враження чи видаватися кращим, ніж вони є насправді. Воццека-Леона-Іздрика пригнічує вся ця «липа», з якою люди зріднилися так, що жити без неї не можуть. Ю. Іздрик іронізує над латиною, яка, наприклад, у текстах неомодерністів завжди свідчить про інтелект (псевдоінтелект?): «От далася мені ця клята латина! Причепилася, немов скарлатина. Ніби я знаю ще щось, окрім кількох “крилатих” виразів. Так навіть ними в цій ситуації можна було б скористатися раціональніше. Сам час був запитати себе: Quo vadis? Куди валиш, козел?». Його іронія, «чорний» гумор у стилі К. Кізі наштовхує на думку, що людське суспільство, яке живе за принципом дарвінізму з його культом виживання й сили, теж хворе. У цьому плані знаковим для Ю. Іздрика є роман Дж.-Д. Селінджера «The Catcher in the Rye» («Ловець у житі»), герой якого підліток Голден Колфілд не хоче визнавати права сильного, не хоче пристосовуватися до загальноприйнятих норм, основна з яких — лицемірство. Підліток зневірюється в людях, навіть найближчих, і в результаті опиняється у психушці. Показовим є діалог Голдена із таксистом, якого звати Горвіцом (Горвіц — наскрізний персонаж у творчості Ю. Іздрика). Колфілд запитує Горвіца про те, куди, на його думку, діваються взимку ті гуси, що влітку плавають на маленькому ставку в Центральному парку Нью-Йорка. Незважаючи на те що це запитання дуже дратує старого Горвіца, він, на відміну від попереднього таксиста, не ігнорує Голдена, а переконує свого пасажера в тому, що природа турбується про всіх і кожного. За Ю. Іздриком, основне почуття людини — це страх за власну шкуру: «страх, знайомий тобі від

народження, означає все». Саме тому Воцтек і просить кохану: «Давай не будемо боятися разом».

Проза Ю. Іздрика позбавлена найменшої фейлетонності чи публіцистики. Як спостеріг М. Павлишин, «Воцтек» є твором, у центрі якого не стоять питання про особливості долі національної культури, в якій він перебуває. Однак у «Воцтеку» прозаїк, наприклад, розглядає питання долі європейської культури, яка з певного часу почала сприйматися як культура вседозволеності й плотських заворушень, або того «вільного духу Європи», який революціонізує невідомо що, коли довговолосі інтелектуали пожвавляють «своє інтелігентське лібідо» «невинним димком невинної трави». Образ «вільного духу Європи», поєднаний з бременськими музикантами з популярного «застійного» мультика, з'являється не тільки у «Воцтеку», а й в «Острові КРК». Ю. Іздрик виносить публіцистичний відступ з приводу «вільного духу Європи» в коментар: «...я сам у ранній юності був симпатиком гіппі, їхньої гуманності і "непротівлення-злу-насилием" аж поки не усвідомив, що ці миролюбиві нащадки 60-х, вудстоків і орієнтальних медитацій нарobili стільки зла, скільки не снилося ніким там, скажімо, панкам, котрих змальовували, як войовничих і агресивних потвор. Досьогодні маю таку відразу до цих захайрених немитих інтелектуалів (варто пам'ятати, що Іздрик гігієніст — Р. Х.), що словосполучення «вільний дух Європи» перетворилося для мене на певну саркастичну метафору бл(...)ства, бл(...)ства, бл(...)ства, про яке я встидливо написав: "Братство, братство, братство"». Релігійна, а не етична стурбованість проблемою зла, механізмом його виникнення, поширюється і на писання автора. Коментуючи той факт, що вигаданий ним острів КРК існує насправді в Адріатичному морі, Ю. Іздрик припускає, що його власні проблеми також можуть потрапляти з паперу у площину реального світу. «Чи не плодиться таким чином зло?» — запитує прозаїк, сумніваючись, що на останньому суді поява одного дуже гарного острова компенсує йому всі ті химери, що вирвуться з його свідомості на волю.

Роман «Подвійний Леон» Т. Гундорова схильна розглядати як останню частину трилогії (перші дві — повість «Острів КРК» і роман «Воцтек»), оскільки їх об'єднують однотипний герой й однотипна подія — любовна історія, а також техніка плетення текстів-колажів. В. Костюк заперечує такий підхід, зважаючи на вторинний постмодернізм «Подвійного Леона», в якому пародія поширюється на творчість самого Ю. Іздрика. На думку критика, «Подвійний Леон» розвінчує «високий міт» «Воцтека».

В останній книжці Ю. Іздрика «АМ™», яка стала номінанткою сьомого всеукраїнського рейтингу «Книжка року 2005», також чимало подібних химер. Композиція цієї компілятивної книжки (О. Михед) або роману в новелах, як завжди в Ю. Іздрика, дуже химерна. За словами К. Москальця, ключ до його відчитання — кубик Рубіка, одним із сегментів якого є гральний кубик на всіх гранях якого по шість крапочок, тобто кубик Іздрика, що його й зображено на обкладинці роману. К. Москалець вважає, що роман відкритий до безлічі інтерпретацій. Функцію осей у ньому виконують цитати або парафрази з Шекспіра й автоцитати з попередніх новел цього ж тексту. Це дає підстави К. Москальцю назвати Ю. Іздрика не компілятором, а композитором (у первісному значенні цього слова), який komponує, збирає твір із уже відомих форм, даруючи читачеві роман, яким той може гратися, як кубиком Рубіка чи кубиком Іздрика. На відміну від Д. Пастернака, який вважає мову цього роману вишуканою, К. Москалець атестує її як штучну, бо Ю. Іздрик не створює жодного власного фразеологізму чи дотепу, користуючись уже готовими, тоді як у «Воццеку» він намагався, за його словами, змагатися з мовою, гратися з нею. Більше того, крізь мову «Воццека», на думку М. Павлишина, просвічувався Бог.

Героєм «АМ™» є Окрю Іржон, все той же психічно хворий естет, алкоголік, який страждає від манії переслідування, і мізантроп: «Ну, хіба не задовбали? — звертався я подумки до всього людства, дарма, що й далі повз на чотирьох. — Таки задовбали, і задовбали вкінєць», але у цьому разі Окрю передусім, напевно, батько, який присутній при народженні власного сина. Реклама, винесена на палітурку «АМ™»: «Як досягти безсмертя в домашніх умовах» — не трюк, а запатентований винахід Ю. Іздрика. Немає нічого тривалішого за гени. Безсмертя, оскільки Ю. Іздрик гігієніст, досягається, зрозуміло, у домашніх умовах. Роман «АМ™» при бажанні можна розглядати і як пропагандистський, такий, що протидіє демографічній кризі, що охопила не тільки Україну, а й усю Європу.

Творчість Ю. Іздрика, одного із найяскравіших письменників «станіславівського феномену», розрахована на освіченого читача з виробленими естетичними смаками. Вона позначається інтертекстуальністю й інтерсеміотичністю. Цю творчість складно інтерпретувати поза особою її автора, оскільки вона є актом самотерапії й дослідженням внутрішнього світу надвразливої людини. Водночас її не можна зводити до неврозу, хвороби. Усі твори Ю. Іздрика є не тільки інтелектуальною головоломкою, вони створюють

специфічний емоційний стан зависання між реальністю і сновидінням. Інтерпретація їх переважно сприймається як недостатня, оскільки для адекватного прочитання Ю. Іздрика критик має врахувати релігійний, культурний і соціальний досвід письменника, навіть неусвідомлюваний.

Література

- Бойченко О.** Подвійний ловець // О. Бойченко. Шатокуа плюс. — Л.: ЛА «Піраміда», 2004.
- Бондар А.** Іздрик неканонічний // Дзеркало тижня. — 2002. — № 32 (407). — 24—30 серпня.
- Бондар-Терещенко І.** Правила поведінки уві сні: Про один «роман для літературних гурманів» (Іздрик. Воцтек. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997) // Кур'єр Кривбасу. — 1998. — № 106 (жовтень).
- Бондар-Терещенко І.** Double trouble // Подвійний Леон. — Івано-Франківськ.: Лілея-НВ, 2000.
- Бондар-Терещенко І.** Подвійний Nie On: Юрій Іздрик: Ресентимент ідеологічного прочитання // Кур'єр Кривбасу. — 2000. — № 132 (листопад).
- Бук С.** Форми нарації в романі Іздрика «Подвійний Леон» // СІЧ. — 2006. — № 2.
- Гаврилів Т.** Світ як анекдот. До фразеології українського літературного постмодерну // Знаки часу: Спроба прочитання. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001.
- Гундорова Т.** Віртуальний апокаліпсис // Т. Гундорова. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005.
- Єшкілев В.** Воцтекургія Бет. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997.
- Іздрик Ю.** Станіслав: туга за несправжнім // Ю. Іздрик. Флешка. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007.
- Іздрик Ю.** Воцтек. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.
- Іздрик Ю.** Острів КРК та інші історії. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.
- Іздрик Ю.** Подвійний Леон. Історія хвороби — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000.
- Іздрик Ю.** Коротка історія розмови: Розмова Ю. Іздрика з С. Матвієнко // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 163 (червень) — Вклейка «Література плюс». — № 5.
- Іздрик Ю.** АМ™. Новели. — Л.: Кальварія, 2004.
- Іздрик Юрко:** Повернення «хрещеного батька» // Дзеркало тижня. — 2005. — № 49 (577). — 17—23 грудня.
- Інший формат:** Юрій Іздрик / Упор: Тарас Прохасько. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003.
- Костюк В.** Фрагмент і пастиш (Іздрик. Воцтек. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997) // Критика. — 1998. — № 2.

Костюк В. Istopія симуляції, або Іздрик forever (Іздрик. Подвійний Леон. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000) // Критика. — 2001. — №5.

Матвієнко С. Трансцендентальна медитація над шахівницею // Ю. Іздрик. АМ™. — Л.: Кальварія, 2004.

Михед О. Повернення болю, або приватний переслідувач із синдромом Любанського // Дзеркало тижня. — 2005. — № 43(571). — 5—11 листопада.

Москалець К. Весь цей блюз // Критика. — 2006. — Ч. 5 (103).

Овчинников С. Часопис «Четвер» — барометр постмодернізму // СІЧ. — 2007. — № 4.

Павлишин М. «Воццек» Іздрика // Сучасність. — 1998. — № 9.

Семків Р. Іронія непокірної структури (Іздрик. Острів Крк. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001; Іздрик. Воццек. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998; Іздрик. Подвійний Леон. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000) // Критика. — 2001. — №5.

Стефанівська Л. Післямова // Ю. Іздрик. Воццек. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997.

Стех М. Хто хоче відродитися, мусить померти (Юрій Андрухович. Перверзія. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997; Валерій Шевчук. Око Прірви. — К.: Укр. письменник, 1996; Іздрик. Воццек. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997; Юрко Гудзь. Не-Ми) // Критика. — 1999. — №3;

Тарас Прохасько: ботанік, який став письменником

Т. Прохасько народився у 1968 р. в Івано-Франківську. Закінчив біологічний факультет Львівського університету ім. І. Франка, тепер Львівський національний університет ім. І. Франка. Спочатку працював в Івано-Франківському інституті карпатського лісівництва, згодом — учителював, був барменом, сторожем, ведучим на радіо «Вежа». Автор прозових книжок «Інші дні Анни» (1998), «FM “Галичина”» (2001), «НепрОсті» (2002); «Лексикон таємних знань» (2003), «З цього можна зробити кілька оповідань» (2005), «Порт Франківськ» (2006). До книги «Інші дні Анни» увійшли повісті «Essai de deconstruction (Спроба деконструкції)», «Довкола озера», «Некрополь» та «Від чуття при сутності». Вони включені й до «Лексикону таємних знань». Твори Т. Прохаська перекладено польською і англійською мовами.

Хоча прозу Т. Прохаська не визначають іронія й карнавал, проте «за світоглядом, дружніми зв'язками, способом творення текстів та місцем мешкання» прозаїк «належить до станіславівського феномену» («Плерома» 3'98). За висновком Т. Гундорової, його творчість, як і Ю. Іздрика, засвідчує нову хвилю в українському постмодернізмі — пі-

слякарнавальний етап його розвитку. Проза Т. Прохаська — риторичний апокаліпсис, в якому міститься дискурс про спасіння. Аналізуючи «Essai de deconstruction», В. Костюк доводить, що географія повісті свідчить про перебування її автора в межах Австро-Угорщини Габсбургів: Прага, есеїстика з Відня, згадки про Рота, Рільке, Тракля, Бахман, Гандке. І. Бондар-Терещенко, навпаки, акцентує на тому, що Т. Прохасько єдиний з-поміж станіславівських авторів подав у «НепрОстих» закінчений ескіз персональної космогонії Прикарпатського краю, ствердивши, що українська держава можлива лише тоді, коли карпатський вектор визначатиме її геополітику, карпатська космогонія — ідеологію, а самі Карпати перетворюються на природний резерват. Варто однак уточнити: ця ідея належить персонажу «НепрОстих» Франциску Петроському, прізвисьце якого походить від назви гори Петрос, поблизу якої Франц заснував Ялівець. Однак і сам Франц, і наратор, який ретранслює цю ідею через спогади посла віденського парламенту Миколи Лагодинського, не надто у неї вірять. Адже її реалізації завжди перешкоджало гуцульське прагнення вирубати якомога більше деревини і гуцульське нерозуміння того, що сміття, якого з'являється дедалі більше, не можна скидати у воду.

Т. Прохасько — письменник камерного плану, автор медитативних повістей і есеїв, якого захоплюють ботаніка, філософія і містика. З мислителів найближчі йому — Франциск Асизький і Св. Августин (Блаженний). Якщо улюбленим читанням для Ю. Андруховича є географічні атласи, то для Т. Прохаська найкраща література — атласи ботанічні, а найцікавіша — життя святих. Зважаючи на любов Т. Прохаська до рослин, дехто вважає, що він пише так, як могли б писати рослини, якби вміли: «Так повільно і точно могла б писати рослина» (Ю. Андрухович), а сам він є рослинним чоловіком, тобто людиною, наділеною рослинною філософією. У повісті «Від чуття при сутності» наратор констатує, що найважливіше пояснення цілого життя зводиться до того, що «треба перебути». Адже людина зазвичай живе всупереч обставинам, тобто людське існування подібне до рослинного: рослина зважається перечекати посуху, трава — прорости крізь асфальт, а ялівець, як і решта рослин в субальпійській зоні, лягає під поривами вітру.

Персонажі у прозі Т. Прохаська також мають за мету перечекати. Адже усі вони переважно існують поряд з окупантами або в кризовому часі, коли черговий режим впроваджує надзвичайний стан чи комендантську годину. Окупанти асоціюються не лише із сотнями нападників з рущ-

ницями, які викорінюють автохтонів з їхнього середовища так, як лисиці виживають з нір борсуків разом з дітьми, а й з міжнародною трасою, що може одного дня пролягти через Прохаськів сад. Нав'язливий сон про трасу, який символізує крах світу Прохаська («ФМ “Галичина”»), чи пробудження автобіографічного оповідача в Делятині від руху джипів по трасі («З цього можна зробити кілька оповідань») — знаки нової окупації, або конфлікту нових зайд із обжитістю. Тому наратор з «*Essai de deconstruction*» пояснює: «Моя рослинна філософія — заперечення самовираження, тропізми, споглядання. Пробути, втриматися».

З ідеєю перебути пов'язаний мотив резервації. В есеях зі збірки «ФМ “Галичина”» Т. Прохасько звертається до парадоксу: українці із Західної України мають шанс пережити нові тяжкі часи, повернувшись у резервацію на Лемківщині. Прикметно, що не тільки наратори, а й персонажі його медитативних повістей часто ототожнюються з особою автора. Ця особливість прози Т. Прохаська пояснюється тим, що прозаїк колекціонує чужі досвіди, тобто привласнює їх, перетворюючи на власний.

У дусі постмодернізму прозаїк відмовляється від гомой егоцентризму, пропонуючи визнати рівноправність різних видів, оскільки поряд з людиною існують абсолютно довершені істоти, які бездоганно виконують своє призначення. Він, здається, повністю довіряє класифікації К. Ліннея, натомість його не надто переконує теорія Ч. Дарвіна. Наратор з «*Essai de deconstruction*» прагне вигадати такий світ, в якому не існує ані мотивів, ані причин; світ, у якому не було б еволюції, лиш нагромадження феноменів, властивостей, явищ, фактів і несподівана логіка.

Основною цінністю для Т. Прохаська є лагідність: життя має бути лагідним, старість — смиренною і тихою, а смерть — без розпачу. Недаремно Птаха з повісті «Довкола озера» переконує смертельно хворого Северина (томограма його мозку свідчить про наявність пухлини), що «життя не буває замале, в будь-якій тривалості воно є повністю». У світі Т. Прохаська просто немає місця для боротьби за першість під сонцем, бо сонця вистачить для всіх. Рослини, тварини і люди у його прозі рівноправні й рівновеликі: «Я подумав: їжаки вмирають так, як люди. Чи люди так, як їжаки? Придивившись, я зауважив: той їжак подібний на моє відображення в бочці з охололою водою».

Філософію Т. Прохаська не можна звести до біоцентризму. Адже письменник, за власним зізнанням, безколючно вірить у Творця: все — Його творіння, все знаходиться під Його опікою, на все є воля Божа, тому щасли-

вими є лише вдячні Богу люди. З огляду на такий ідеалізм критика й читачі сприймають Т. Прохаська як «мандрівного філософа», якому завжди добре, який вміє жити несуетно, не відчуває до людей агресії, навпаки — завжди чекає від них ліпшого (Людмила Таран).

Проза Т. Прохаська зворушлива: слова потрібні, «щоб зворушити хоча б одну людину». Своє призначення він убаचाє в тому, щоб пояснити кожній людині, яка прочитає його твори, що «її життя, її історія, її повість є цілком не гірша від того, що можна прочитати чи побачити по телевізору», висновує Л. Таран. Аналогічно Т. Прохасько прагне показати, що його приватний простір: Франківськ, Делятин, Черногора, Українські Карпати — нічим не гірший за далекі й ближчі, екзотичні й не дуже краї. Представники його роду: дід, чех за походженням («прохазка» у перекладі з чеської «прогулянка»), серед чеських будителів відомий Франтішек Прохазка, який переклав чеською Новий Завіт), і прабаба Яшан (татарської крові) важливі тому, що оселилися в Україні. Згодом у «НепрОстих» Т. Прохасько, для якого особливу вагу має те місце, що освоюється родом і формує рід, напише: «Є місце — є історія». Прозаїк рекомбінує у «НепрОстих», як і в першій частині книжки «З цього можна зробити кілька оповідань», традиційний для європейської літератури сюжет про родову історію, в якій віддзеркалюється історія народу. Тут варто згадати «Сагу про Форсайтів» Джона Голсуорсі, «Буденброків» Томаса Манна, «Сто років самотності» Габрієля-Гарсія Маркеса, «Опівнічних дітей» С. Русді, «Люборацьких» А. Свидницького, «Сестер Річинських» Ірини Вільде, а також «Волинь» Уласа Самчука і «Волинь» Бориса Харчука. Характерно, що два останні автори ототожнюють свої родові історії з історією етнографічної території. До такої стратегії вдається і Т. Прохасько.

Зважаючи на колорит, топоніміку, ландшафти, діалектизми, дослідники розглядають його прозу як регіональну — гуцульську або галицьку. Наприклад, І. Бондар-Терещенко визначив жанр «НепрОстих» як гуцульський епос минулого ХХ ст., акцентуючи на тому, що Т. Прохасько прагнув зафіксувати момент розпаду міфологічної свідомості й початок історичного часу. Сам прозаїк в одному з інтерв'ю підкреслив, що головним орієнтиром у житті для нього є пам'ять: «Я раптом усвідомив, що цілком несподівано для себе потрапив у річище єврейської традиції, єврейського ставлення до проблеми пам'яті, хоч і не читав якихось спеціальних праць з іудаїзму».

Проблема родової пам'яті є наскрізною у Старому Завіті. Ця проблема є також центральною в українській літературі. До неї звертаються і ровесники Т. Прохаська. Неомодерніст Є. Пашковський у романі «Свято» рекомбінє відому новелу О. Довженка «Хата», в якій патетика («архітектурна праматір пристанища людського»), романтизм («немає на стінах фамільних портретів і скарбів нема в сундуках, і ковані панцирі предків не красуються по її кутках») поєднуються з ліризмом — «немовби виросла вона, мов сиріюжка в зеленій траві». Ця новела для українського шістдесятництва була взірцевим текстом. Є. Пашковський набагато стриманіший. У внутрішньому образі хати його зір фіксує лише поріг («кожна вибоїна тримала пам'ять за човганину цілого роду») і вогонь («гомін тяги нагадував голоси рідні на сімейних портретах... вогняний гомін колишніх людей намагався підказати щось відоме покійним і незнане живим»). У книжці Т. Прохаська «З цього можна зробити кілька оповідань» з'являється образ будинку, який є сховком історії, або подвір'я в Делятині, на якому відбулося дві світові війни. Пишучи про хату, він, як і більшість українських і чужих авторів, стає сентиментальним. Адже хата — це те місце, де мертві зустрічаються з живими, старість — з молодістю й дитинством, а людина — з найкращим у своїй душі.

«НепрОсті» Т. Гундорова трактує як центрально-європейський міф Галичини. І. Бондар-Терещенко зауважує, що в цій книжці Т. Прохасько займається «метафізичним краєзнавством», вдаючись до історичного наративу. Сам автор схильний говорити про приватний епос як перелік уявлень про місця, в яких відбувалася родинна історія. Про історію — родинну, регіональну, без яких не існує великої консолідуючої історії нації, він часто пише опосередковано — через історію речей. Має рацію К. Москалець, стверджуючи, що тексти Т. Прохаська є сумішшю двох різновидів автобіографії: авантюрно-героїчної та соціально-побутової. Прозаїк часто героїзує персонажів своєї автобіографії, вводячи їх у контекст слави, тобто Історії, що пишеться з великої літери: тета Міра з книжки «З цього можна зробити кілька оповідань» проводила літні вакації поруч із патроном її гімназії митрополитом Шептицьким, у неї був закоханий Ярослав Галан, а її вчителем був Василь Щурат. Проте у цій самій книжці Т. Прохасько не менше уваги приділяє й історії побутової, тобто історії свого найближчого оточення: «бабця, тато, власні діти й власні, анітрохи не героїчні діяння, такі як виготовлення ка-

линового вина». За переконанням К. Москальця, побутова історія не надто цікавить пересічного читача, а будь-якому мистецтвознавству на її теренах взагалі нічого робити, тому автор ризикує, вводячи її до тексту. Однак у творчості Т. Прохаська маємо справу з приватним епосом, коли власну побутову біографію автор пов'язує із родинною героїчною сагою. Саме тому його автобіографія викликає інтерес у читачів і в критики, хоч сам автор зазначає: «Я просто зрозумів, що з дуже багатьох приватних речей все одно не зможу зробити публічної літератури».

Ключ до розуміння прози Т. Прохаська міститься в одній з найкращих його ранніх повістей «Essai de deconstruction». Оскільки «нема ніякої сюжетності — сюжети не стаються», стверджує автор, література змінює шкіру, перетворюючись на реєстр, опис, перелік «ціх». Персонажі Т. Прохаська і сам він пишуть хроніку, трактат, щоденник, тобто надають перевагу рефлексивним, асоціативним жанрам. Якщо Іржі, один з героїв «Essai de deconstruction», — складна структура, він «жив прозово», «прозовість була його сутністю, а прозу він вважав ознакою живості», то автобіографічний наратор, друге «Я» автора, — це проза на рівні словосполучення. Сенс своєї творчості він убаचाє в тому, щоб «написати легко, з насолодою, щоб так само з насолодою читалося».

Маркус Млинарський, герой повісті «Некрополь», задумав написати роман про місто мертвих: невідомі, які все втратили у житті, купують з аукціону місця на ще не існуючому цвинтарі. Там вони організують оркестр, але грають погано — усім їм не вистачає свободи. Млинарський мав намір впровадити до тексту свого роману власну особу як вірус, щоб отримати змогу перекидати бачення з — роману, у — роман, в — романі. Він прагне здійснити рекомбінацію, яка є сенсом буття: «Витворення якогось тексту шляхом тривалих генетичних рекомбінацій-кроків. Рекомбінацій, які через безліч спроб, незліченність непевних зрушень повинні привести до конкретної задуманої кимось структури. Може, так має статися Поява (З'ява) Бога. А може бути, що найсуттєвіша рекомбінація — риторична. Може, і в кінці повинно бути слово. І ми підбираємо його, підбираємось до нього, промовляючи тексти — відкидаючи тексти, що не є ним». Захід Млинарського виявився дуже ризикованим: рекомбінації закишили самочинними рекомбінаціями, але всі варіанти виявилися летальними. Бо він, на думку Т. Прохаська, беручи на себе функції творця, втручаючись в реальність, змінюючи її,

наближує чи, може, накликає смерть. Млинарський продовжував рекомбінації Некрополя доти, доки не створив мапу буття. На підставі цієї мапи театр Х. згодом реалізував пластичну композицію, про яку забули всі, крім одного віолончеліста-алкоголіка. Винник, автор біографії Млинарського, на підставі його спогадів начитав на магнітну плівку верлібри, що вибудували безсумнівний «Некрополь». Однак без генотексту людського буття текст на плівці не існував.

У «НепрОстих» Т. Прохасько повернеться до ідеї рекомбінації. Його герой Франц дійде висновку, що «сюжети не придумуються і не зникають. Вони є і є. Лиш можуть забуватися». Забуті сюжети чекають появи того, хто їх рекомбінує, іншими словами, того, хто поверне їх із небуття, перетворивши на власний досвід чи власну дійсність. Не менш захоплюючою є ідея Т. Прохаська про редукцію, яка полягає в тому, що людське життя може редукуватися до кількох слів. Цей принцип застосовується в енциклопедіях.

У передмові до «Лексикону таємних знань» Ю. Іздрик, розмірковуючи про основні особливості прози Т. Прохаська, доходить висновку, що вона є неморальною, а героям Т. Прохаська невідома етика — їхній кодекс честі ґрунтується на естетичній доцільності. Крім того, ця проза містична, у ній особливу вагу має звучання слів, відтак її майже неможливо коментувати, а можна лише відчувати. Погоджуватися з Ю. Іздриком необов'язково, бо проза Т. Прохаська таки моральна. Мораль, яку приймають автор і більшість його героїв (Маркус Млинарський з «Некрополя», Северин із повісті «Довкола озера», Памва з «Від чуття при сутності»), подібна до моралі жебрацьких орденів, зокрема францисканців, які сповідують аскетизм: «фізіологія босих ніг, дірявої одежі, недбалої їди, безвідповідальні мандрівки і самопевність молитви. Механіка доступності екстазу». Розглядаючи «прикарпатську» мораль в «НепрОстих», а саме інцест, І. Бондар-Терещенко стверджує, що вчинки Себастьяна, який живе статевим життям з дружиною, донькою й онукою, некоректно розглядати як злочин, оскільки у «НепрОстих» маємо справу з архаїчним світом, в якому інцест є необхідною умовою виникнення людства. Саме в архаїчному світі існують і самі Непрості, тобто земляні боги, або люди, що панують у світі. Непрості є віртуозами рекомбінацій, вони не тільки володіють сюжетами, а й уміють їх оповідати. Той, «хто оповідає, має все», а оповідь є життям. Непрості оповідають бай, що є суттю всякої форми і формою самої суті.

У «НепрОстих» Т. Прохасько, вважає І. Бондар-Терещенко, буде свою оповідь на євангельських зразках. Та це формальна подібність. Прозаїк попереджає текст «НепрОстих» картою, уподібнюючи Ялівець і його околиці до Палестини Старого і Нового Завітів. Навіть членування тексту «НепрОстих» частково нашттовхує на думку про біблійний зразок: глави і стихи. Однак цим аналогії між Святим Письмом і «НепрОстими» вичерпуються. Натякаючи на самовпевненість Т. Прохаська, який вирішив відшукати у своєму романі докази існування Бога, Сергій Набока писав, що головна поразка автора «НепрОстих» полягає в дотриманні принципу: «про те, про що не можна сказати, треба мовчати». Саме ця цитата з «Логіко-філософського трактату» Людвіга Вітгенштайна, на думку Василя Костюка, сигналізує не тільки про композиційну, а й про концептуальну залежність «НепрОстих» від ідей німецького філософа.

На певну увагу щодо інтертекстуальності заслуговує також начерк «З Чорного-Лісу і Чорної-Гори» польського романтика Вінценти Поля, який у середині XIX ст. зробив припущення, що характер гуцулів передусім формувався простором і лише згодом — часом та історією. Т. Прохасько, для якого проблема роду, простору і часу є центральною, може, й несвідомо рекомбінує цю тезу: «час — це експансія роду в географію».

Ще одну особливість — відсутність у «НепрОстих» сюжету — зауважив В. Костюк, «кожен фрагмент акуратно, по-вітгенштайнівськи позначений цифрою, насправді є прасюжетом, оповіддю цілісною і доконечною, яка не потребує подальшого розгортання». Т. Гундорова побачила в «НепрОстих» появу резервуару сюжетів, які є основою не лише культури, а й міфології — функцію охоронців і збирачів сюжетів виконують Непрості. Їм можна опонувати тим, що родинна історія поза сюжетом неможлива. Адже історія — це вже сюжет. Просто Т. Прохасько відмовляється від лінійного сюжету, ускладнюючи його відступами, вставними оповідями й історичними подіями.

Нелінійний сюжет «НепрОстих» можна рекомбінувати у лінійний. Родинна історія тут розгортається від заснування Ялівця наприкінці XIX ст. до 1951 р., переплітаючись з такими схематично поданими історичними подіями, як Перша світова війна, ЗУНР, Карпатська Україна. Наприкінці XIX ст. до Ялівця приходять Франц. Тут він одружується з альпіністкою Анною. Разом вони перетворюють Ялівець на модний в Центрально-Східній Європі курорт. Народжують Стефанію. Анна, яка не змогла по-

вернутися до альпінізму через страх звучання тиші, що супроводжує висоту, стає морфіністкою. Франц викликає дружину на дуель. Цей радикальний крок диктується необхідністю продовження роду. Франц залишається з дочкою, яку перейменовує на Анну. У 1913 р. з війни в Африці до Ялівця прибуває Себастьян. Анна стає його дружиною. Францові відрізають голову опришки з Мараморошу. Анна записується до легіону УСС. Себастьянові приносять доньку, другу Анну, народжену незадовго перед тим, як москалі забили її матір. У 1934 р. Себастьян і друга Анна народять третю Анну. З нею Себастьян житиме як із дружиною, доки її не заберуть Непрості. У 1976 р. Анна Себастьяні напише у Парижі есей про психологію християнського мучеництва під епіграфом: «Що то приходили святі, дізнаєшся через століття. Тодіаска, 1951». Наратор припускає, що мається на увазі зустріч третьої Анни з майбутніми мучениками катакомбної української греко-католицької церкви на горі Тодіаска. При цьому він робить приписку: «Судячи з місця і часу, йдеться про подорож Анни і Себастьяна з Мокрої до Ялівця». Ця містична приписка, як і містичне число сім, за яким названо останню главу «НепрОстих», інтригує читача, наштовхуючи на думку про агіографічний характер повісті.

Джерелом містичності прози Т. Прохаська є, напевно, містична філософія Св. Августина й неоплатонізм. Недаремно один із його ранніх творів називається «Від чуття при сутності». Герой оповідання Памва (натяк на автора першого українського словника «Лексіконь словенороскій и имень тлькованіе» Памва Беринду) збирається робити фільм про Святого Франциска, зокрема, він намагається написати музичну п'єсу до фільму і знайти відповідне для нього освітлення. Та ні музики, ні світла, які б зафіксували відчуття присутності, Памві створити так і не вдається. Саме цій меті підпорядкована і проза Т. Прохаська, в якій домінує опис. За спостереженням Лідії Стефановської, опис прозаїка — «це просто неймовірно детальні, рух за рухом описи виконуваних робіт і пов'язаних з ними відчужань. Часто — це звичайне перераховування послідовності руху, кадр за кадром, немов у сповільненому фільмі, навіть коли між подіями немає причинно-наслідкового зв'язку». Нюансування, виписування відчуттів Т. Прохаськом зауважила і Л. Таран. Тому його читач має стати уповільненим, спокійним, лагідним і вільним — в іншому стані цю прозу читати просто неможливо. Я. Голо-

бородько називає Т. Прохаська відчуттєвим письменником, у письмі якого наявна тріада: відчуття — споглядання — медитація.

Л. Стефановська стверджує, що Прохаську йдеться не про дійсність, а про способи, якими людина її сприймає, відтворює чи вербалізує. З огляду на особливу увагу письменника до психології перетворення інформації його прозу можна кваліфікувати і як когнітивну. Саме цей принцип застосовано в «Лексиконі таємних знань». Наприклад, «ФІЛОСОФІЯ. Завжди при тобі, як частина тіла. Коли більше нема нічого, вона є Всім». Цю сентенцію побудовано як антитезу до метафори — «хліб — усьому голова». Хлібові Прохасько протиставляє філософію як духовний харч, голову прирівнює до будь-якої іншої частини тіла, що, на його погляд, є не менш функціонально важливою. Нарешті, письменник вдається до парадоксу: «Коли більше нема нічого, вона (філософія — Р. Х.) є Всім». Авторська енциклопедія «Лексикон таємних знань» складається з 25 гасел, претендуючи при цьому на універсальність: «Але щоразу я прагну охопити Все». Все у розумінні автора — це філософія і магічність, які не можуть втілюватися у послідовному ряді образів, тому в «Лексиконі» маємо досить несподіваний набір гасел: «Архітектура», «Бруківки», «Вікна», «Гармидер», «Дим» і т. д.

Крім алфавітного порядку, організуючим принципом «Лексикону» є випадковість, в якій, на думку Т. Прохаська, втілюється магічність і філософія. Він звертається до білої магії, тобто чистих духів — ангелів. В основі магії, як відомо, лежить містицизм, що виражається в «одкровеннях» і «осяннях». Ранні повісті Т. Прохаська наближені до «одкровенень». Пізніші есеї зі збірок «FM “Галичина”» і «Порт Франківськ» можна зарахувати до «осянь», хоч сам автор означає їх як «сентиментальні одкровення». Стилістичною домінантою як ранніх, так і пізніших творів є аскетизм. Саме з огляду на аскетизм у прозі Т. Прохаська відсутні патетичні метафори, поетичні епітети й вибагливі порівняння. Ця проза є зразком суцільного мінімалізму, на що звернула увагу Ганна Лобановська. Мінімалізм як стильову ознаку коментує сам Т. Прохасько, звертаючи увагу на мінімалізм у плануванні Франківська: «Суцільний мінімалізм. Діамант. Як компас. Шість напрямів. Шість редутив, шість проміжних мурів. Усередині — маяк-ратуш. Квадратом каменіці, вузькі, низькі і довгі. Палац при мурі... Три костели. Дві церкви. Звичайно, арсенал і мол». Себастьян з «НепрОстих» воліє «ритори-

ку ощадну, а не надмірну — значень більше, ніж слів, а не навпаки».

У прозі Т. Прохаська особливу вагу мають естетика буття і побутова герменевтика. Вони символізують такі знаки, як «довкола озера» і «дерево, яке завжди поруч або по дорозі». Автор відкидає звабу цивілізації, яка пропонує все завжди: цілорічні фрукти і городину, теплі приміщення взимку й охолодження влітку. Як мінімаліст і аскет він пропонує споглядати своє дерево щоранку і щовечора у всі пори року, на противагу спогляданню цвітіння магнолій в Ужгороді у квітні, первоцвітів на Чорногорі у червні, варінню ракії на Балканах у вересні, тобто тій захланності, що притуплює всі почуття аж до повної невразливості. Цивілізаційному надміру і переситу Т. Прохасько протиставляє деталі й подробиці. Саме увага до деталей, уміння помічати найдрібніші подробиці, наприклад, в міміці, жестах, інтонаціях і надає прозі Т. Прохаська особливого емоційного й семантичного ореолу. Недаремно в оповіданні «Як я перестав бути письменником» він зазначає, що основні складнощі писання — в деталях. У «НепрОстих» Франц доходить висновку, що сенс і насолода існують лише у деталях. Смак доброї прози, за Т. Прохаськом, залежить від деталей так само, як смак доброї зупи від, здавалося б, зовсім другорядних складників. Навіть у кризові часи можна приготувати непогану зупу, якщо знати, які трави до неї додати. Деталі Т. Прохаська зворушують читача. Наприклад, Непрості подарували Анні фігурку Св. Антонія, що містилася у капсулі, в якій солдати зазвичай тримають записку зі своїм ім'ям. Часто Анна вклала до циліндра квітку — фіалку, маргаритку, пелюстки сливки чи липовий цвіт, щоб Антонієві було чим дихати.

Проза Т. Прохаська написана зі смаком, сповнена запахів, бо «є такий тип мислення, де думка — запах, запах — думка». Важливим у ній є ритм, який збивається навмисною неокочирністю письма, бо автор прагне передати усну мову без спотворень (Л. Таран).

Т. Прохасько — виразно регіональний письменник, творець малого наративу, приватного епосу, прозаїк, що фіксує емоційні й психічні стани, в поетиці якого домінує деталь. Належачи до письменників-естетів, він не відсторонюється від читача, навпаки — прагне зворушити його, подарувати насолоду від читання, вберегти від страхів і розпачу, внести в його буденне життя елемент цікавості й несподіванки. Без дидактизму, моралізаторства, критичного пафосу й патетики Т. Прохасько нагадує людині про те, що світ задуманий не нею, що людина, як і світ, — це задум Божий.

Література

- Бойченко О.** НепрОста проза // О. Бойченко. Шатоука плюс. — Л.: ЛА «Піраміда», 2004.
- Бондар-Терещенко І.** Секвої та черепахи: Тарас Прохасько: апологія віртуалу // Кур'єр Кривбасу. — 1998. — № 104.
- Бондар-Терещенко І.** Критичні дні Анни // Кур'єр Кривбасу. — 1999. — № 115 (липень).
- Бондар-Терещенко І.** Проста метаісторія «НепрОстих»: про «белетризацію минулого» в романі Т. Прохаська // СІЧ. — 2003. — № 6.
- Голобородько Я.** Практика почуттів, або Бrevіарій Тараса Прохаська // Кур'єр Кривбасу. — 2006 — № 203 (жовтень).
- Гундорова Т.** Риторичний апокаліпсис // Т. Гундорова. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005.
- Іздрик Ю.** Про... За... Про. Передмова // Т. Прохасько. Лексикон таємних знань. Новели. — Л.: Кальварія, 2006.
- Костюк В.** Ландшафти письма (Тарас Прохасько. Інші дні Анни. — К.: Смолоскип, 1998) // Критика. — 1998. — № 9.
- Костюк В.** Легенди растаманської гуцулії // <http://www.review.kiev.ua>
- Лобановська Г.** По той бік Анни // СІЧ. — 1999. — № 11.
- Матвієнко С.** «Логіко-філософський трактат» невідомого орнітолога: Про кн. Т. Прохаська «НепрОсті» // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 159 (лютий). — Вклейка «Література плюс». — № 2.
- Москалець К.** Весь цей блюз // Критика. — 2005. — Ч. 5 (103).
- Набока С.** Безвідповідальна послідовність щільна, або Поразка Прохаська // <http://www.review.kiev.ua>
- Плерома 3'98:** Мала українська енциклопедія актуальної літератури. — Івано-Франківськ, 1998.
- Прохасько Т.** Я не вважаю себе професійним письменником // Дзеркало тижня. — 2005. — № 43(571). — 5—11 листопада.
- Прохасько Т.** Від чуття при сутності // Т. Прохасько. Лексикон таємних знань. — Л.: Кальварія, 2006.
- Прохасько Т.** Essai de deconstruction // Там само.
- Прохасько Т.** Лексикон таємних знань // Там само.
- Прохасько Т.** Некрополь // Там само.
- Прохасько Т.** НепрОсті. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006.
- Прохасько Т.** Порт Франківськ // Т. Прохасько. Порт Франківськ. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006.
- Прохасько Т.** Спалене літо // Т. Прохасько. Лексикон таємних знань. — Л.: Кальварія, 2006.
- Стефановська Л.** Довге підводне плавання // Т. Прохасько. Лексикон таємних знань. — Л.: Кальварія, 2006.
- Таран Л.** Мандрівник усередину: Розмова з Т. Прохаськом та розповідь про нього // Кур'єр Кривбасу. — 2004 — № 170 (лютий).
- Трінчій В.** Антигравітація (Тарас Прохасько. «FM "Галичина"». — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001) // Критика. — 2002. — № 1—2.

6.

Феміністичний дискурс сучасної української прози

Особливості жіночого письма

У сучасній українській прозі окреме місце займають твори, написані жінками. Їх вирізняють не тільки увага до жінки і жіночих проблем чи виразно жіночий погляд на світ і важливі проблеми сучасності. Жіноча проза — це інший стиль мислення і письма, інша манера мовлення, інший тон. Недаремно авторка однієї з перших статей на тему жіночої літератури в українському літературознавстві початку 90-х ХХ ст. Т. Пушкаренко зацитувала канадську дослідницю литовського походження Карлу Грудіте: «Коли жінки знову стануть писати..., вони помітять, що створений чоловіками синтаксис і літературні норми для цих цілей можуть бути непридатні. Щоб поділитися своїм досвідом, вони шукатимуть нові форми». Інакшість жіночого письма, що відбиває жіночий досвід, дала підстави Т. Гундоровій ствердити, що «український постмодернізм має ґендерну спрямованість». У ньому маскулінності опонує жіночність (проза Т. Зарівної, С. Майданської, Г. Пагутяк, Л. Пономаренко, Л. Таран), «а феміністично заангажована проза Оксани Забужко — апологія жіночої літератури — стає бестселером 1990-х». Радикально протиставила відкритий жіночий текст чоловічому герметичному Н. Зборовська. На її думку, «у найновішій українсь-

кій літературі завершується чоловіча апокаліптична версія, яка то вибухає карнавальним сміхом, то понуро (кожен сам по собі) бредє в постколоніальній депресії», і народжується нова, жіноча, яка передусім заперечує спрофанований жіночий образ як об'єкт «ліричного» кохання (наприклад, «я дер би її, як мавпа папір...»). Специфічні ознаки жіночої літератури виокремила О. Забужко в есеї «Прощання з імперією: кілька штрихів до одного портрета»: «лірико-монологічна, «нутряна», сюжетно «нелінійна», вся в хитросплетіннях асоціативних розгалужень, — одне слово, «інша», із зовсім відмінним од чоловічого раціоналістичного, відсторонено-об'єктивного способу моделювання світу». Та у будь-якого правила є винятки. Наприклад, сюжетна «нелінійність» притаманна більшості творів сучасної чоловічої літератури — Є. Пашковського і В. Медведя, Ю. Іздрика і Т. Прохаська, а детективи Є. Кононенко будуються за лінійним принципом. У творчості Ю. Андруховича відчутний сильний ліричний струмінь, а проза О. Забужко, попри задекларовану нераціоналістичність, переважно виявляється раціоналістичною. Недаремно Д. Стус в інтерв'ю з О. Забужко висловив думку, що в її віршах завжди домінує чуття, а в прозі, навіть у «Польових дослідженнях», — раціо.

Цікавою є гіпотеза О. Забужко, за якою жіноча література являє собою наднаціональне явище і нагадує колоніальну літературу тим, що переважно залишається незнаною, недооціненою і маргінальною. Однак ця гіпотеза досить вразлива, адже масив колоніальної літератури, зокрема української, переважно чоловічий.

Узагальненням завжди притаманна односторонність, проте щодо жіночої прози можна констатувати: у ній жінка «має напряму “від себе” проартикулювати свій досвід» (О. Забужко), тому ця проза вирізняється максимальною відкритістю, сповідальністю, емоційністю, вразливістю і водночас нещадною іронією, що часто межує з сатирою й сарказмом, спрямованою, здається, передусім на чоловіків. Однак чоловічий образ, створений жінками, дає не менше інформації і про самих жінок.

В українській літературі чоловіки також не стороняться проблеми статі. Зокрема, проблему одвічної боротьби статей порушують роман Ю. Андруховича «Перверзія», повісті Вал. Шевчука «Закон зла (загублена в часі)», «Жінка-змія», «Горбунка Зоя», «Чортиця», «Місяцева Зозулька із Ластів'ячого гнізда». Роздуми про державу і жінку В. Медведя, різка критика фемінізму Є. Пашковським,

неприйняття фемінізму А. Кокотюхою, який є уособленням «справжнього мужика», іронічні зауваги з приводу фемінізму Д. Стуса чи глибинний традиціоналізм В. Даниленка у цьому питанні свідчать не тільки про критичне ставлення авторів-чоловіків до означеної проблеми, а й про їхнє усвідомлення того факту, що проблема фемінізму в українському суспільстві існує і ця проблема є істотною.

Оксана Забужко — авторка першого українського бестселера

О. Забужко народилася у 1960 р. в м. Луцьк. Закінчила філософський факультет Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка, тепер Київський національний університет імені Тараса Шевченка, та аспірантуру з естетики. Працює в Інституті філософії НАН України. Викладала україністику в США (1994), виступала із лекціями у Стокгольмському, Колумбійському, Сйльському університетах. Її перу належать поетичні книги: «Травневий іній» (1985), «Диригент останньої свічки» (1990). «Авто-стоп» (1994), «Новий закон Архімеда: Вибрані вірші 1980—1998» (2000), роман «Польові дослідження з українського сексу» (1996), що неодноразово перевидавався, книжка повістей і оповідань «Сестро, сестро» (2003, 2005). Є авторкою філософських праць «Дві культури» (1990), «Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період» (1992; 1993), «Шевченків міф України: Спроби філософського аналізу» (1997; 2001), книжки есеїв «Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика 90-х» (1999, 2001, 2006), «Репортаж із 2000-го року» (2001); «Let my people go: 15 текстів про українську революцію» (2005, 2006), «Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій» (2007). Твори письменниці перекладено угорською, чеською, польською, німецькою, болгарською, шведською, італійською, російською, перською мовами. На сайті www.zabuzhko.com.ua міститься інформація про творчість О. Забужко.

Народилася і виросла О. Забужко в тій частині світу, яку чи не в кращому своєму есеї «Дар маргінальності» назвала *boderland*, тобто межею — між Росією і Польщею, Австро-Угорською і Російською імперіями, у країні з «найпограничнішою» з усіх християнських церков — греко-католицькою, із прикордонною «армією опору» Запорозькою Січчю, найпізнішими в Реформаційній Європі університе-

тами, тобто не у Європі («недо-Європі»), але і не в Орієнті. Зрештою, у тому ж есеї авторка зауважить, що така межовість їй як поетці пішла тільки на користь — адже вона у кількох культурах, зокрема у польській, російській і єврейській, чується як у себе вдома.

Роман О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», попри всі дискусії щодо неможливості українського бестселера, таки став ним — про це свідчить кількість його перевидань. Інтерес читачів до нього не один рік залишається стабільно високим. Поява книжки на ринку супроводжувалася скандалом, який мав на меті розрекламувати авторку та її твір. Недаремно в есеї «Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоба до української гендерної міфології» О. Забужко згадує епізод з луцькою шляхтянкою Оленою Копоть-Жоравницькою, що її було покликано у 1575 р. до суду за «образу честі», якої та начебто допустилася у віршовому «пашквілі». У цьому вірші О. Забужко схильна шукати початки нової української літератури. У такому разі маємо справу зі свідомою містифікацією. Адже серед українських поетів XVI ст. значиться не Олена Копоть-Жоравницька, а луцький шляхтич Ян Жоравницький, який судився за маєтності зі своїм братом Олександром Жоравницьким, ключником і городничим Луцька. Доля бунтівного авантюриста Яна виявилася сумною. Його стратила польська влада за напади на маєтки і вбивство. До нас дійшов єдиний вірш Яна Жоравницького — «пашквіль» на дружину його брата Ганну. Вірш під назвою «Хто йдеш мимо, стань годину» має на меті засвідчити аморальну поведінку пані ключникової, яка «Хоча й вїк подойшлий має, / А розпусты не встыдає», а також несе в собі повчальний зміст: «Ой ты, мужу необачный! / Зробы жонї бенкет смачный: / Змаж ю лоєм з дхлого хорта, / Ачей, зженеш з шкуры чорта. / Смаруй кієм над статечность, / Нех забуде про вшетечность». Як видно, текст написаний українсько-польською мішанкою, тобто висновок про живу народну мову твору, що начебто відкриває нову українську літературу, є перебільшенням. Однак найцікавішим є питання про авторство пасквіля. Існує припущення, що Яну Жоравницькому допомагала скласти ці вірші його дружина — Олена Копоть-Жоравницька. О. Левицький, який опублікував вірш у нарисі на тему старовинного побуту Волині й України «Пасквіль і суд» («Киевская старина». — 1889. — № 4), пише, що пасквілі начебто з'являлися на кожного, хто наважувався образити Яна. Проте інших текстів він не наводить, концентруючись на іншому — згаданий скандальний текст за кільк

днів розійшовся по усій Волині і став приводом до судової справи. Перед судом, до речі, постало подружжя — Ян і Олена Жоравницькі. Хоча вірш мав бути записаний в актові книги луцького і володимирського судів, дослідникам так і не вдалося його знайти. Саме тому в антології української літератури XIV—XVI ст. вірш подається за публікацією О. Левицького із зазначенням авторства Яна Жоравницького. Про Олену при цьому не згадується. О. Забужко вирішила виправити ситуацію, що дискримінує жінку-автора, але по суті так її і не змінила. Справедливість має бути відновлена, здається, в інший спосіб: авторство вірша Ян Жоравницький повинен розділити зі своєю дружиною Оленою.

Цей сюжет свідчить, що українські жінки вже у XVI ст. відігравали важливу роль у суспільному житті: вони не тільки намагалися керувати чоловіками, а й писали рукою чоловіка. У тому ж нарисі О. Левицький принагідно згадає княгиню Ганну Сокольську, яка, особисто очоливши заго-ни кінноти й артилерії, дала відсіч шляхетському війську цілого воеводства, що з королівського наказу намагалося отримати від її чоловіка гроші на користь князя Андрія Курбського. Її образ нагадує голлівудських амазонок, які стріляють із всеможливої зброї, виконують карколомні трюки, а під спідничками ховають кинджали. Однак О. Забужко образ амазонки не приваблює. Її цікавить ображена жінка. Недаремно письменниця зізнається, що пише «нормальну бабську прозу».

З приводу «Польових досліджень» в есеї «Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоба до української гендерної міфології» О. Забужко зазначила, що «громадський і критичний резонанс, спричинений моєю книжкою, багато більше говорить про сучасне українське суспільство, ніж про його літературу». У цьому ж есеї авторка поси-лається на газету «Українське слово», яка звинуватила її у руйнуванні усталеного в культурі образу жінки, у хибній орієнтації молоді щодо місії статей у суспільстві, руйнації засад суспільної моралі, діях супроти потреб популяції (нації). Отже, на її думку, скандал довкола «Польових до-сліджень» зумовлювався не так порушенням певних су-спільних чи моральних норм, як закостенілістю українсь-кого суспільства, відтак і культури, які всередині себе, у своїй гендерній структурі і далі залишаються колоніаль-ними і патріархальними.

До речі, у 90-ті не тільки О. Забужко говорила суспіль-ству те, чого воно не хотіло про себе чути. Це ж робив, на-приклад, у «Рекреаціях» і Ю. Андрухович, проте скандал

довкола «Рекреацій» порівняно з «Польовими дослідженнями» був набагато локальнішим. Різка реакція з боку українського суспільства на цей роман не була також результатом його еротичного чи, тим паче, порнографічного змісту. Адже секс у романі взагалі відсутній. Такий жарт авторки з читачем можна взагалі розцінювати як недобросовісну рекламу. Та й сама авторка наголосила на тому, що сенс її роману полягає не в сексі і не в автобіографічності. Очевидно, суспільство передусім дратувала не так гендерна проблематика, як той незнаний в українській літературі тип жінки, що з'явився у «Польових дослідженнях». Його шокувала відвертість цього образу: привабливої, вільної, освіченої інтелектуалки й огидної, цинічної, навіть вульгарної фурії, яка стійко асоціюється з відьмою.

Симптоматичним є зауваження О. Забужко про те, що дехто з читачів-адептів роману, а не його противників, так і не зміг прийняти лайку з уст героїні — поетеси, яка вслід за відомим філософом мала б назвати мову «домом буття». Усі спроби О. Забужко реабілітувати лайку й ненормативну лексику, яка іноді слугує в літературі «абсолютно унікальним засобом виразності поза засягом людяности», у надчутливій жіночій прозі виявилися непереконливими. Без відповіді залишилося також питання про те, якою мірою письменник, зокрема письменниця, може оголювати себе й інших живих людей перед публікою. Іншими словами, чи не надто ризиковано перетворювати свою зовнішню і внутрішню біографію на літературу, тим паче, подаючи при цьому високе у низькій формі. Недаремно в одному з есеїв О. Забужко посилається на каламбур М. Павіча, який ствердив, наче не має біографії, має натомість бібліографію. На факт заперечення авторкою автобіографізму «Польових досліджень», тобто небажаного автобіографізму, з-поміж усіх критиків звернув увагу Григорій Грабович, зазначивши, що «Польові дослідження» були «видані двічі — «самвидавом» у 1995 р. в Пітсбурзі (17 примірників (а не 12, як свідчить авторка у передньому слові — *Р. Х.*) і потім певна кількість ксерокопій, для авторки — тьма тьмenna, достатня, щоб змалювати цілу міжнародну змову супроти книжки чи бодай створити їй скандальну репутацію) і книжкою у 1996 р. в Києві... Перефразуючи Гоголя: «реклама влізла на книжку — це ж і бестселер». Водночас критик підкреслює, що зумисність ажіотажу не повинна заступити того факту, що «Польові дослідження» — «непересічний твір, таки вартий нашої уваги». Ще важливіше, на думку Г. Грабовича, що «гра й галас навко-

ло книжки є також спробою (свідомою, а здебільшого не-свідомою) її переформувати, маскувати не тільки її жанр, але й сенс, її центральний message». Отже, варто з'ясувати, який сенс прочитує у «Польових дослідженнях» українська критика, переважно жіноча, користуючись при цьому статтею Л. Таран на цю тему.

На «Польові дослідження з українського сексу» оприлюднено таку кількість рецензій, «що їхній сумарний обсяг давно перекрив 142 сторінки малоформатного (70 × 100 1/32) видання». Л. Таран поділила статті, відгуки, рецензії, написані з приводу «Польових досліджень», на три групи. У першій превалує категоричне неприйняття як «змісту», так і «форми» твору; у другій — дещо приймається, дещо відкидається; третя намагається з'ясувати, в чому ж полягає новизна твору для української культури. У першій групі переважає «жовта» журналістика: «Охота на сперматозавров» І. Ленської, «Украинская Лолита: возьміте мене!» Т. Унгуряна. До цієї критики долучаються й традиціоналісти: В. Абліцова, М. Наєнко. Першим у романі переважно не подобається акцент на трагічній українській історії, відсутність обіцяного сексу; другим — егоїзм авторки, наділеної комплексом Герострата. Усі вони схильні вважати, що проблеми О. Забужко, як і більшості феміністок, пояснюються фізіологічно — сексуальним невдоволенням. До цієї групи належить рецензія «Некулінарні дослідження з сирого тіста: Про кн. О. Забужко "Польові дослідження"», підписана псевдонімом Ж. Дусова. Віддаючи належне освіченості авторки, рецензент не сприймає роману через оприявлену в ньому кризу краси, сенсу й жанру. Своєрідний погляд на роман запропонувала Ірина Жеребкіна, доводячи, що найбільшим недоліком твору є саме його українськість. Усе це дало підставу Л. Таран для висновку, що українське суспільство й українська критика, журналістика виявилися не готовими адекватно сприйняти роман — «рецепція виявила переважно чоловічочентричну апологетику», а «жовта» преса, яку українською й назвати не випадає, — свою шовіністичну суть. Адекватною його інтерпретацією, за Л. Таран, можуть бути передусім феміністична критика й постколоніальні студії.

З цією тезою можна і не погодитися, бо адекватність прочитання будь-якого тексту передусім пов'язана не з інструментарієм, а з професійністю критика. Чи не найадекватніше досі прочитав «Польові дослідження» Г. Грабович — критик чоловічої статі, далекий від феміністичної критики і постколоніальних студій. Він мав змогу ознайо-

митися як з їх офіційним, так і з «самвидавним» варіантом, тому побудував свою рецензію на основі порівняння цих двох версій. Американська, стверджує критик, не мала формальних жанрових окреслень, у ній поєднувалися автобіографічна сповідь, імпресіоністичний есей, епатажний еґо-репортаж у стилі Гантера Томпсона й Едічки Лімонова, а також відомих в Америці романів-порахунків жінок із своїми колишніми чоловіками, зокрема Сільвії Плат. На його думку, американська версія є виразним постмодерним твором, в якому межі жанру й авторового «Я» переплутуються, відчувається кайфування від мови і від інтертекстуальності, саме ж «дослідження» стосується не сексу (еротики в романі немає зовсім), а взаємин статей, одвічної боротьби між чоловіками і жінками.

В «українському» варіанті, за спостереженням Г. Грабовича, на постмодерний твір накладається шапка «роману», сама О. Забужко у слові «Від автора» наполегливо наголошує на фіктивності твору, називаючи першу версію «чорновиком», скопійованим з практичних міркувань. Щодо перипетій навколо роману Г. Грабович досить дошкульно іронізує, вбачаючи у практичності авторки вболівання, щоб він не загубився при перельоті через Франкфурт, бо «у Франкфурті гине більше рукописів, ніж кораблів і літаків у бермудському трикутнику». Її сподівання на розумні поради від друзів теж підвели його до іронічного: «всім відомо, як ретельно Оксана Забужко радиться з друзями, перш ніж друкувати свої твори».

Піратську версію «Польових досліджень» Г. Грабович, безперечно, палко підтримує, наголошуючи, що книжку робить сильною саме її «непогамована відкритість», «самооголення», «одне слово — автобіографічність», відтак перетворення автобіографії на незагрозливий роман — «це не так хитрування, як заперечення — і твору, й самого себе». Цим він повністю заперечує тезу Наталії Монахової, згідно з якою більшість критиків не сприйняла саме автобіографічності твору, тієї автобіографічності, яку прийнято трактувати як чоловічий дискурс. Про протилежне свідчить і висновок Т. Щербаченко, яка наголосила з приводу усієї творчості письменниці: «гостра автобіографічність забужчиної прози штовхає до того, аби все її (наше?) життя розглядати як жанр». Не погодилася з Г. Грабовичем Т. Гундорова, підкресливши, що О. Забужко намагалася написати жіночий роман, тобто твір масової літератури, який «зростається з інтелектуальним есеєм, переплітаючи прозу й віршовану мову, патріотику та риторику».

Другий момент, на якому наголошує Г. Грабович, «“секс” — це метонімія для якоїсь загальної, а також і національної приреченості». Приреченість, на його думку, полягає, однак, не в постколоніальній українській ситуації, тобто не в рабстві і не в страху, про які чимало сказано в романі, а в реальній людській злобі й озлобленості. Про яку любов до ближнього, тим паче до ворога, може йтися, якщо, як показано у романі, любов виявляється неможливою навіть між чоловіком і жінкою, які є спорідненими душами — народжені в одному місті, обоє освічені й причетні до мистецтва. Тема «відкритості до зла», на його думку, неминуче зумовлює демонізацію не тільки коханця Миколи К., а й авторської персони: нещасної жінки, коханки, поетеси. При цьому себе авторка бруталізує, оголює більше, ніж свого «брата-чорнокнижника». І, нарешті, — висновок: «Поетеса, здається, хоче водночас показати обличчя з демонічним реготом відьми й приховати його поважною маскою літератора-лауреата-автора бестселера. А це навряд чи може вдатися. Поза незграбна».

На противагу цій думці Н. Зборовська вважає, що у «Польових дослідженнях» утверджується жіноча цінність національного світу. На відміну від Г. Грабовича вона доводить, що у романі маємо справу не з відьмою, а з «царівною», яка саме під впливом «сатани-чоловіка» перетворюється на лотру. Здається, трактування, за яким хороші жінки стають поганими під впливом поганих чоловіків, відверто наївне. Н. Зборовська також стверджує, що темою роману є не людське зло, а проблема незреалізованості української людини, вибір якої невтішний: між небуттям і буттям, що вбиває. На її думку, у «Польових дослідженнях» головним є висновок про те, що «раби не повинні родити дітей, бо це успадковується». Погоджується Н. Зборовська з тезою роману «страх убиває любов».

Прикметно, що цю досить вразливу, особливо з християнського погляду, тезу, адже любов сильніша не тільки від страху, а й від смерті (її, наприклад, постійно розвиває у своїх романах Ю. Андрухович), приймають й інші рецензентки. Л. Масенко наголошує на темі «згубного впливу національного й соціального рабства на формування особистості», вважаючи, що перехід авторки від історії окремого нещасливого кохання до загального стану українського суспільства є цілком вмотивованим. У такій прямій залежності між особистим і загальним вчувається відгомін теорії типових образів у типових обставинах. Однак можна подумати і про те, що історія нещасної жінки-коханки-поетеси

у «Польових дослідженнях» далеко не типова, швидше — навпаки, виняткова. Оскільки героїня «Польових досліджень» передусім усе-таки — поетеса, а вже потім жінка й коханка. Хай вона й не наголошує: «Я поетеса», «боячись сполохати отой “сигнал” — котрий завжди більший, значущіший за тебе — людину, і взагалі від тебе не залежить», проте саме вона здатна цей «сигнал» уловити. Тому марні намагання інших нещасних жінок і коханок, але не поетес до неї дорівнятися. Її місія в тому, щоб говорити за мовчазних посестер, зневажених жінок.

Іноді критика знаходила в романі й те, що, мабуть, хотіла знайти: Т. Гундорова констатувала, що «Забужко показує окрему любовну драму як глибоку колоніальну травму, яка вразила цілий народ і зруйнувала інтимний простір роду»; О. Корабльова ⁴⁷, що О. Забужко здійснила аналіз наслідків тоталітарного режиму у сфері сексуального життя, провівши аналогії між власною самотністю й самотністю України. Подібні висновки не надто переконливі, адже їм суперечить сама дійсність. Демографічна криза охопила і вільну, багату Європу, і посттоталітарну, постколоніальну злиденну Україну. Здається, українські жінки, народжені в рабстві й страху, як і європейки, народжені серед свободи, однаково дослухалися до висновків О. Забужко й в один голос відмовилися народжувати рабів. Щодо цього більше довіри викликають слова В. Ясукайтіте: «Грізну небезпеку для суспільства становить всезагальний безлюбний стан, який виникає тоді, коли жіноче начало з його інтуїтивним мисленням не здатне протистояти ідеям, породженим логічним розумом».

Небажання народжувати дітей, напевно, не варто прикривати такими «благородними» й високочоломи причинами, як відмова плодити рабство чи позерська туга за повноцінним щасливим материнством. Материнство — це щаслива мука, його природа, як і переважної більшості явищ, двоїста. Це ж можна сказати й про ідеального чоловіка — достойного мужа і люблячого батька. Матеріальні проблеми у цьому разі також не першочергові, адже в європейських країнах досить високий рівень забезпечення, проте народжуваність залишається низькою.

«Безлюбний стан», можливо, частково пов'язаний із соціальними, національними проблемами, але він також зумовлений бажанням жінок дорівнятися до чоловіків, що неминуче супроводжується втратою жінками інтуїції й винятковим жіночим раціоналізмом, який відбиває у жінки охоту народжувати дітей. У раціонально налаштованій

жінки з'являється чимало інших і, як їй здається, важливіших занять. Цієї наріжної жіночої проблеми О. Забужко у своєму романі, здається, просто не помічає. Адже на її думку, материнство позбавляє жінку будь-якої духовності, перетворюючи її на матеріалістичну фурію. Авторка, здається, залишає поза увагою те, що немовля не тільки є згустком матерії, а й наділене безсмертною душею, з якою матір має безпосередній зв'язок. Небажання народжувати дітей свідчить не тільки про раціоналізм, який зводиться до розрахунку. Воно свідчить і про людський егоїзм, тобто про бажання жінок і чоловіків робити кар'єру й насолоджуватися життям. Усупереч тезі О. Забужко жінки саме вільних і багатих суспільств (українське теж не найбідніше) дедалі рідше керуються інтуїцією й інстинктом, надаючи перевагу раціоналізму й егоїзму. Наслідки такої раціональної життєвої програми просто приголомшливі. У зв'язку з демографічною кризою майбутнє фемінізованих суспільств виглядає дуже примарним, а сам демографічний спад — процесом незворотним.

«Польові дослідження» Н. Монахова схильна розглядати не тільки як «роман виховання», а й як керівництво до дії: «А це вже перший крок від бездумного каяття до самоосмислення, а отже, і до свідомої роботи — як на особистісному рівні — на рівні кожного із нас, так і на національному, чи радше — державному рівні». Здається, вона цілком серйозно, без найменшої іронії сприймає намір О. Забужко створити «літературу як форму національної терапії». У цьому романі Т. Гундорова оптимістично зафіксувала напружений пошук порозуміння двох статей: «Попри радикально феміністичні коментарі, «Польові дослідження» передають ліберальну візію жіночого самоствердження, потребу любові, тугу за материнством». Вважаючи «Польові дослідження» «дуже серйозним приводом для розмови про фемінізм», одним із перших «серйозних романів про проблему жіночності», Н. Зборовська відмовляється назвати його «феміністичним романом».

Інші твори О. Забужко не отримали такого розголосу, як «Польові дослідження», хоча й у них чимало автобіографічних мотивів (оповідання «Сестро, сестро», повісті «Дівчатка» й «Інопланетянка»). Іноді у них порушуються табуйовані теми, наприклад лесбійство у «Дівчатках». Творам О. Забужко властива «багаторівнева лірична фраза, не герметична, але гранично відкрита й пафосна» (Т. Гундорова). Фраза О. Забужко може розтягуватися на сторінку. Хоча їй і притаманне синтаксичне членування, на від-

міну від Є. Пашковського, проте, як і в нього, ця фраза езотерична — «надиктована ззовні», нервова, тобто переважно вона не розгортається, а нагнітається. Кожна теза отримує безліч уточнень: «Писання “під диктовку”». Слова, що ринуть самі собою, — жодного з них не дасться свавільно змінити. Кожен абзац, опливаючи-осуваючись на папір, відкриває наступний — ніби простуєш незнайомим коридором, не маючи аніякісінького поняття, куди він тебе введе, але тішачись легкою, радісною певністю знайденого шляху — тільки б не збитися...». Здається, письменниця потребує надто багато слів для того, щоб серед них знайти потрібне. Можливо, саме тому її проза така багатослівна. Те, що її письмо інтуїтивне, жіноче, а не раціональне, визнає й О. Забужко: «...підсвідомості куди більше довіряю, ніж свідомості». Це принципове зауваження набирає особливої ваги на тлі кризи жіночої інтуїції, дедалі більшої раціоналізації жінки й людини загалом. Однак Н. Зборовська доводить протилежне: «Все, про що пише О. Забужко, символічно означає боротьбу інтелекту з... життєвою реальністю». Саме ця боротьба лежить в основі «шаленої, дещо невірноваженої, невротичної оповіді, спонуканої внутрішнім гоном бунтівливої особистості».

Дебютний твір О. Забужко — повість «Інопланетянка» присвячено темі літератури і її призначення. Побудована вона за сюжетом про продаж душі дияволу за гарантовану здібність творити шедеври. Недаремно Рада Д., зустрівши Посланця, згадує про Адріана Леверкюна — героя роману «Доктор Фаустус» Т. Манна. Наприкінці повісті з'ясовується, що Посланець з'явився для того, щоб запропонувати Раді Д. третій ступінь свободи, коли «те, що вгледити з висоти вільного духа, незмога переповісти словами. Та й навіщо? То вже *непотрібно людям*». До цього моменту в повісті вже було розтлумачено перший рівень свободи, коли людям говорять те, що вони бажають почути. Саме Валентин Степанович, успішний літератор-соцреаліст, який вписався до нового дискурсу, обстоює думку про те, що література має бути *потрібна людям*. Та цю науку «класика», який намагається грати роль вчителя, а насправді виявляється дрібним злодієм — краде думки й творчі знахідки Ради, а у помислах — її дівоче тіло, молода мисткиня рішуче не приймає. Другий рівень свободи — говорити людям правду, тобто те, чого вони чути не бажають. Третій рівень жодного зв'язку з людьми взагалі не має — це ідеальне мистецтво. Проте воно, як і перше, потрібне людям, йде від лукавого.

Повість «Інопланетянка» мала б засвідчити, що Рада Д., а разом з нею і авторка залишаються на другому рівні свободи. Однак в есеях О. Забужко неодноразово звертатиметься до мотиву маргінальності митця, який не потрібний не тільки людям, а й самому життю, особливо комерціалізованому. Його може гріти лише перспектива сьомого неба, де всім поетам незалежно від національності, раси і статі буде тепло. Протистояння Ради Д., письменниці нового покоління, соцреалісту Валентину Степановичу має не тільки мистецький, а й гендерний підтекст, який увиразнює запозичене О. Забужко в Лесі Українки протистояння між Геленом і Кассандрою. Якщо Гелен, як і Валентин Степанович, уособлює чоловічий світ, в якому найціннішою є сама дійсність, то для Кассандри, як і для Ради Д., яка є втіленням жіночності, більше важать ідеальні візії.

Темою оповідання «Сестро, сестро» є історія власного вижиття на тлі родинної історії, що розгортається в тоталітарному суспільстві. Героїня оповідання Дарка виживає завдяки подвійній жертві — передчасній смерті батька і сестри, що так і не народилася, вивільнивши життєвий простір для Дарки. У повісті «Дівчатка» та ж Дарка спочатку знайде, а потім втратить посестру. Важливим у цій повісті є мотив конформізму і прагнення людини володіти іншою. «Казку про калинову сопілку» В. Скуратівський назвав «завершенням народницької традиції», «її, діалектично кажучи, зняттям». У цьому творі змінюється контекст, в якому живе героїня О. Забужко, «з інтелектуального він перетворюється на фольклорно-народний, із урбаністичного — на сільський». Справді, казковий сюжет про «дідову» й «бабину» доньку набуває під пером авторки «новочасного катастрофічного змісту» (Т. Гундорова). Ганна-панна, неординарна красуня (краса, талант і любов трактуються О. Забужко як відхилення), віддається демону й мститься своїй пересічній, по-людськи щасливій і водночас егоїстичній сестрі Оленці. Сопілка, вирізана з дерева калини, яка проросла над тілом убитої сестри, є, на думку Т. Гундорової, метафорою творчості автора-жінки. Однак таке трактування видається дещо неточним, бо ординарна Оленка якраз є антитезою до жінки-авторки, поетеси. Це типова матеріалістична жінка-мати, якщо вдатися до класифікації жіночих типів, якою користується О. Забужко: Діва, Мати, Баба. Авторкою є саме Ганна-панна. З іншого боку, Т. Гундорова, як і Г. Грабович, фіксує в «Казці про калинову сопілку» основний мотив творчості О. Забужко: «Відкритість до демонічного, відьмацтво — така

єдина альтернатива жіночої долі, що не вкладається в рамки звичаєного життя жінки в патріархальному суспільстві».

Сестринський конфлікт, як і чоловічо-жіночий, у творчості О. Забужко набуває демонічності. В есеї «Нотатки з міста поетів» вона прямо пов'язує образ відьми з жінкою, зокрема поеткою, наголошуючи, що український фольклор ділить відьом на родимих, несамовільних, рокованих долею і навчених, які самі себе створили. Мотив відьми з'являється у повісті «Я, Мілена», героїнею якої є телеведуча, що прагне створити яскраве феміністичне телешоу і таким чином сказати про своїх зневажених сестер суспільству. У цій спробі вона зазнає поразки, перетворюючись на феміністичну фурію. Н. Зборовська побачила у повісті втілення думки про боротьбу творця зі своїм твором-образом, який вийшов із-під контролю і зажив власним життям. Вона прочитує цей конфлікт як символічний двобій між жіночою плоттю і жіночою душею. У цьому двобої, за повістю, перемагає плоть. Це дало підстави Н. Зборовській стверджувати, що О. Забужко більше антифеміністка, ніж феміністка. Прикметно також, що вона розцінює прозу О. Забужко як надміру плотську, тобто таку, якій «не вистачає благородства воістину модерного феміністичного духу, як це було у творчості О. Кобилянської або в Лесі Українки» чи у сучасній прозі С. Майданської.

Попри певні суперечки усі критики сходяться на тому, що творість О. Забужко започаткувала в українському суспільстві дискусію на тему жінки й жіночності, а в літературі — на тему жіночого письма й жіночого погляду на сучасний світ. Водночас критики молодшого покоління, аналізуючи феміністичну тему в есеїстиці О. Забужко, зазначають, що за межами України про фемінізм «вже давно перестали говорити на такому відверто лікнепівському рівні, а просто почали так жити» (К. Ботанова). Впадає в око, що рецелція творів О. Забужко іноді кардинально різниться. Якщо журналістська критика створювала образ поетеси — радикальної феміністки, то феміністична розцінює її фемінізм як архаїчний або й взагалі відмовляє їй у фемінізмі. Схоже, що особливість фемінізму О. Забужко полягає в її намаганні поєднати його з колоніалізмом і консервативною традицією. У «Плеромі-2000» такий фемінізм названо «нацфемінізмом».

Про це свідчить і есеїстика О. Забужко, зібрана у книжці «Хроніки від Фортінбраса». У назві авторка апелює до персонажа «Гамлета», принца норвезького Фортінбраса.

За О. Забужко, Фортінбрас мав розповісти людям про трагедію Гамлета, принца Данського. Аналогічно сучасний митець має розповісти людям про «посттрагічну епоху». Як слушно зауважила К. Ботанова, за текстом В. Шекспіра, місія оповідача належала саме Горацию, не Фортінбрасу. Однак Фортінбрас мав відповідати за неперервність королівської влади або, згідно з О. Забужко, за тяглість культури. З такої точки зору Фортінбрас взагалі уявляється наступником українського шістдесятництва, що його уособлює Гамлет. З певними застереженнями можна сприйняти й окреслення жанру книжки як збірки есеїв, оскільки до неї включено доповіді, виголошені О. Забужко на різноманітних форумах і конференціях. Доповідь, навіть дуже суб'єктивна, все-таки не завжди й не зовсім є есеєм. Есеїстиці зазвичай не притаманна така кількість посилань, як у «Хроніках». Твердження, наче всі есеї досі залишаються актуальними, іноді видаються перебільшенням. Та попри всі ці зауваги «Хроніки від Фортінбраса» не можна звести виключно до факту літератури. Найкращі тексти книжки, наприклад «Філософія і культурна притомність нації», «Психологічна Америка» і азійський ренесанс, або Знову про Карфаген», продовжують викликати інтерес і суспільний резонанс. У цій книжці О. Забужко ставить, хоч і не вирішує такі основні питання «посттрагічного часу»: мова, історична пам'ять, засади тожсамості, «прощання з імперією», яке розтягнулося в українському варіанті на кілька поколінь.

«Хроніки» складаються з трьох розділів. У першому йдеться про «інтеркультурну» проблематику, другий — суто український, у третьому О. Забужко, за власним зізнанням, намагалася навзаєм накласти два попередні смислові поля, маючи на меті відобразити інтелектуальний портрет епохи. Першочерговими для О. Забужко є питання тоталітаризму, колоніалізму й гендерна проблематика. Напевно, найцікавішими для українського читача є саме українські теми, хоча про них вона завжди розмірковує у ширшому історичному чи географічному контексті. При цьому О. Забужко знаходиться між двома полюсами: з одного боку — Д. Донцов і націоналізм, з іншого — Ю. Шевельов й універсальний культурний контекст. Хоча сама авторка й зізнається у нелюбові до Д. Донцова, як і до будь-якої тоталітарної ідеології хай і в елітарному варіанті, проте без нього не було б того, що прийнято називати українським опором: «не було б ОУН — не було б «сорока днів Кенгіру» — не було б мене». Безперечно, саме завдяки

схрещенню волонтаристської й культурницької української інтелектуальної традиції бачення проблем, довкола яких обертається есеїстика О. Забужко, позбавлене одновимірності. Ці проблеми не передбачають як простих відповідей, так і відстороненості. Потрібна неабияка пристрасть, щоб їх бачити і ставити. Саме у пристрасті й полягає притягальна сила «Хроніки».

Загалом, погляди О. Забужко на українську культуру можна звести до таких положень: ця культура неспроможна забезпечити нації культурної притомності, бо в ній ослаблене філософське начало; Україна була і залишається провінцією, зокрема інформаційною, тому й знаходиться поза історичним часом, у часі міфічному; якщо раніше саме тоталітарна держава відчувувала Україну від історичної дійсності, то у постколоніальних умовах вона самовільно продовжує плекати середньовічну темпоральність, філологічну свідомість і культурне некрофільтство.

У «Хроніках», як і в «Польових дослідженнях», О. Забужко намагається проаналізувати травму української колоніальної історії в гендерному ключі. В есеї «Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоби до української гендерної міфології» письменниця накреслює модель українського гендеру: якщо Т. Шевченко усвідомлює свою Матір одуреною московською покриткою, П. Тичина прощається зі Скорботною Матір'ю, фіксуючи її перетворення на Велику Блудницю, то Є. Маланюк демонструє одержимість «комплексом байстрюка», вдаючись до викривального пафосу супроти Матері (читай: Жінки), яка «давала кожному сама». Класичним для колоніальної психології О. Забужко вважає культ Роксолани (Насті Лісовської), яка в українській рецепції прикрашала чужі гареми, а вже потім була дипломаткою, реформаторкою й інтриганкою.

Авторка вважає, що українська жіночність — символічна «дівка-бранка», покликана будити в мужчинах приспані патріотичні почуття. Її можна любити і жаліти, боятися й ідеалізувати, але її не можна поважати. Для власного голосу жіночності в українській системі цінностей місця взагалі не було. За припущенням О. Забужко, і національна, і сексуальна тожсамість походять з любові. Саме її відсутність призводить до втрати тожсамості. В есеї «“Психологічна Америка” і азіатський ренесанс» авторка, посилаючись на Е. Фромма, подає свою візію любові, яку небезпідставно можна вважати ключем до усієї її творчості. Як і Е. Фромм, О. Забужко переконана, що любов до іншого може розвинути тільки там, де існує любов до себе,

до свого індивідуального чи гуртового «я». Заповідь «полюбити ближнього, як самого себе», на її думку, теж промовляє про потребу любити себе. При цьому авторка застерігає: ця любов не має нічого спільного з егоїзмом. Українці, на думку письменниці, перестануть бути провінцією і колонією, коли позбудуться відрази до себе, тобто навчаться себе любити.

О. Забужко вміє переконувати, коли пише про свободу духу й можливість існування в усій світовій культурі нараз, про межовий досвід і про крах міфу «історичних» і «неісторичних» народів, про літературу як велику транснаціональну резервацію і душу, яка завдяки поетам усе ще при нас. Однак не зовсім переконує її візія, згідно з якою любов зводиться до раціоналістичної любові до себе. Таке бачення здається надто однобічним, особливо у випадку О. Забужко, яка, за її ж словами, пише «від імені людини, яка є жінкою».

Полемічність у творчості О. Забужко свідчить, що її турбують філософські питання, які переважно залишаються без відповіді. Довіряючи підсвідомості у творчості, вона водночас культивує раціональне ставлення до життя, порушуючи феміністичну проблему, продовжує оберігати традицію, наголошуючи на культурному контексті, не може відмовитися від ідеї опору. Образно: О. Забужко перебуває на межі. Цим вона й цікава.

Література

Агеєва В. Жінка-авторка як інопланетянка // Жінка як текст. — К.: Факт, 2002.

Бондаренко А. Українська еліта: патогенез самотності (Про кн. О. Забужко «Польові дослідження») // СІЧ. — 1998. — № 11.

Ботанова К. Куди входить Фортінбрас (Роздуми про шизонарцизм) (Оксана Забужко. Хроніки від Фортінбраса. — К.: Факт, 1999) // Критика. — 2000. — № 9.

Грабович Г. Кохання з відьмами (Оксана Забужко. «Польові дослідження з українського сексу») // <http://gilan.uar.net/krytyka/4/s6.html>

Гундорова Т. Феміністичний постмодерн // Т. Гундорова. Після-чорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005.

Дусова Ж. Некулінарні дослідження з сирого тіста: Про кн. О. Забужко «Польові дослідження») // СІЧ. — 1996. — № 8—9.

Зборовська Н. Шевченко в «жіночих студіях» (Забужко Оксана. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. — К.: Абрис, 1997; Жеребкина Ирина. Женское политическое бессознательное. — Х., 1996) // Критика. — 1999. — № 3.

Забужко О. Сестро, сестро. — К.: Факт, 2005.

Забужко О. Інтерв'ю «Мені пощастило на старті» // Жінка як текст. — К.: Факт, 2002.

Забужко О. В українській культурі не було місця для осмислення екзистенційного досвіду жінки... // Дзеркало тижня. — 2003. — № 4 (429). — 1—7 лют.

Забужко О. Безкнижна нація — бомба, закладена під майбутнє // Дзеркало тижня. — 2005. — № 13 (541). — 9—15 квітня.

Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика. — К.: Факт, 2006.

Зборовська Н. Жіноча сповідь на тлі чоловічого герметизму: Про кн. О. Забужко «Польові дослідження» // СІЧ. — 1996. — № 8—9.

Зборовська Н. Про «безталання бути жінкою»: З приводу «Польових досліджень» Оксани Забужко // Н. Зборовська, М. Ільницька. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. — Л.: Літопис, 1999.

Зборовська Н. Два «любовних» романи українського кінця століття, або Юрій Андрухович проти Оксани Забужко // Там само.

Зборовська Н. Повість «Я, Мілена» О. Забужко у «феміністичному» дзеркалі // Там само.

Зборовська Н. Жіноче письмо на порубіжжі віків (Л. Українка, О. Забужко) // СІЧ. — 2004. — № 12.

Інший формат: Оксана Забужко / Упор.: Тарас Прохасько. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003.

Корабльова О. Сексуальність як вияв самотності у прозі О. Забужко // СІЧ. — 2003. — № 7.

Масенко Л. Визначальні мотиви «Польових досліджень» О. Забужко // СІЧ. — 1997. — № 2.

Моклиця М. Оксана Забужко // М. Моклиця. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. — Луцьк, 2002.

Монахова Н. Підпорядковане в українському контексті // Сучасність. — 2003. — № 4.

Незнайома: Антологія української жіночої прози та есеїстики др. пол. XX — поч. XXI ст. — Л.: ЛА «Піраміда», 2005.

Омельчук О. Жінка, Gomo, Sapiens // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=344>

Полеміка (В'ячеслав Медвідь: Поза межами гри; Юрій Андрухович: Я не боюсь привидів; Віра Агеєва; Сміймося за спільними правилами) // Критика. — 1999. — № 6.

Полковський В. Ще раз про «Польові дослідження» О. Забужко // СІЧ. — 2000. — № 2.

Пушкаренко Т. Горіх без зерна // СІЧ. — 1993. — № 10.

Скаліці М. Нестерпна легкість творчості // Сучасність. — 1994. — № 7—8.

Скуратівський В. Нельотна погода. Замість передмови та замість монографії // Забужко О. Сестро, сестро. — К.: Факт, 2005.

Таран Л. Коли б я володіла мистецтвом жити (Оксана Забужко. Інопланетянка: Нефантастична повість) // Сучасність. — 1994. — № 7—8.

Таран Л. Ланцюгова реакція: Рецензія на рецепції роману Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» // Кур'єр Кривбасу. — 2006. — № 197 (квітень).

Тebешевська-Каган Т. Автобіографізм як принцип нарації та характеротворення у прозі Оксани Забужко // СІЧ. — 2004. — № 2.

Щербаченко Т. Плоть і кров літературні // <http://www.review.kiev.ua/arcrc.shtm?id=188>

Феміністична настанова в українській літературі // Плерома: Мала українська енциклопедія актуальної літератури. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000.

Євгенія Кононенко — три в одному: детектив, соціально-психологічний роман, гендерний есей

Є. Кононенко народилася у 1959 р. у Києві. Закінчила механіко-математичний факультет Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка (тепер — Київський національний університет імені Тараса Шевченка) та факультет французької філології Київського інституту іноземних мов (тепер — Київський державний лінгвістичний університет). Працює науковим співробітником Українського центру культурних досліджень. Починала з поезії: «Вальс першого снігу» (1997). Авторка збірок оповідань «Колосальний сюжет» (1998), «Повії теж виходять заміж» (2004), романів «Імітація» (2001), «Зрада. Zrada made in Ukraine» (2002), книжки «Без мужика» (2005), до якої увійшли одноіменний есей, роман «Ностальгія» і новела «Втрачені стіни». Останнім часом вийшли ще дві книжки оповідань Є. Кононенко — «Новели для нецілованих дівчат» (2006) і «Три світи» (2006), до яких включено переважно вже публіковані тексти, «Зустріч у Сан-Франциско» (2006), «Жертва забутого майстра» (2007). Авторка дитячої книжки «Інфантазії: За мотивами поезій Клода Руа» (2001), перекладає з французької й англійської мов.

Найбільший успіх у критики мав дебютний роман Є. Кононенко «Імітація». Про нього писали здебільшого чоловіки, відзначаючи високий рівень майстерності авторки: уміння вибудовувати фабулу, природні діалоги, увага до деталей. Відгук О. Ульяненка «Процес імітації» заснований на парадоксі. З одного боку, він відверто знущується над жіночим письмом («...і я довго після прочитаного отетеріло лулав очима і все намагався догнати думку, яка скажено тікала, дратувала, підморгувала хтиво, а потім пощежала»), з іншого — визнає, що проза Є. Кононенко є якісною («Тож я радий, що прочитав цю книжку. Нічого

нового у цьому світі, але принаймні цікаво, талановито і сердито»). О. Ульяненко заперечує належність «Імітації» до постмодернізму, адже постмодернізм, на його думку, — «візитівка нездарних» і «дороговказівник ледачих і бундючних», а Є. Кононенко зовсім не така. Вслід за О. Ульяненком Н. Зборовська разом з Г. Тарасюк стверджують, що Є. Кононенко продовжує в українській літературі модерністський, а не постмодерний проект, осучаснюючи українську національну свідомість завдяки фемінізму.

У рецензії «Дзеркало доби імітацій» М. Стріха наголосив на жанровій специфіці роману, який формально можна назвати детективом, але насправді у ньому закодовано глибший смисл. Саме тому він порівнює «Імітацію» з романами «Що робити?» М. Чернишевського, «Ім'я рози» У. Еко, «Злочин і покарання» Ф. Достоєвського. Формально таке порівняння має сенс, але сама проблема, закодована у детективі Є. Кононенко, рівня Ф. Достоєвського чи У. Еко все-таки не сягає.

На думку М. Стріхи, Є. Кононенко довела, що й у добу постмодернізму можна писати захоплюючі тексти, сповідуючи при цьому реалістичні настанови, але без українського провінціалізму. При цьому варто було б додати: з настановами провінційного постімперського міщанства.

М. Стріха звертає увагу на майстерність описів Є. Кононенко, колоритність її образів, що є наслідком особливої уваги письменниці до деталей. Він подав, здається, найвищепнішу інтерпретацію сенсу роману, закодованого у його назві: нашу добу можна назвати добою ІМІТАЦІЇ — «імітації державотворення, імітації мистецької і творчої, імітації інтелектуальних дискусій, імітації доброчинності, імітації розбудови громадянського суспільства». Цей перелік легко продовжити — імітації любові, дружби, честі, творчості тощо. Однак цю тезу легко й заперечити. Адже держава, попри все, будується, і суспільство таки змінюється, стає кращим порівняно з тоталітарним або із суспільством «розвиненого соціалізму». У мистецтві трапляються цілком пристойні твори, а більшість людей любить, ненавидить, тобто живе, а не імітує життя. Зрештою, і сама Є. Кононенко визнала, що «імітація — не завжди негатив. Трапляється, що краще сказав не той, хто сказав першим, а той, хто вже його імітував».

Романам Є. Кононенко присвячено не тільки журналістські, а й літературознавчі статті. Літературознавців переважно хвилюють дві взаємопов'язані проблеми — жанрова специфіка романів і сфера їх функціонування. О. Брайко у

статті «Екзистенційні проблеми крізь призму детективного жанру (романи Євгенії Кононенко)» зазначив, що «Імітація» і «Зрада» написані для незаангажованого інтелегентного читача. Однак наприкінці її автор різко змінює думку: «Романи пропонують виклично «жіноче»... й свідомо «профанне» (розраховане на невибагливого читача й побудоване на демократичній жанровій моделі) прочитання актуальних проблем». Здається, настільки різні оцінки в межах однієї статті зумовлені не тільки детективним жанром творів. Інтуїтивно О. Брайко відчуває, що ці романи інтелектуальними й елітарними є позірно. Насправді вони профанні.

О. Соловей, виносячи у заголовок статті питання «Романи Євгенії Кононенко: бестселери для «елітаріїв»?», навпаки, доходить висновку, що їй нав'язують імідж авторки масової літератури, розважального детективного жанру, а появу її романів у серії «Коронація Слова» розцінює як звичайний курйоз. Сама ж Є. Кононенко вносить в обговорюване питання певну ясність, стверджуючи, що її книжки могли б конкурувати з російськими детективами, могли б знайти масового читача, якби друкувалися як дешевші масові видання. З її точки зору, література, конкуруючи з телебаченням, поп-музикою, має бути розважальною, тому детектив — це метафора, оскільки людей завжди притягують таємниці. Добре, якщо автору вдається до таємниці додати ще й щось від моралі.

Позиція, згідно з якою детективний сюжет в «Імітації» штучно вмонтований, оскільки основним у романі є соціальний зміст, потребує окремого розгляду. О. Соловей, на відміну від М. Стріхи, ставить «Імітацію» в контекст сучасної української прози, порівнюючи цей роман із прозою О. Ульяненка. На його думку, О. Ульяненко дивиться на суспільство із соціального дна, а Є. Кононенко — з точки зору елітарія. Проте в її творчості елітарій, як уже зазначалося, нагадує колишнього всесоюзного міщанина, який пристосовується до нових (ринкових) умов. Крім того, погляд з дна виявився набагато глибшим, ніж елітний. «Сталінку» О. Ульяненка можна назвати панорамним романом навіть не тому, що автор, показуючи суть сталінщини на прикладі одного роду, універсалізує проблему завдяки біблійному контексту, а передусім тому, що сама сталінщина як суспільна проблема стосується всіх людей.

У романі Є. Кононенко маємо справу з метафорою, наприклад ідеєю імітації, що належить до сфери суб'єктивних відчуттів — один відчуває так, інший інакше. Лише

райцентр Новожахів і образ бізнесмена Колі Кубова з Дружбонародівки, що на Донеччині, надають «Імітації» деякої широти погляду, натякаючи, що, крім маргінального життя київських псевдоелітаріїв, в Україні існує ще й інше, в якому імітація відіграє значно меншу роль або й жодної. Твердження О. Брайка, наче «Імітація» є намаганням виявити істинний сенс публічного життя людини, також потребує уточнення: публічного життя псевдоінтелектуала-псевдоелітарія.

Об'єкт критики Є. Кононенко конкретний. Вона демаскує життя української інтелектуальної еліти Києва в останнє десятиліття ХХ ст. Дехто навіть стверджує про впізнаваність окремих постатей, хоч сама авторка намагається переконати читачів, що зображені в «Імітації» елітарії не такі вже й погані люди, просто вони «щиріше висловлюються про себе, ніж це заведено». Проте істотнішим є інше — письменниці доступна саме ця частина життя, інші сфери, наприклад політична, бізнесова чи люмпенська, для неї закриті, тому вона про них і не намагається писати.

Звичайно, на підставі життя «совісті нації» можна зробити певні висновки про саму націю, тому демаскування українських псевдоінтелектуалів — справа корисна і не нова, на цю тему вже писав В. Діброва. Однак інтелігентного читача з Обухова чи Збаража значно більше від життя псевдоінтелектуалів можуть цікавити київський колорит і стосунки у нетрадиційному «чотирикутнику»: Лариса Лавриненко, подруга Мар'яни Хрипович, розслідує її смерть разом з Олександром Чеканчуком і Олександром Риженком — між усіма ними досить складні зв'язки. Лариса захоплювалася Чеканчуком у студентські роки, пізніше він став коханцем Мар'яни. Її актуальний, хоча й одружений бойфренд Риженко замолоду мав стосунки з покійною.

Київський колорит, притаманний творчості Є. Кононенко, сприймається на рівні топонімів і скупих пейзажних замальовок. Іноді здається, що знаєш будинок, в якому мешкає Лариса Лавриненко, від імені якої й ведеться приватне розслідування у справі про вбивство жінок в «Імітації», «Зраді» й «Ностальгії». Не менш впізнавана задушлива міщанська київська атмосфера, що не має нічого спільного з мегаполісом і середнім класом. Якщо О. Соловей вважає, наче «Київ Є. Кононенко — це український Вавилон, де жити насправді важко», то О. Ульяненко зауважує, що в «Імітації» «весь час, рохкаючи, суне рильце хроніка занудного київського життя». Йдеться, очевидно,

про провінційне імперське або, перефразовуючи М. Хвильового, поствсесоюзне міщанство з його одвічним квартирним питанням і вболіванням над трамвайною колією, ліквідація якої порушує історичний ландшафт. Це міщанство вперто не хоче зрозуміти, що місто має бути не тільки своєрідним, а й зручним для життя. Адже трамвай для Києва не має такого значення, як для Львова, а київські кам'яниці — не львівські. Забудова Києва кінця XIX — початку XX ст. є типовою забудовою південного міста Російської імперії.

Є. Кононенко, роздратована «станіславівським феноменом», ретранслює через свого персонажа думку, начебто рівень обдарованості дітей на Сході України значно вищий, аніж у Галичині. Однак «станіславівцям» йдеться не про обдарованість, а про рівень національного самоусвідомлення, тобто про національну ідентичність. Слушною є думка Є. Кононенко (новела «Втрачені стіни») про те, що разом із переселенням корінних киян з правого берега на лівий викорінюється колишній провінційний дух міста, проте намагання авторки прирівняти руйнування київської міщанської традиції до трагедії рівня депортації народів непереконливе. Останній роман «Ностальгія» — найменш міщанський. Можливо, тому, що в ньому порушується важлива проблема приватного життя у сталінському суспільстві. За сюжетом, персонаж роману Микола Шуліка на початку перебудови отримує в КДБ (згодом цю практику було зупинено) особисту справу дівчини, яку кохав у молодості. Зі справи він дізнається, що його теперішня дружина Таїсія Димич написала після війни донос на Раєчку в НКВС, щоб у такий спосіб позбутися суперниці, — Раєчка загинула в таборах. У результаті Шуліка зарубав спочатку дружину, а потім себе. Авторка, звичайно, передусім досліджує приватну, а не суспільну сферу, але опосередковано їй вдалося показати, що тоталітарне суспільство регулювало найінтимніші почуття. Образ Миколи Шуліки виходить за межі класифікації чоловіків, яку Є. Кононенко зазвичай подає у своїх творах. Перед нами — збунтований підкаблучник, який так і не зміг вибачити дружині смерті своєї коханої і власного понівеченого життя.

Критика вважає, що «Імітація» «пропонує версію соціально заангажованого, «громадсько-звинувачувального» детективу, позбавленого суто публіцистичної патетики»; «Зрада» — «приватно-психологічного». У такому разі логічно і «Ностальгію» зарахувати до соціально-психоло-

гічних романів. Усі вони, за О. Брайком, опрацьовують також гендерний конфлікт. У «Зраді» цей конфлікт найочевидніший. Назва роману, як і епіграф («Що зрада є? Усе на світі зрада...»), є ключовою. Зрадою, за О. Брайком, є втеча центральної героїні Вероніки Стебелько з батьківського дому, Дмитрове зречення науки задля родини, відвернення від етичних норм і кривих зв'язків. Однак О. Соловей не бачить у «Зраді» жодного узагальнення. На його думку, ситуація зради — суто приватна та обмежується гендерним протистоянням.

«Зрада», як і «Імітація», на думку Д. Стуса, не має жодного зв'язку з популярним читивом. Жанр цього твору виникає на межі есею і соціального роману-дослідження, а його темою є «найогидніший злочин» — зрада себе і свого покликання. За його словами, Є. Кононенко пише не міський, а суто київський роман. Вона, як ніхто в українській літературі, гостро відчуває відмінність між міськими і сільськими (містечковими) носіями культури.

Особливо придивляється Є. Кононенко до типу корінної киянки, яка раніше читала М. Булгакова, а тепер переключилася на глянцеві журнали. Звичайно, це не стосується всіх її оповідань, однак є актуальним для новел «Драні колготки», «Нові колготки», «Віра, Надя, Яна», «Поцілунок у сідницю», «Елегія про старість», «В неділю рано», «Великомученице кумо», «Півтора Григорюка».

Оповідання «Три світи», в якому йдеться про співіснування злочинного, буденного і вищого (аристократичного) світів у межах однієї комуналки засвідчує перемогу буденного світу над вищим. Маріанні разом з її мамою, яка володіє особливими прийомами боротьби за життя, вдається захопити половину комуналки, витіснивши з неї вищий світ: літній «професор» Микола Маркіянович помирає, культурний хлопчик разом з мамою-вчителькою переїздить на Райдужний масив. Та вже у самій постановці проблеми вищого світу, яка чомусь вкорінена у квартирній справі, міститься суперечність. Адже духовний аристократизм не тільки в комуналці чи на Райдужному, а й на Колімі залишається аристократизмом.

На особливу увагу заслуговує у творчості Є. Кононенко проблема фемінізму, найповніше втілена в есеї «Без мужика», про який стверджується як про «фрагменти “творчої” автобіографії», спробу «нового рівня автобіографічності». Цей есей має на меті показати витоки фемінізму авторки, яка виростала з мамою і бабусею — «без мужика». Як і

будь-яка нормальна жінка, вона прагнула знайти рідну собі душу, натомість на її шляху траплялися: божевільний дисидент; підстаркуватий ловелас; математик-імпотент; «мужик», який зробив їй двох дітей; іноземець, на якого немає вже ні здоров'я, ні сил. Можливо, завдяки саме цьому шляху авторка збагнула, що насправді їй потрібні зовсім не чоловіки, а творчість. Дивує, правда, що навіть діти виявляються небажаними: «Іноді тобі здається, що Бог дав тобі цих нестерпних дітей, щоб неплідні жінки, побачивши такі можливі варіанти, не дуже страждали». Цей пассаж Н. Зборовська коментує такими словами: «Незадоволення тут тотальне, воно включає в себе також незадоволення випадковим і небажаним материнством».

У творчості Є. Кононенко бажане материнство взагалі відсутнє. Героїня оповідання «Найбільша Божа благодать» Тоня вийшла заміж за Большишина, з котрим розлучилася. Здається, проблема владналася, але позірно, бо з малим Большишином не розлучитися. Героїня оповідання «Весна» рада позбутися сина, щоб отримати можливість зустрітися з коханцем у своїй квартирі за його відсутності. Нещасна жінка з новели «Бра над ліжком», домігшись пізнього аборт, здається, жодного разу не пошкодувала про цей вчинок, хоч роками продовжує цікавитися долею колишнього коханця. Жіночка з оповідання «На ліву ногу», відвізши доньку до мами, стурбована тільки своїм скандалом з чоловіком, вистоює черги за продуктами, щоб нагодувати передусім не дитину, а мужика — адже всім відома їхня пристрасть до їжі.

Беззастережно повіривши Є. Кононенко, можна дійти висновку, що щасливого або бажаного материнства не існує в природі. Та навіть оті сільські жінки з кошиками між ногами, одягнені у кілька вельветових халатів один поверх другого, яких елегантна корінна киянка, героїня «Весни», зустрічає в метро, навряд чи погодяться з авторкою у цьому питанні.

Есей «Без мужика» побудовано на протиставленні двох світів: статичного чоловічого (тоталітарного, колоніального) і динамічного жіночого (приватного, сексуального, бунтівного). З цього випливає, що українські чоловіки і жінки взагалі існують у різних суспільствах. Є. Кононенко відкидає тезу, за якою чоловіки й жінки в сучасній Україні однаково зневажені. Вона вважає, що українська жінка зазнає подвійної дискримінації — від держави і від чоловіків. Письменниця некритично дивиться на українську жінку за

винятком деспотичної жінки-матері, яка володіє своїми дітьми, як володіють речами («Шантаж», «Де Ольга?»).

Якщо в О. Забужко постає образ жінки-відьми, то в Є. Кононенко — переважно жінки-жертви. Водночас Є. Кононенко, як і О. Забужко, розглядає конфлікт між сестрами. В її повісті для нецілованих дівчат «Сестра» цей конфлікт не такий гострий, як у «Калиновій сопілці». Проте обидва твори ґрунтуються на тезі про приховане суперництво між сестрами, яке часто переростає у відкриту війну.

Є. Кононенко вслід за О. Забужко досліджує фемінізм, вдаючись до відвертого автобіографізму. Її сміливість, щирість, звичайно, заслуговують високої оцінки. Однак ті чотири нестерпні, за Н. Зборовською, для модерної жінки загальні чоловічі типи (п'яниця, бабій, мамій, безробітний нероба, що живе на гроші жінок-трудівниць) не охоплюють усіх чоловіків. Йдеться навіть не про «невеликий відсоток порядних чоловіків, яких розбирають повії». А де підкаблучники, наприклад? Отже, це дуже поверховий зріз. Недаремно Т. Малярчук просить коханого не доводити її до того, щоб вона стала феміністкою.

Є рація у словах, що письменниці-жінки мають більше уваги приділяти саме жінкам, адже сучасна українська жінка і далі культивує такі непривабливі моделі поведінки, як жінка-повія, жінка-утриманка чи жінка-інтриганка. Однак у творах Є. Кононенко такий підхід майже відсутній. Її текст, як зауважила Л. Таран, «перетворюється на своєрідну словесно артикульовану помсту». Можливо, так відбувається вивільнення від особистісного досвіду. Звичайно, будь-який досвід має право бути предметом оповіді, але не всі «провалля відвертостей», як стверджує сама Є. Кононенко, «можуть сягнути висот узагальнення».

Твори Є. Кононенко розраховані передусім на масового читача, про що свідчить її настанова писати літературу розважального характеру. Спробам письменниці подати певні узагальнення соціально-психологічного й гендерного плану здебільшого не вистачає переконливості. Свою увагу вона концентрує на середовищі колишнього всесоюзного міщанства, яке поступово стає анахронізмом, або на маргінальному середовищі псевдоінтелектуалів, намагання яких пристосуватися до нових умов не такі цікаві, як це уявляється інтелектуалам. Решта життя поки що залишається для письменниці закритою. Однак для масової літератури це не має жодного значення, оскільки вона виконує своє призначення, якщо її просто цікаво читати. Таке завдання для Є. Кононенко цілком посильне.

Література

Брайко О. Екзистенційні проблеми крізь призму детективного жанру (романи Євгенії Кононенко) // СІЧ. — 2003. — № 2.

Дусова Ж. Література селяві // СІЧ. — 1994. — № 11/12.

Зборовська Н. Феміністичний триптих Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики // СІЧ. — 2005. — № 6.

Кононенко Є. Імітація чи метафора? // Дзеркало тижня. — 2002. — № 48 (423). — 14—20 грудня.

Кононенко Є. Без мужика. — Л.: Кальварія, 2005.

Матвієнко С. Твір звичайний (Євгенія Кононенко. Імітація. — Л.: Кальварія, 2001) // Книжник review. — 2001. — Ч. 21.

Сидор-Гібелінда О. Чим пахнуть «бідні люди» // Кур'єр Кривбасу. — 2002. — № 152 (липень).

Стріха М. Портрет покоління на тлі втрачених стін (Євгенія Кононенко. Колосальний сюжет. — К.: Задруга, 1998) // Критика. — 1998. — № 6.

Стріха М. Дзеркало доби імітацій (Євгенія Кононенко. Імітація. — Л.: Кальварія, 2001) // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=021>

Соловей О. Романи Євгенії Кононенко: бестселери для «елітаріїв»? // СІЧ. — 2003. — № 2.

Стус Д. «Зрадливе місто» Євгенії Кононенко (лист-прохання до авторки та її видавця) // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=083>

Таран Л. Вивільнення жертви (Євгенія Кононенко. Без мужика. — Л.: Кальварія, 2005) // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=937>

Трасюк Г. Проза життя без імітацій (Євгенія Кононенко. Повії теж виходять заміж. — Л.: Кальварія, 2004) // Кур'єр Кривбасу. — 2005. — № 184 (березень).

Ульяненко О. Процес імітації // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=014>

Між нами жінками: Розмова Людмили Таран з Євгенією Кононенко // Кур'єр Кривбасу. — 2006. — № 195 (лютий).

7.

Найновіша підлітково-дитяча літературна альтернатива

Альтернатива як спосіб самовираження молодих українських письменників

Нинішню літературну альтернативу Михайло Бриних у статті «Як Таня Малярчук не з'їла собаки» (Дзеркало тижня. — 2006. — № 47 (626). — 9—15 груд.) дотепно означив аббревіатурою ДКЖП (Дереш-Карпа-Жадап-Поваляєва), протестуючи проти включення до неї прози Т. Малярчук, бо вона «прийшла не для того, щоб безкінечно розповідати про те, як з бодуна тріщить голова, як страшно ширятися багаторазовим «баяном», як обригувати сходи гуртожитків і там-таки злягатися з малоприємними представниками інтелігенції». Її покликання в іншому — бути екзальтованою казкаркою. Проте прозі Т. Малярчук також притаманна пристрасть до зображення власного негативного досвіду, вона теж намагається «проспівати черговий псалом ще одному “втраченому поколінню”» хай без сатири, дешевого епатажу, а за допомогою романтичного фентезі, сюрреалізму й частково пародії.

Головним ворогом «альтернативи», зрозуміло, є «нормальний» світ, який уособлюють не тільки традиційні «сірі» громадяни й громадянки, тобто міщанство, нові українці, псевдоінтелектуали, усі без винятку політики, масова і провінційна культура, зокрема глянцеві журнали, тупе те-

лебачення й попса, а й українське герантократичне суспільство, яке традиційно продовжує ігнорувати молодь, тримаючи час у муміфікованих руках. На відміну від своїх попередників, благородних революціонерів, які протиставилися соцреалізму й почали рішуче переформулювати канон, учасники альтернативи не бояться виявляти свою молодість, тому й не намагаються писати так, як пишуть дорослі. Нові автори не бажають бути глибокодумними і високочолими — жодного тоталітаризму й соцреалізму, жодного ускладненого письма й нагромадження цитат, що дає підстави означити цю альтернативу як підлітково-дитячу.

За спостереженням Б. Матіяш у статті «Міти й мітології HERstories», ця альтернатива не хоче сприймати себе як сублітературу, а претендує на статус класики, хоча насправді зводить усі існуючі конфлікти до протиставлення гопникам, попсі, глянцеvim журналам тощо. Безперечно, будь-яка молода література не може не бути амбіційною й агресивною. У цьому полягає її функція. ДКЖП + М не агресивні, вони в характерному для українців ключі нарікають на життя, копірсаються переважно в собі, не апелюючи при цьому до суспільства, в якому жодну реформу так і не було доведено до кінця, в якому всі справи насправді виявляються «ділами», а слово «пророки» стійко римується з «пороками». Їх не хвилює те, що суспільної енергії вистачає лише на море слів і брехні, а благородний порив блискавично змінюється апатією.

Молодь, яка в українських умовах завжди була одуреною — без роботи, житла і жодних перспектив, — молодь, що її трактують як «останніх лохів», вдається до допінгів — алкоголю, наркотиків, сексу. Проте, якщо вірити ДКЖП + М, усі ці засоби майже не допомагають. Точніше, вони допомагають лише тим, хто рішуче налаштований пошвидше емігрувати в кращий зі світів. Недаремно одна з частин книжки С. Жадана «Anarchy in the UKR» називається в традиціях бітників: «Жити швидко, померти молодим».

Здається, твори підлітково-дитячої альтернативи присвячено тим молодим українцям, які померли, так і не змінявши третього десятка, або тим, що продовжують жити зі зневірою у серці. Однак трагічний образ української молоді, яка виявляється у суспільстві небажаною (суспільство, надаючи всляку допомогу пенсіонерам, зовсім не переймається власним майбутнім), у виконанні української альтернативи замість співчуття часто викликає роздрату-

вання не так через інфантильність, як через зацикленість авторів на собі, нав'язливий банальний автобіографізм, відверте позерство і спекуляцію, нарешті нігілізм, якому письменники (письменниці) не чинять жодного спротиву.

Сергій Жадан — «Вічний Підліток»

С. Жадан народився у 1974 р. в м. Старобільську на Луганщині. Закінчив факультет українсько-німецької філології Харківського державного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Тепер — його викладач. Організатор різноманітних культурологічних, мистецьких акцій, поп-концертів, виставок, концертів класичної, духовної і нетрадиційної музики, вуличних акцій. Автор поетичних збірок: «Рожевий дегенерат» (1993), «НЕП» (1994) «Цитатник» (1995), «Генерал Юда» (1995), «Пепсі» (1998), «Балади про війну і відбудову» (2001), «Марадона» (2007). До книжки «Біг Мак2» (2006) увійшли подорожні нотатки під назвою «Біг Мак» (2003) і поетична збірка «Історія культури початку століття» (2003). С. Жадану належать автобіографічний роман про власне покоління «Депеш Мод» (2005), псевдоісторична книжка про Нестора Махна й український анархізм, написана у формі подорожніх нотаток, «Anarchy in the UKR» (2005), збірка історій «Гімн демократичної молоді» (2006). Спільно з Ю. Андруховичем і Л. Дерешем видав книжку «Трициліндровий двигун любові» (2007), вмістивши у ній есеї під назвою «Блок НАТО».

Проза С. Жадана переважно зводиться до публіцистики. Темпи, з якими він уклав вибране під назвою «Капітал» (2006), що охоплює всі прозові твори, крім «Біг Маку», свідчать все-таки про занижені вимоги автора до власного письма, орієнтацію на дешевий епатаж. Даремно О. Ушкалов запевняє у протилежному. Дешевий епатаж С. Жадана виявляється повсякчас, і справа навіть не в обценній лексиці. Намагання С. Жадана писати в «Депеш Мод» про Українську Республіку, яка, на щастя, «почила в Бозі», і в якій, здається, йому приємно жити, але зовсім неприємно багатьом іншим людям, ніщо інше, як дешевий епатаж, невиліковна хвороба лівизни, що, як видно, з віком не минає.

Проза С. Жадана — це зрозуміле, легке пнєймо, в якому виразно прослідковується традиція російського «лівого» мистецтва і «футуриста» М. Семенка, тоді як сучасна критика пов'язує його творчість передусім з традицією

американського «покоління бітників» періоду 60-х. Автор свідомо націлений на реалістичну прозу, але безвідносно до критичного і соціалістичного реалізму. Вочевидь, йдеться про натуралізм — простий нарратив, максимальне наближення до реальності у деталях. Така література викликає інтерес своєю неприємною або незручною правдою. Якщо натуралізму прозі С. Жадана не бракує, то з незручною правдою у ній сутужно. І нецензурщина цьому не зарадить. Якщо у творах Л. Подерв'янського мат виправданий — автор за його допомогою наносить нищівний удар по советському комплексу, Ю. Андрухович вдається до мату задля передачі специфічної атмосфери постсоветського суспільства, то С. Жадан, фіксуючи щоденну мову пересічних українських громадян, насправді любить мат і захоплюється ним. Хоча мат і виконує у прозаїка епатажну функцію, проте сам автор не поділяє лексики на цензурну й нецензурну.

С. Жадан як поет і в прозовому тексті чудово передає широкий спектр емоцій, зокрема легке занепокоєння, хвилювання, обурення й праведний гнів, але коли вдумуєшся, з приводу чого увесь цей галас зчиняється, розводиш руками. Його тексти визначають парадокс і гіпербола: «Спробуй як-небудь — позбудься політики в своєму житті, побачиш, чи вдасться це тобі, наскільки тобі стане сил і терпіння, вона надзвичайно вчеплива, ця курва... Я хочу мати нормальний парламент, який би легалізував гашиш, я не хочу, аби моїми депутатами були жирні свині, я не хочу, аби моїм губернатором був банкір..., я хочу, щоби вона — ця молодь — боролась не за владу, я хочу, щоби вона боролась із владою, щоби вона захоплювала банки і блокувала обласну адміністрацію, щоби вона контролювала бюджет і викидала клерків із вікон їхніх кабінетів, щоби вона виходила на суботники під чорними прапорами» («Anarchy in the UKR»). У такому ключі можна висунути гіперболізовані вимоги і до самого С. Жадана: я хочу рейвової літератури, але без матюків. Однак така література, як і парламент без свиней, на жаль, неможлива.

У тексті відчувається також холеричний темперамент автора: «... і ми змушені були дивитись, як доросле життя знищувало нашу країну, як воно ламало наших батьків, як воно викидало з себе всіх зайвих і непотрібних, всіх, хто так і не зрозумів, що насправді відбувається. Чи корисним був цей досвід, думаю я тепер. Не знаю, не впевнений, я загалом не згоден, що будь-який досвід є корисним». Кожній відносно освіченій людині зрозуміло, що розпад СРСР, як і

будь-якої імперії, обов'язково мав супроводжуватися соціальними, зокрема економічними, потрясіннями.

С. Жадан, який так категорично виступає за незручну правду, батьків, проте, шкодує. Він їм співчуває, тому не наважується сказати, що вони збудували не соціалістичний рай, а пастку-лабіринт, в якому блукатимуть не тільки самі, а й їхні діти, онуки, можливо, й правнуки. Прикметно, що у С. Жадана конфлікт між батьками і дітьми втрачає будь-яку напругу, напруга з'являється лише тоді, коли мова заходить про літературних батьків, класиків української літератури, українських соцреалістів чи попсових поетів. Тоді він поводить себе не як благородний син, що шкодує батька, вибачаючи йому всі помилки, а як воєнничий безбатченко. Лише Т. Шевченко становить тут щасливий виняток, перетворюючись в уяві С. Жадана на «кореша й побратима» — просто «Шеву». Аналогічно у романі С. Ушкалова «ОБЖД» (2007) Т. Шевченко перетворюється на репера. Якщо раніше Т. Шевченка адаптували для своїх потреб різні ідеології, то сьогодні — субкультури.

Роман «Депеш Мод» поки що найвдаліший. Написаний він у формі щоденникових нотаток автобіографічного оповідача — упродовж трьох днів — з 17.06.93 по 20.06.93. Формально це розповідь про те, як троє приятелів — Собака Павлов, Вася Комуніст і автобіографічний оповідач шукають Карбюратора, щоб повідомити про самогубство його вітчима. Насправді цей текст має на меті розказати про ще одне «нещасне», «втрачене» покоління, яке, на думку С. Жадана, Сатана «викидає із цього життя, як гнилі овочі з холодильника».

Прозаїк, апелюючи до щирості (яку свого часу рішуче відкинули вісімдесятники), просто хоче, щоб замість Сатани з'явився хтось до нього прихильніший. Зрозуміло, про жодне соціальне узагальнення у цьому разі не йдеться, а доводиться мати справу з відвертим сатанізмом, який має сигналізувати — ситуація молоді нестерпна. Як зауважує Отар Довженко, зізнання оповідача у вірі в Сатану сягає депресивного ліризму й трагікомічного драйву. Цей сатанізм можна розцінювати і як позерство, вже згадуваний дешевий епатаж. Зазвичай більшість переконаних атеїстів і епатажних сатаністів у переломні моменти свого нікчемного життя згадують про Бога. Тому С. Жадан, сатанізуючи власне покоління, робить йому погану послугу.

Т. Гундорова назвала С. Жадана сумним клоуном, панком і революціонером безпритульного покоління, вважаючи, що безпритульність покоління 90-х зумовлена відсут-

ністю батька і матері, безкінечними мандрами, втратою довіри до світу дорослих, у яких водночас із перебудовою проявилась і власна некоріненість у бутті. Вона наголошує, що саме ці відчуття зумовили появу *панккультури* — інфантильної культури дорослих чоловіків, які граються в дитячі ігри.

С. Жадан, швидше всього, є виразником духовної безпритульності. Якщо Ю. Андрухович має за взірця поета-богему, то С. Жадан не хоче «поганого Сосюри», інші українські класики його теж не влаштовують. Існують, щоправда, рок, гіпі, джаз, Баланеску і Махно, проте й вони, як припускає Т. Гундорова, напевно, не надаються для батьківства через поважний вік і запалення ясен. С. Жадан, здається, взагалі жодного духовного батька, тобто традиції, не потребує, хоча й причетний до пролетарської культури («прості емоції, просте спілкування, секс без презервативів»), антиглобалізму («економіка без глобалізму»), руху проти масової культури («ніякого кабельного телебачення»). В оповіданні «Баланеску-квартет» з «Біг Маку» автор пристрасно звинувачує продюсерів і телемагнатів, так що починаєш вірити — ось воно, зло у чистому вигляді. Цей монолог, безперечно, належить до найкращих у творчості С. Жадана. Прикметно, що телевізійники, яких він ненавидить, насправді С. Жаданом цікавляться, а сам С. Жадан, попри нелюбов до TV, не відмовляється від участі у телепередачах. Дешеви́й епатаж завжди непослідовний.

Чимало дослідників вважає, що проза С. Жадана поступається його віршам. Здається, це зумовлено не тим, що прозаїк, на відміну від поета, не може апелювати виключно до почуттів. Він мусить звертатися також і до рацію. Прозі С. Жадана просто бракує ширшого погляду на речі. Наприклад, кожне нове покоління в різних країнах світу має власні дуже гострі проблеми. Принаймні, покоління С. Жадана стартувало вже в ситуації свободи, на відміну від попередників. Однак воно цією свободою не зуміло скористатися. У «Депеш-Мод» йдеться передусім про свободу від обов'язків (які навіюють нудьгу), освіти (рівень якої вкрай низький), роботи (якої немає), батьківської опіки (бо батьки її самі потребують) та батьківського авторитету (який відсутній), родинних зв'язків (родина взагалі обтяжує).

Життя молоді, за С. Жаданом, зводиться до нічного божого існування. Перед читачем у «Депеш Мод» розгортається картина мандрів Харковом. Багато водяри, драпу, мату і безпритульності. Можливо, молодь тишить епізод,

коли друзі крадуть погруддя Молотова. За спостереженням Т. Гундорової, Молотов навіть символізує батька. Однак у цьому разі, очевидно, йдеться про повалення ідолів, псевдобатьків. З більшим інтересом читаються коментарі С. Жадана з приводу радіопередачі «Музична толока», в якій розповідається про «Депеш Мод».

О. Ушкалов пояснює, що «легендарний народний ірландський колектив» «Депеш Мод» незримо присутній у всій книзі. Адже саме «Депеш Мод» полегшував душевні муки С. Жадана у 93-му, коли він «блював, страждав чи ще там щось». Читач також дізнається, що батько соліста групи співчуває Ірландській революційній армії (ІРА) і водночас ненавидить католиків, тобто його, як і С. Жадана, цікавить феномен протесту, а не його суть — проти кого чи проти чого він спрямований. «Помаранчеві» події С. Жадан сприйняв як протест проти існуючого режиму, та зрозуміло, що його як анархіста жодна влада ніколи не влаштує. Свободу він трактує переважно утопічно й асоціально, у дусі Нестора Махна, забуваючи про його деструктивну роль в українській історії. С. Жадан, напевно, не задумується, що у разі перемоги Махно створив би в Україні тоталітарне суспільство, бо між ідеологіями анархізму і комунізму відмінність, як відомо, невелика.

Дехто з критиків намагається довести, що С. Жадану йдеться про свободу від насильства, від «промивання мізків», від соціальної безпорадності і готовності у черговий раз бути обманутим. Здається, С. Жадан обстоює найуніверсальнішу свободу — яку збагнуть і в Росії, і в Польщі. Однак саме про таку «свободу від насильства і соціальної безпорадності», як і про свободу слова, до речі, торочать нелюбі альтернативникам й авангардистам ЗМІ. Саме від такої свободи якраз і тхне риторикою. Така свобода нічого не коштує, тоді як за справжню платять життям. Від автора, який у статті «Патріотизм як симуляція» ображає патріотично налаштованих людей, що на різних майданах у різний час зовсім безкорисливо відстоювали власну національну, тобто людську, гідність, без якої жодна інша форма свободи — слова, совісті, політична й економічна — не існує, можна очікувати лише дешевих ефектів.

Назвати С. Жадана патріотом й українофілом нікому не спаде на думку. Та й анархізм його є епатажним. Недаремно А. Кокотюха стверджує, що анархізм С. Жадана не має нічого спільного з партійністю. Боротьба з табу, що її культивує С. Жадан, на відміну від боротьби, яку вели, наприклад, дисиденти в тоталітарному суспільстві, нічим йому не загрожує, навпаки — сприяє його скандальній репутації.

Критика С. Жадана взагалі сумнівна й нігілістична. Його не влаштовують і громадянське суспільство, і демократія, і фашизм, і маоїзм, і глобалізм. Натомість йому імпонують терор, але без Бен Ладена, хаос і стьоб.

Епатажна лівизна С. Жадана відверто дратує людей старшого і середнього віку. Коментуючи «Музичну толоку» в романі «Депеш Мод», автобіографічний наратор несмачно знущається над Степаном Галябардою, який начебто є яскравим представником української масової культури, уособленням її провінційності, а в підтексті становить для людини, звичайно, української, бо хто ж іще слухає Степана Галябарду, загрозу на зразок Хіросіми. Чому С. Жадану не дає спокою Степан Галябарда, як, до речі, і Степан Процюк, прозаїк безсумнівно талановитий, який пише явно не для підлітків? Невже в українському суспільстві немає інших об'єктів для критики, наприклад попсової Сердючки і Поплавського? Крім того, здається, що передусім С. Жадан має перейматися власним образом і образом свого покоління. Обидва у його прозі відверто ідеалізовані й героїзовані.

Критики часто пишуть про кінематографічні моменти у творчості прозаїка. Якщо вже шукати кінематографічні аналогії, то герої С. Жадана нагадують відкритих, душевних «пітерських ребят-іскателів» з кінофільму «Брат» чи «Брат-2». Складається враження, що С. Жадан не почувався в Україні так, як у себе вдома. Недаремно називає її Українською Республікою. Недаремно й цитує старого чеського дисидента, що емігрував до Західного Берліна: головне не те, де ти живеш, а те, як ти живеш — треба жити так, як хочеться. Чеський дисидент, друг Гавела, далекий від істини: людина, в принципі, не може жити так, як їй хочеться. У такому разі вона просто втратить людську подобу, бо кожній людині хочеться просто нічого не робити. С. Жадан, звичайно, може повторювати, що це не його країна і не його література, але подібні сентенції сприйматимуться як дешевий епатаж доти, доки він не підтвердить свого вибору на практиці, наприклад не почне писати бодай російською мовою, якщо вже не може німецькою.

Хоча у С. Жадана патріотизм і українофільство асоціюються з провінційністю, сенс її полягає в іншому — у вторинності певного явища. Наприклад, проза С. Жадана також сприймається як провінційна. Хоча він, безперечно, здібний і талановитий, проте йому, особливо в прозі, так і не вдалося вийти за межі вторинного авангарду з його епатажем, космополітизмом, обов'язковим урбанізмом і не

менш обов'язковою критикою національної загумінковості. Це нагадує любого С. Жадану М. Семенка, який був найупертішим в історії світової літератури футуристом, але, на жаль, не найкращим поетом. Література С. Жадана розрахована на егоцентричних підлітків. Недаремно Т. Гундорова назвала його Вічним Підлітком. Окрім епатажу, саме егоїзм, який часто ототожнюється з егоцентризмом, притягує до С. Жадана фанів, друзів, літературознавців, ширші суспільні кола. Зокрема, Ю. Іздрик, письменник з виробленими естетичними смаками, пише про нього як про найцікавішого нині прозаїка, хоча у даному разі доречніше було б вжити слово «культовий», що його Ю. Іздрик відкидає через заяложеність і несмак. Критика, на жаль, не помічає, що С. Жадан з метою дешевого епатажу, хоча сам стверджує, наче йому «нецікаво когось шокувати чи епатувати», експлуатує різноманітні тоталітарні й комуністичні символи — «Цитатник» Мао, «Капітал» К. Маркса, серп і молот, наполягаючи при цьому, що саме так долаються табу. Щодо цього можна лише зауважити, що з того часу, коли використовувані С. Жаданом символи були актуальними, минуло вже 16 років. Письменник, якому вже давно за тридцять, продовжує бавитися зовсім не в панківські ігри. Він грається символами режимів, які знищили мільйони людей: Свастіку, проте, обминає. Претендуючи на звання збурювача суспільного спокою, С. Жадан ніколи не втрачає почуття міри. Можливо, у ньому є щось і від Че Гевари, але від шоумена — значно більше.

Оповідь у романі «Депеш Мод» переважно безтурботна, весела, дотепна. Іноді щемлива і сентиментальна — просування героя і його покоління крізь повітря нагадує рух пропагандистського слимака, що відповзає на Захід. Усі герої Жадана у «Депеш Мод» говорять українською, через що О. Довженку бракує «правдивого білінгвізму східноукраїнського гуртожитку». Натомість Олег Коцарев, навпаки, звертає увагу на дещо русифіковану мову «Депеш Мод». Для Я. Голобородька у книжці С. Жадана саме мат є «найчеснішою мовою, що стирає межі між внутрішніми і зовнішніми виявами людської сутності». На думку О. Радинського, С. Жадан рішуче стирає межі між текстом і життям, між «жити» і «писати». Прикметним у рецепції С. Жадана є також висновок Я. Голобородька: «Стиль “Депеш Мод” є жорстким, як спартанський дух, суворим, як домармуровий Рим, оголеним у власній експансивності, як походи вікінгів, насиченим внутрішнім і

очевидним боєм, як страждання гугенотів, відвертим, як штикова атака... розкутим, як промови дисидентів, безжальним, як бої суперваговиків». Ця інтерпретація свідчить про те, що в українській літературі дешевий епатаж підсилюється товариською псевдокритикою, яка зовсім не сприяє вільному розвитку літератури, перетворенню її з провінційної на самодостатню.

Література

Ганжа Л. Ленін у Жадана говорить по-українськи // Дзеркало тижня. — 2006. — № 11 (590). — 25—31 берез.

Голобородько Я. Легітимація українського андеграунду. «Депеш Мод» як «Modern Talking» Сергія Жадана // Дзеркало тижня. — 2005. — № 33 (561). — 27 серп. — 2 верес.

Гундорова Т. Постмодерна бездомність // Ї ж. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К., 2005.

Довженко О. Жадан for the masses // Дзеркало тижня. — 2004. — № 47 (522). — 20—26 лист.

Жадан С. Anarchy in the UKR. — Х.: Фоліо, 2005.

Жадан С. Депеш Мод. — Х.: Фоліо, 2005.

Жадан С. Біг Мак. — К.: Критика, 2006.

Жадан С. «Наприклад, закидати бомбами управління культури...» // Дзеркало тижня. — 2006. — № 42 (570). — 29 жовт.—4 лист.

Жадан С. Вивалювання правди-матінки // Дзеркало тижня. — 2003. — № 14 (439). — 12—18 квіт.

Кокотюха А. Фаст Фуд // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtml?id=406>

Кокотюха А. Вибуху не сталося // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtml?id=750>

Коцарев О. Хохма і бомба про доброту від Сергія Жадана // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtml?id=749>

Кушнір А. Бути Жаданом // Дзеркало тижня. — 2006. — № 51 (579). — 30 груд. — 13 січ.

Матвієнко С. Жадан і його черепаха // Дзеркало тижня. — 2003. — № 39 (464). — 11—17 жовт.

Михед О. Невловимий лівий марш у чотирьох частинах // Київська Русь. — 2006. — № 4;

Пінчук М. На перехресті: Сергій Жадан і шістдесяті // Критика. — 2007. — Ч. 11.

Радинський О. Між життям і текстом // Дзеркало тижня. — 2005. — № 37 (565). — 24—30 верес.

Сінченко О. Вихолощена свобода // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtml?id=405>

Ушкалов О. Жаданівські «види на життя» // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtml?id=751>

Ірена Карпа — дівчинка, яка не бажає бути скромною

І. Карпа народилася у 1980 р. в Черкасах. Спочатку переїхала з родиною до Івано-Франківська, згодом — до Яремчі. Закінчила французьке відділення Київського державного лінгвістичного університету. З 1999 р. — учасниця групи «Фактично самі» (з 2007 «Qarpa»). Пише вірші і складає музику. Авторка прозових книжок «Знес Паленого (чтиво для ідіотів)» (2000), до якої увійшли повість «50 хвилин трави» і новели, книжки «Фройд би плакав» (2004), «50 хвилин трави» (2004), «Перламутрове порно: Супермаркет самотності» (2005), «Bitches Get Everything» (2007). Має власний сайт: <http://www.karpa.name>. Її твори перекладено російською, польською, чеською і болгарською мовами.

Книжка І. Карпи «Перламутрове порно», як і попередні дві («Фройд би плакав» та «50 хвилин трави»), написана у формі щоденника. Така форма найпростіша, оскільки автор, який водночас є головним героєм, може писати про все, що заманеться, не надто переймаючись сюжетом, колізіями, персонажами й іншими літературними тонкощами. Та вона і найскладніша, бо щоденник прямо пов'язаний з особою того, хто пише. Іншими словами, щоденник — це своєрідний інтелектуальний і душевний стриптиз, що вимагає від автора неабиякої сміливості й відвертості. Свого часу один письменник наголошував, що його щоденник покликаний підкреслити скромність особи автора. Однак лояльні щоденники навряд чи викличуть у когось великий інтерес. А щоденники, в яких автор буквально кожним своїм словом засвідчує власну непересічність: «Понеділок — я, вівторок — я, середа і т. д. — я», як Вітольд Гомбрович, або щоденну роботу над відточуванням власної геніальності й наближенням слави, як Марія Башкирцева, в історії літератури займають не проміжне, а центральне місце.

Отже, І. Карпа, або ж Катакана (так називається японська система письма), на щастя, не скромна дівчинка. Навпаки, вона — відверта, енергійна, іноді цинічна альтернатива, якої хронічно бракує українській літературі, мистецтву, українському суспільству. Ця альтернатива не зводиться до позерства. Не варто її пояснювати й заздрістю. Сенс такої альтернативи в тому, щоб тримати нас у напрузі й перти проти течії. Спитаєте, за яким правом і чому саме Катакана? Однак ми не питаємо, за яким правом і чому саме трава росте крізь асфальт. Хоча, звичайно, є й

об'єктивні причини: Катакана Клей освічена, здібна, а ще, і це, напевно, головне, — непристосована. Аксиоматично альтернатива закінчується там, де починається пристосованість. Тому програма максимум — альтернатива «форевар»! Саме цю непристосованість і вітає Ю. Андрухович у передмові до книжки, а Б. Матіяш, навпаки, не помічає її, вбачаючи найслабшу сторону книжки у її слабкій інтертекстуальності.

У передмові до «Перламутрового порно» Ю. Андрухович точно підмітив, що невразливість цього роману полягає в його незрілості. Це принципове зауваження має шляхетне походження. Про молодість, яка не соромиться й не приховує власної незрілості, а навпаки, виявляє її культуру її, ще у минулому сторіччі писав уже згаданий В. Гомбрович. Більше того, класик польської літератури розвинув цю спасенну думку в теорію, яка відкриває широкі можливості не тільки перед незрілими особистостями, яким через їхню молодість бракує життєвого досвіду, а й перед молодими націями, які з об'єктивних причин не змогли повністю виявити себе в історії. До молодих націй українці належать ще більшою мірою, аніж поляки.

Можливо, Катакана Клей відчуває це інтуїтивно, але факт залишається фактом — її власна молодість помножується молодістю її народу. Бо чим, як не молодістю, можна пояснити той кайф, який відчуває Катакана і те суспільство, що стояло на майдані в часи «помаранчевої революції», від свободи? Тому головною темою роману «Перламутрове порно», авторка якого, здається, не виходить за межі приватного життя, а насправді порушує важливі суспільні проблеми, є саме молодість. Головна ознака авторського стилю — відсутність менторського тону, моралізаторства, що не ототожнюється з ігноруванням моралі. У книжці чимало пасажів, які свідчать: Катакана не тільки чудово розбирається у тому, що є добро, а що зло, а й виявляє у цьому питанні різку безкомпромісність. Так може говорити лише незрілість, яка не зважає на усталені ієрархії, не вважає молодість меншовагтною порівняно зі старістю. Для українського суспільства, яке, попри свою формальну молодість, і досі надає перевагу старості, річ нечувана. Провокативні, іноді й шокуючі заявочки Катакани Клей, наприклад з приводу наших чудових «звезд», безперечно, багатьом попсують кров. Однак безжалісна констатація Катакани, яка зводиться до того, що слава кличе, але моральне здоров'я кожного у його ж руках, — не перебільшення, а «гробана» правда.

«Перламутрове порно» — книжка для молодих, а отже, для багатьох, оскільки переважно всі хочуть залишатися молодими, причому якомога довше. Однак не можна бути молодим і зрілим водночас. Не можна приймати якусь молодечу думку, відкидаючи при цьому її хід або форму висловлювання. Молодеча думка має бути сказана зі смаком. Тому всі закиди типу «Дивіться, якою мовою написано цю книжку: суржик, змішаний із нецензурщиною й англійськими фразами. А як же українські класики?» стосовно «Перламутрового порно» не спрацьовують. Вони свідчать про нерозуміння молодості або її фальшування критиками.

Читаючи цей роман-щоденник, чимало людей впізнаватимуть у думках Катакани власні. Різні люди знайдуть у цьому тексті свої принади. Наприклад, когось не надто цікавлять еротичні казочки чи оповідки про різноманітні збочення. Проте його проймає історія про смерть від СНІДу, не залишає байдужим оповідь про гомосексуальне кохання чи прямі закиди на адресу Ватикану.

Як уже зазначалося, Катакани властиві екстремальні почуття й екстремальні спостереження. Наприклад, вона помічає, що наскрізна ідея епохи, тобто ідея толерантності, насправді виявляється звичайнісінькою туптюю. Любов парижан до арабів позірна, а толерантність до східноєвропейців, чорних, азіатів — лише видимість. Це стосується й гомосексуалістів. Ба, Катакана й сама не відмовляється від позірності. Вона підступно обіцяє даїшнику піти до «уютного» кафе на Троєщині, щоб уникнути штрафу, відчуваючи при цьому до невдахи-залицяльника непідробну симпатію. Справді, він один з небагатьох, хто говорить у її місті українською, точніше «суржем». Саме ця жорстока розбіжність між позірністю і реальністю породжує глибинний екзистенційний сум. Так, одного чудового дня маленька дівчинка, яку постійно супроводжувало щастя, раптом перестає співати, пристрибуючи на одній ніжці. Здається, нічого не змінилося, але змінилася сама дівчинка. На питання, що трапалося, вона щиро відповідає: «Я збагнула, що у житті все не так, як хочеться».

Взагалі, людина — дивовижна істота, яка завжди, навіть за найсприятливіших обставин, наприклад будучи молодая й здоровою, примудряється страждати. Вона страждає навіть тоді, коли ніде подовгу не залежується і ні до чого не належить. Точніше, як впливає з роману, у цьому разі вона страждає ще більше. Катакана Клей у своїй боротьбі зі самотністю чи у пошуках рецепту від самотності

не одинока. Згадаймо історію про Маленького Принца й Лиса, якого він приручив, а ще історію про троянду із трьома шпичками, яку потрібно постійно рятувати — як не від холоду, то від спеки. Закінчення роману, коли Катакана розганяє авто до прірви й хоче пірнути у воду, де тепло й купа риб, нагадує повість Чингіза Айтматова «Білий пароплав», наприкінці якої хлопчик, змучений стражданнями й браком людяності, кидається у воду з думкою про те, що він хоче бути рибою, а не людиною. Містифікована смерть у «Перламутровому порно», бо усім зрозуміло, що Катакана Клей обов'язково повернеться, свідчить, що у нашому житті вкотре щось не так. Одні, відчуваючи цю драматичну суперечність, мучаться й страждають, а інші примудряються забути, не зважати, витіснити страждання насолодами — успіхом, алкоголем, наркотиками, сексом, — щоб знову страждати. Де ж вихід? Катакана Клей стверджує, що знає, як вилізути з цієї вигрібної ями.

Література

Бойчук Б. Троїсті музиканти (Жадан-Карпа-Андрухович) // Кур'єр Кривбасу. — 2005. — Ч. 183.

Зборовська Н. Криза жіночності на українському порубіжжі (Роздуми з приводу роману Ірени Карпи «50 хвилин трави» (коли помре твоя краса)) // Сучасність. — 2004. — № 3.

Крупка М. Художні версії любовних драм у сучасному прозовому дискурсі (романи О. Забужко, І. Карпи, С. Пиркало) // СІЧ. — 2007. — № 7.

Матіяш Б. Фройд би сміявся // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=938>

Матіяш Б. Міти й мітології HERstories // Критика. — 2006. — № 5;

Щербаченко Т. Літературна підземка // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=240>

Любка Дереш — чудесне «дитя»

Л. Дереш народився у 1984 р. у містечку під Львовом. Закінчив економічний факультет Львівського національного університету ім. І. Франка. Перший його видавничий договір про вихід роману «Культ» підписували батьки, оскільки на той час він іще був неповнолітнім. Автор трилогії, що складається з романів: «Культ» (2002), «Поклоніння ящірці» (2004), «Намір!» (2006), а також роману «Архе» (2005), «Трохи п'ятьми» (2007). Його твори перекладено

польською, німецькою, італійською і сербською мовами. Творчість Л. Дереша отримала широкий розголос у пресі, зокрема німецькій та польській. Має власний сайт: <http://www.deresh.name>.

Романи «Культ», «Поклоніння ящірці» і «Намір!» становлять собою трилогію не тільки тому, що перебувають у спільному хронотопі — наші дні, Галичина, містечко Мідні Буки, а й тому, що репрезентують досі найповніший в українській літературі образ нового покоління. Подібна повнота образу сучасної молоді характерна хіба що для роману С. Ушкалова «ОБЖД» (2007). «Культ» містить у собі елементи трилера, «Поклоніння ящірці» — детективу, «Намір!» — роман про подорож у пам'ять.

Вже центральні персонажі роману «Культ» — закохані одне в одного викладач Юрко Банзай і його учениця Дарця Берхес — уособлюють поколіннєву альтернативу. Йдеться не тільки про вільне кохання й розширення свідомості за допомогою куріння трави, а й про свободу мислення, нестандартне життя — ту життєву програму, що суперечить програмі стандартизованого суспільства. Саме тому і Дарця, і Банзай стають жертвами Йог-Сотота — причинного хробака, що біду накликає. Однак їхня смерть зображена у романтичному ключі, овіяна легендою про Волинкаря при Воротах Зорі, який насправді виявився Джимі Гендріксом. Після битви двох сил Банзай, згодом і Дарця опиняються у прекрасній країні Утопії, до якої, як можна припустити, «гопнікам» шляху немає. Можливо, Л. Дереш вирішив не лише дещо переоблаштувати Рай, а й впровадити новий тип грішника. Ним є споживач масової культури.

У «Культі», як і в «Поклонінні ящірці», широко висвітлено проблему молодіжних субкультур, показано протистояння між формалами («гопи», «гопніки», «пацани») і неформалами, серед яких є й такі оригінали як «синтетики», тобто ті, що слухають синтетичну музику й харчуються у «Макдональдсі». Описи молодіжних субкультур у романі, здається, дуже точні й колоритні. Хоча лише у «Поклонінні ящірці» між формалами і неформалами почнеться справжня війна, вже у «Культі» їх роз'єднує практично все, але найбільше все-таки музика: «гопніки» вчащають на «дзиска-party», неформали надають перевагу року й електронній альтернативі.

Л. Дереш начебто прирівнює неформала до партизана-бандерівця. Насправді ж, як зазначає О. Бойченко, пародіює відому партизанську пісню «Там під Львівським замком». Правда, О. Бойченко даремно стверджує, наче це па-

родія в душі О. Ірванця, який свого часу переробив відомий вірш В. Сосюри «Любіть Україну» на «Любіть Оклахому». О. Ірванець пародіював нацреалізм і сентиментальний український національний характер, Л. Дереш використовує партизанську пісню з метою дешевого епатажу, що, звичайно, свідчить про невироблений смак автора й втрату ним відчуття міри. Так само, до речі, як і твердження, наче в церкві в Мідних Буках продавали порнографічну літературу. На Галичині з огляду на релігійність населення у жодній з церков порнографічна література продаватися просто не може.

Зауваження Л. Дереша щодо релігії наштовкують на думку про особливий різновид атеїзму, притаманний неформалам. Бути неформалом означає сповідувати певні норми, манеру поведінки і мораль, тобто можна сказати, що у цьому разі маємо справу зі своєрідною псевдорелігією. Проте неформалів передусім не влаштовує не закріпилася галицька традиція з її надмірним патріотизмом і релігійністю, а масова культура. Перформенс, що його влаштовує Банзай, символізує розправу над цінностями масової культури — шматуються журнали «Ліза», «Атдухні», «Вот так!», «Теленіделя», «Наталі», розбиваються магнітофони, з яких ллється музика «Атпетих машенніков», «Запрешшонних барабаньшпшіков» і «Руки вверх», а телеекран, на якому з'являлися клапті мильних серіалів, Банзай розбиває кувалдою у той момент, коли на ньому проскакує кадр з їхньої ж вистави. На цьому самому перформенсі Юрко читає поезію Покальчука, Антонича й Андруховича.

Нове покоління, за Л. Дерешем, намагається триматися якомога далі від політики і країни, які уявляються «квінтесенцією театру абсурду, де ніколи не з'явиться Годо» (ремінісценція з п'єси С. Беккета «В очікуванні на Годо»). Саме Юрко Банзай, викладач коледжу в Мідних Буках, разом зі своєю подружкою Дарцею має стати тим, хто чинить опір Сатані, який, якщо вірити «Культу», є тотальним. У кожного коледжу, як і в кожного Юрка, є свій Корій — колишній моряк далекого плавання, актуальний стерож, а насправді диявол.

У «Культі» вдалим є не тільки вибір жанру — трилер з елементами магії, а й реалістичні характеристики вчителів, які зазвичай дають дотепні й талановиті учні. Ось лисий старий чоловік з молочною куцою борідкою Дмитре Дмитрович Хорса, якого називають «пси-хо-хологом». У його кабінеті висів плакат із Джоном Ленноном і відчувався гострий аромат трави. Хімік — нан Ярослав —

просто не вилазив з комп'ютера, зате вчитель української мови і літератури пан Лисун мав вигляд стовідсоткового гоміка, а його дружина пані Полісунка, теж мовниці, — стовідсоткової лесбійки. Найсимпатичнішою виглядає маленька, засушена, наче мертвий горобець на стриху, старушенція Держислава Черевуха — викладачка світової культури. Образ Юрка Банзая, здається, можна трактувати як автобіографічний, якби не одне «але». Якщо Юрко вважає, що краще вже бути сільським вчителем біології, ніж нотаріусом чи ще якоюсь потворою, то його автор Л. Дереш набагато практичніший — він все-таки обрав банальну бухгалтерію. У житті, на жаль, все зовсім не так, як у літературі, тобто все набагато гірше. Якщо у «Культі» неформали перебувають у романтичній фазі свого становлення, виявляючись жервами, то у наступних романах перетворюються на переможців — цинічних пофігістів.

Роман «Поклоніння ящірці» порівняно з «Культом» відверто не містичний. У ньому йдеться про аутсайдерів з містечка Мідні Буки: Гладкого Гіппі, Дзвінку Олелько й Кривавіча Михайла. Це погана компанія, що називає себе «цвітом нації», «цвіллю нації», «насправді ж вони просто є». Вони боготворять погляди Джека Керуака, Джонна Леннона, котрі любили критикувати порядок і засуджувати владу. Компанія слухає Джима Моррісона. Її гасло — все життя втікати від мудрості натовпу і порад родичів. Автор зазначає: «І було так; були ми, була причина, не вистачало лише приводу, дрібнички, щоб ми зайнялися, немов просочені напалмом». Згодом така дрібничка все-таки знайшлася. Нею стали гопники, а саме Федя Круговий із друзями і псом Дюком, які не давали життя неформалам, знущалися з них, вселяючи непоборний страх.

Неформали повинні були свій страх подолати. Саме тому між молоддю розгорілася справжня війна, яка почалася вбивством Дюка, а скінчилася вбивством Феді Кругового. Напевно, Ф. Достоевський дуже помилявся, стверджуючи, що для злочину ніколи немає виправдання, а вбивця приречений на муку. Л. Дереш виправдовує вбивство, вчинене з метою самооборони. Дивує, що, вбиваючи, герої так нічого й не відчувають. Адже, як зазначає Л. Дереш, це покоління байдужих, покоління «пофігістів», які ні про що не шкодують, яких убивство й ненависть зовсім не зачепили. Прикметно, що сам автор прагне, щоб цю книжку сприймали без огляду на його вік, що, звичайно, неможливо. Адже тих висновків, яких дійшов автор роману, могла дійти лише людина з мінімальним життєвим досвідом.

У «Поклонінні ящірці» панує сюжетний наратив, в якому чимало діалогів і внутрішніх монологів, часто пафосних, які нерідко заперечують громадську думку або усталені смаки. Автору вдалося передати різні типи мовлення: гопників, наркомана з Гіацинтового Дому, альтернативників, галичан-патріотів і діаспорних українців (листи заокеанської цьоці). В'їдливо висміює він галицьку, переважно містечкову традицію.

Героєм роману «Намір!» є наділений феноменальною пам'яттю Петя П'яточкін, який також живе у Мідних Бухах, але змушений після закінчення школи їхати до Хоботного, що під Тернополем, доглядати свою бабу. Як і в попередніх творах, тут зустрічаються досить точні описи галицького побуту і атмосфери галицького містечка, а також Львова, де Петя працює офіціантом в барі «Російська книга». П'яточкін захоплений ідеєю телепортації. Саме цим він шокував свою подружку Гоцу Дралу, яка вирішила, що Петя божевільний. Гоца, «киднувши» П'яточкіна, вірогідно, потрапила під авто. Наш герой знову повертається до баби, яка збирається помирати, замовляє їй труну й викликає електрика, аби той полагодив перегорілу проводку. Електрика, який був алкоголіком (на думку Л. Дереша, алкоголізм сильно підриває авторитет людини, алкоголіків люди зазвичай взагалі не шкодують), убило струмом, баба дійшла фінішу через вік. Це означало, що між двома смертями третій може прошмигнути непоміченим. Петя приймає просте рішення — відкручує газ, будинок з трупами вибухає, а П'яточкін втікає в туман. Його намір — намір Нескінченності.

У постскрипті до роману йдеться про невідому роботу К. Малевича, знайдену у Чернівцях. Кінцева цитата з того ж К. Малевича, очевидно, співзвучна автору — людина створює реальність зі своїх уявлень аналогічно до того, як Бог створив світ. Людина й Бога створила як власне уявлення. Зрозуміло, що християнство дивиться на цю проблему зовсім інакше: людина — це образ Божий. Інша справа, що людина, це найрозумніше Боже творіння, часто зовсім не відповідає своєму призначенню, тобто розчаровує свого Творця.

Як і компанія альтернативників із попереднього роману, Петя П'яточкін виявляється пофігістом. Хочеться вірити, що пофігістична доктрина, яку пропагує Л. Дереш, все-таки імпує читачеві менше, ніж легкість, з якою написані його твори. Письменник зізнається, що «пише в кайф», задля власного задоволення і щоб його книжки було приємно читати. Література Л. Дереша — це, звичайно, сублітература, розрахована на освічену молодь, так зва-

них неформалів або тих, хто хоче ними бути; кого не влаштовують стандарти масового або попсового суспільства.

Яскрава поколіннява альтернатива Л. Дереша, як і І. Карпи, спрямована проти різного роду «рагулів», «жлобів», «гопників» і т. д. Цій альтернативі передував трактат Ю. Іздрика «Про мудаків». При цьому Ю. Іздрик не заперечує, що й сам іноді поводить себе, «як мудака». Альтернативники до подібної самокритики досі не доросли. Крім того, створені Л. Дерешем персонажі «неформалів-пофігістів» викликають не меншу огиду, ніж «гопники», — недаремно М. Цуканова пише про культивування Л. Дерешем «паростків фашизму в собі», хоча у даному разі доречніше було б стверджувати про банальну ненависть. Псевдорозумування автора, наприклад на тему новітньої «насильницької українізації» в «Архе» чи на тему патріотизму у «Поклонінні ящірці», не можуть не дратувати і свідчать не так про його молодість, як про низький культурний рівень. Письмо Л. Дереша попри задекларовану альтернативність, насправді не виходить за межі масової літератури.

Література

Баран Є. Діти Кетаміну // www.litakcent.com

Бойченко О. Любко, браття, Любко! // О. Бойченко. Шатокуа плюс. — Л.: ЛА «Піраміда», 2004.

Бойченко О. Любко Дереш? Є такий! // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=133>

Бондар-Терещенко І. Вогонь моїх чресел // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=134>

Дереш Л. Культ. — Л.: Кальварія, 2002.

Дереш Л. Поклоніння ящірці. — Л.: Кальварія, 2004.

Дереш Л. Ті, хто називає мене вундеркіндом, за базар відповідатимуть! // Дзеркало тижня. — 2005. — № 46 (574). — 26 лист. — 2 груд.

Мамчич О. Карпати, вбивство і Любко Дереш // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=801>

Михед О. Ламаючи коди «Архе», або Осяяні світлом Дереша // Дзеркало тижня. — 2006. — № 6 (585). — 18—24 лют.

Родик К. Говори чіткіше /слухай уважніше // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=104>

Свято Р. Про новітню «чоловічу» прозу, або Де схований культ Любка Дереша // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 164 (липень). — Вклейка «Література плюс». — № 6.

Цуканова М. (Не)передбачуваний Любко Дереш // Дзеркало тижня. — 2003. — № 19 (444). — 24—30 травня.

Світлана Поваляєва — мізантропія як форма протесту

С. Поваляєва народилася у 1974 р. у Києві, закінчила Інститут журналістики Київського національного університету ім. Т. Шевченка. Працювала у різних ЗМІ, тепер здебільшого пише прозу. Дебютувала, як і Л. Дереш та І. Карпа, у «Четверзі» Ю. Іздрика. Авторка романів «Замість крові» (2003), «Ексгумація міста» (2004, 2006), «Орігамі-блюз» (2005), «Сімурґ» (2006), «Лярви. Небо кухня мертвих» (2007). Спільно з В. Наріжною видала поетичну збірку «Камуфляж в помаді» (2006).

С. Поваляєва пише молодіжні субкультурні романи. Дебютний роман під назвою «Замість крові» — про київських гіпі-наркоманів. Критика зазначає, що основною ознакою її творчості є невідповідність авторського стилю предмету оповіді: «Замість бруду, сукровиці і сперми — відчуття ніжної чистоти, замість декларативної скандальності та цинізму — глибока рефлексійність і тонкий психологізм, замість кондової гіпівської безнадії — щемка пристрасть» (А. Бондар). У «Замість передмови» до роману Ю. Іздрик імітує обурення тим, що на його «останню територію» посягають «якісь малолеткі», котрі чогось шукають у «поколінні квітів». Насправді він появі цих «малолеток» безмежно радіє. Хоча, як відомо, сам Ю. Іздрик критично ставиться до «вільного духу Європи», вважаючи, що гіпі принесли у світ чимало бруду й горя, у цьому разі він виступає адептом їхнього свободолюбства. Він дивується, наскільки природно С. Поваляєвій вдалося вжитися в образ чоловіка — адже оповідь у творі ведеться від імені Дреда, помічає чимало посилянь на «бітників» Вільяма Берроуза і Дж. Керуака. Є там і ремінісценції, алюзії на М. Булгакова і з Л. Подрев'янського. А в романі «Орігамі-блюз» К. Москалець помічає впливи давньої японської прози. На його думку, С. Поваляєва користується одним із правил дзуйхіцу — відсутність сюжету, імпресіоністське письмо.

Роман «Замість крові» не є маніфестом покоління. Швидше, це книга мемуарів, що має на меті зафіксувати гіпівську Толоку, а на ній — головну солодку парочку — Дреда і Джанніс, Джона (жива ікона а ля Берроуз), Аркашу (адепт амфетаміну), Майка (біблійний профіль), Ципу (крихке створіння), Лі (янголоподібний покидьок), Данила-Мухомора (олдова — жива на той час легенда), Марго (має дитину, народжену за ґратами), Пашу-піаніста (ма-

жор-невротик), Тараса Ліпольца (просто поет). Авторка з великою теплою описує ті Сходи, і той Київ, які любили її ровесники-гіпі. Так вона виливає свою ностальгію за юністю. Сходи дещо змінилися, Київ теж, а більшість гіпі, яким так і не вдалося відмовитися від наркотиків, — давно вже у кращому зі світів.

С. Поваляєва саме про цю правду воліє не писати. Безперечно, вона смілива авторка, вдається до експерименту — намагається романтично писати про антиромантичну тему: наркотики, занедбані квартири, психози й депресії. Щодо цього Ю. Іздрик оптимістично підсумовує, це — пронизлива й світла історія усе-таки кохання, усе-таки-життя. Однак ні оптимізм Ю. Іздрика, ні романтична екзальтованість С. Поваляєвої не переконують, бо там, де починаються наркотики, закінчуються дружба, любов, саме життя. На тему наркотиків світла книжка можлива (сьогодні можливо все, межі мистецтва, зафіксовані Лессінгом, знівельовано), але її світло фальшиве. Про депресію і дно можна писати «чорно», тобто так, як пише О. Ульяненко, а можна іронічно і з «чорним» гумором, як це робить Ірвін Велш у романі «На голці», але в жодному разі не романтично. У С. Поваляєвої досвід смерті виглядає непереконливо, тобто читач не відчуває моторошного, холодного чи, навпаки, обпікаючого й електризуючого подиху смерті, коли людині ставлять остаточний діагноз або коли вона обирає його добровільно. Саме про це, здається, йшлося у Б. Матіяш, яка писала про штучність досвіду смерті, продемонстрованого С. Поваляєвою у «Екзгумації міста».

У наступному романі С. Поваляєвої «Орігамі-блюз» поколіннєвий досвід подано через досвід головної героїні з дивовижним і дещо претензійним іменем Мрія. Звичайно, цей образ є автобіографічним, хоча авторка, може, соромлячись, а може, задля більшої відстороненості, вдається до оповіді від третьої особи. У цьому романі письменниця прямо стверджує: є «ми», а є «ви» (міщанство, мажори, батьки) — між двома цими полюсами зберігається постійна напруга. Вона навіть виразно артикулює відмінність між «вами» і «нами». Якщо «ви» змирилися з тим, що істинний протест перетворився на лицемірство, то «ми» ні. Протест, за С. Поваляєвою, — це остання й остаточна вартість цього світу. Якщо протест нівелюється, якщо можна вкотре знищити в людині найкраще, тоді дозволено все: секс, алкоголь, наркотики, обценна лексика.

У книзі «Сімург», зробленій за принципом диска, на якому 11 синглів, портрет покоління конкретизується. За-

кохана парочка Фес і Андрій із оповідання-сінглу «Зміст апельсина» декларують: ми не альтруїсти, ми навіть не знаємо, що таке кохання, ми просто зустрілися, пристали на пересічний секс, ми прогнозовано розбіжимося через два роки — ось вам, хавайте.

К. Москалець має рацію, що С. Поваляєвій «добре в своєму брутальному, неохайному, хтивому тексті — і що ти їй/текстові за це зробиш, коли чужа самодостатня насолода не потребує коментарів, виправдань чи засуджень, вона, власне, засадничо не потребує свідків або причетних». Отже, К. Москалець пророкує С. Поваляєвій відсутність читача. Проте читач все одно буде у неї і не тільки з цільової аудиторії, оскільки людей, навіть дуже правильних (у них теж жевріє прихований протест), завжди цікавить все заборонене, неординарне, зокрема постінтелігентська, тобто люмпенізована, свідомість, наркотичні сні і глюки, бунт проти споживацького суспільства і масової культури, боротьба зі стереотипами й табу.

Людину, на щастя, влаштовано так, що її завжди щось не задовольняє, навіть тоді, коли у неї є все. Саме цього, здається, й не розуміє С. Поваляєва. «Хлопчики-мажори» починають співати протестних пісень, бо теж потребують бунту. Взагалі, напруга, про яку вона пише, існує не тільки між різними соціальними прошарками, працедавцями й робітниками, верхами й низами, партіями чи поколіннями, а й всередині кожної людини. Ця напруга тим вища, чим людина культурніша, чим тонша її організація.

С. Поваляєва, безперечно, наділена тонкою організацією. Крім того, вона справді «надзвичайно обдарований мовець» (К. Москалець). Можна сказати, що С. Поваляєва є збирачем сучасного фольклору. Вона фіксує ту мовну ситуацію, в якій усі ми сьогодні перебуваємо, не облагороджуючи її, навпаки, точно копіюючи: розповідає анекдоти, вживає сленг та обценну лексику. Однак Б. Матіяш, на відміну від К. Москальця, вважає, що мовні пропозиції С. Поваляєвої більш ніж нецікаві, оскільки наділяють мову універсальною безликістю. Напевно, з цієї причини вона узагалі пише про прозу С. Поваляєвої й І. Карпи так, наче перед нею проза-сіамські близнючки: обидві пишуть альтернативну сублітературу, хоча С. Поваляєва вдається до романтичного письма, а І. Карпа — до інфантильного говоріння. Найбільшим недоліком цієї прози, на думку Б. Матіяш, є те, що авторки позбавляють читача приємної можливості відгадувати, звідки походить та чи інша алюзія, ремінісценція. Та література все-таки не кросворд і не

чайнворд для інтелектуалів. Література свідчить передусім про людину, її внутрішній світ, переживання і навіть страждання, які, можливо, мало кого приваблюють, адже співстраждати з кимось — приемність сумнівна. Тому катарсис як спосіб лікування душі не надається для реклами. Існує мало підстав для того, щоб категорично стверджувати, що письмо С. Поваляєвої чи І. Карпи катарсичне. Однак у їхній прозі відчутні людські, може, дещо екзальтовані, але, попри все, не паперові переживання і почуття. Обидві письменниці, здається, прагнуть, щоб література була тим, чим вона має бути в першу чергу, — джерелом емоцій, а не збіркою цитат, істин чи інших правд.

Література

Бондар А. Небо в дієзах // Дзеркало тижня. — 2004. — № 22(497). — 5—11 черв.

Матіяш Б. Смерть у Києві // <http://www.review.kiev.ua/arcrc.shtm?id=514>

Матіяш Б. Міти й мітології HERstories // Критика. — 2006. — № 5.

Москалець К. Вєсь цей блюз // Критика. — 2006. — № 5.

Таня Малярчук — «екзальтована казкарка»

Т. Малярчук народилася у 1983 р. в Івано-Франківську. Закінчила Прикарпатський університет ім. В. Стефаніка. Мешкає в Києві, працює журналістом. Авторка прозових книжок «Ендшпіль Адольфо, або Троянда для Лізи» (2005), «Як я стала святою» (2006), «Згори вниз» (2006), «Говорити» (2007).

Про творчість Т. Малярчук ще до виходу її дебютного роману, а також згодом відзивались позитивно критики: К. Москалець стверджував, що її проза дає суцільну насолоду від письма; Б. Матіяш заявила, що «Ендшпіль Адольфо, або Троянда для Лізи», який складається з двох невеликих за обсягом текстів, «личить називати тотальним романом, потребу в якому проголосив іще Габріель Гарсія Маркес». К. Москалець кваліфікує «Троянду Адольфо» як святкову пародію на родинні саги, зараховуючи її до сюрреалізму, а «Ендшпіль для Лізи» — як банальну любовну історію (а я люблю жонатого), що перетворюється на високу драму. Причетність тотального роману Т. Маляр-

чук до магічного реалізму Б. Матіяш обґрунтовує тим, що центральними в обох текстах є дискурси любові, сексуальності і влади. Олена Северин зосереджується на грі, яку авторка закодовує, переплутуючи назви своєї книжки, що нагадує ребус. На її думку, перша повість «Троянда Адольфо» — майже народна дума про нерозділені почуття молоді дівчини Варвари (Барбари) до багатого старшої за неї жінки-напівбогині. Саме за ці свої почуття Варвара засилає саму себе до Сибіру, де згадує історію власної родини — Грубої, Великої і Малої Марій, з яких одна закохалася в чоловіка іншої. Ця родинна історія подається як історія ненависті й несправедливості. Наступна повість «Ендшпіль для Лізи», хоча й присвячена історії нещасливого кохання головної героїні, для якої гра скінчилася, є водночас і родинною сагою, точніше, мінус-сагою, в якій домінують ненависть і нерозуміння, а не любов.

Т. Малярчук увійшла до літератури завдяки складній темі забороненої, нещасливої любові, читаючи про яку, ми впізнаємо усі любовні симптоми і кажемо: «Так, це любов». Вона пише безсумнівно якісну прозу, у центрі якої знаходиться тема забороненої, нещасливої любові. Заборонена любов (колись це була любов між нерівнею або до одруженого чоловіка, тепер — ще й гомосексуальна), як відомо, перетворюється на суцільну муку, табу, гріх. З цим гріхом жили Анна Кареніна, Емма Боварі й Альфредо зі славетної опери Дж. Верді «Травіата». Однак Т. Малярчук порушує проблему не тільки подружньої зради, а й проблему одностатевої любові. Цим вона намагається сказати, що гріховної любові в принципі не існує, що будь-яка любов — дар Божий, хоча насправді Божий дар передбачає продовження роду. Варвара з повісті «Троянда Адольфо» успадкувала всі любові свого роду. Більше того — вона народилася від Ядзиноного сина й доньки Васюти, а в житті самих Ядзі й Васюти були самі лише жінки. Можливо, цим Т. Малярчук, як колись Л. Толстой, прозирає далеко вперед: не тільки шлюб, а й традиційна двостатева родина невдовзі виявляться не такими священними, як це тепер уявляється. Зрозуміло, сексуальна революція вимагала легалізації розлучень, а легалізація гомосексуальної любові, безперечно, призведе до появи гомосексуальних родин.

У другій повісті «Ендшпіль для Лізи» авторка вже не ставить питання любові так радикально, як у першій, хоча у ній з'являється жінка, старша за Лізу на 30 років, яку звати Розою і яку Ліза любить. Ця повість менш екзальтована порівняно з першою, вона також традиційніша.

Здається, що це — автобіографічний твір. Цього факту не змінює навіть та обставина, що оповідь ведеться від третьої особи, головної героїні Лізи, яка закохалася в одруженого чоловіка. Тут чимало дигресій — ліричних відступів: про голубий комбінезон, що ним тішилася Ліза в дитинстві, про дитячий садок, друга Мар'яна й виховательку, котра нагадувала маму маленького гіпопотамчика; про батька, в житті якого були коханки, але він лишився у сім'ї (до речі, Ліза за це його зневажає); про заздрість і любов до старшої сестри Інни з боку молодшої Лізи; маму, якій болить дорослішання меншої доньки. Лізу з її забороненим коханням ніхто в родині не розуміє: ані мама, ані тато, ані сестра.

Т. Малярчук виявила себе не тільки як «екзальтована казкарка» (М. Бриних), а й як цілком вправна письменниця-реалістка, зокрема, зображуючи сцену жорстокої розправи родичів над Лізою, з якої брутально вибивають любов у тісній кухні: «Я не маю права когось любити. Діти понад страждання. Страждання понад усе». Такою ж безуспішною виявляється й апеляція Лізи до полігамії: «Невже двох жінок забагато на одне життя? Невже тільки перша має право з тобою зістарітись?». Найкардинальнішим, проте, є питання: «Синці минуть, і любов мине, але що робити із зараз і завтра?». Ліза, людина без властивостей (безперечна ремінісценція з австрійського письменника Роберта Музіля, автора роману «Людина без властивостей»), наважується на самогубство. Проте, охоплена дитячими спогадами про хворобу, видом чоловіка, якому відрізало січкаркою руку, героїня переживає кризову ніч і залишається жити, на відміну від Вертера чи Анни Кареніної. Отже, у повісті Т. Малярчук маємо справу з драмою, а не трагедією, зворушливою і правдивою розповіддю про заборонену любов, про самотність і терпіння, про відчуття нещасності й покинутості, про неможливість співчуття й розуміння.

До книги страхів «Згори вниз» увійшли одноіменна повість і оповідання, вже в назвах яких витримується принцип бінарності: «Чоловік і його собака», «Цветка і її я», «Георгій і його змії» тощо. Центральною є повість «Згори вниз», яку можна трактувати як продовження повісті «Ендшпіль для Лізи». Адже героїня втікає у високогірне карпатське село Дземброню, щоб позбутися своїх страхів і навчитися жити без забороненої любові. Вже анотація засвідчує, що ця книжка має реанімувати в українській літературі сюрреалізм. Якщо його розуміти як елемент або жанр сновидіння, то повість Т. Малярчук у такому разі має

співвідноситися з трьома «Снами» Т. Шевченка. Однак жоден із них, ні комедія «Сон», ні «Сон — На панщині пшеницю жала», ані «Сон — Гори мої високії», із повістю Т. Малярчук нічого спільного не мають. Як, до речі, немає нічого спільного між цією повістю й повістю О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» або із «Тінями забутих предків» М. Коцюбинського. Проза Т. Малярчук псевдомістична, непоетична і непатетична. Вона стилізується під жахи, грайливо пародіюючи їх. Якщо вірити їй, свій персональний смерч, який відносить стару бабку разом із її хаткою невідомо куди, набагато симпатичніший за смерть і ті обряди, що її супроводжують. Найважливішим із усіх перетвілень, на які здатні не тільки відьми й відьмаки, а й усі люди, є, за авторкою, любов, зазвичай нещаслива, нерозділена чи заборонена. Забуваючи любов, людина впадає у летаргічний сон і виключається з життя у кращому разі на цілу зиму. У неї є всі підстави боятися любові, оскільки вона може змінити людину до невпізнаності, наприклад, перетворити на вовка чи вовчицю.

Має рацію О. Сливинський, стверджуючи, що повість «Згори вниз» «позначена усвідомленням власної літературності», її справді «легше впіймати в герменевтичну сіть» порівняно з попередніми. Це засмучує критика і розчаровує його. Та правда і те, що у повісті «Згори вниз» Т. Малярчук сягнула своєї вершини. Її можна рекомендувати для читання дорослим і підліткам. Це якісне письмо, яке виходить за межі дитячо-підліткової альтернативи. Письмо, яке, за визначенням К. Москальця, «закладає норму, зразок, критерій для того, щоб в літературі було й 27-ме століття».

Література

Бриних М. Як Таня Малярчук не з'їла собаки // Дзеркало тижня. — 2006. — № 47(626).

Матіяш Б. Міти й мітології HERstories // Критика. — 2006. — № 5.

Михед О. Де так занадто мало гір // Кур'єр Кривбасу. — 2006. — № 203 (жовт.).

Малярчук Т. Ендшпіль Адольфо, або Троянда для Лізи — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005.

Москалець К. Весь цей блюз // Критика. — 2006. — № 5.

Прохасько Т. Написати про книжку // Поступ. — 2005. — Ч. 4. — 13—19 січ.

Северин О. Історія її сексуальності // Дзеркало тижня. — 2005. — № 1(529). — 15—21 січ.

Сливинський О. Перестати боятися, продовжувати // Дзеркало тижня. — 2006. — № 26(605). — 8—14 лип.

Децо про все і всіх

Відтепер українська література існує у вільному суспільстві, де кожен може писати й читати те, що йому подобається. У ній розвиваються масові жанри — детектив, трилер (роман жахів), еротична повість, мелодрама, порнографічна література, містика. При цьому загальнонаціональний контекст модифікується у контекст масової літератури. Водночас в українському письменстві зберігають активність автори (неопозитивісти, неомодерністи), які прагнуть створювати «високу» літературу, — письменники (постмодерністи), які, апелюючи до масових жанрів, намагаються втілювати у них серйозний зміст.

Нерідко в сучасній українській прозі простежують межові стильові явища. Наприклад, творчість Вал. Шевчука і С. Процюка розгортається на межі між модернізмом і неопозитивізмом. Поєднує постмодернізм із історизмом Ю. Андрухович, а Ю. Іздрик у межах постмодернізму позиціонується як естет.

Творчість Є. Кононенко займає проміжну позицію між феміністичною і масовою літературою, М. Матіос пише псевдокласичні твори («Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки»), О. Забужко поєднує традицію українського опору з культурництвом, раціональне ставлення до життя — з підсвідомістю у творчості.

Українська масова література представлена романами Л. Денисенко, А. Дністрового, В. Кожелянка, А. Кокотюхи, Люби Клименко, Ю. Покальчука, І. Роздобудько, В. Шкляра та ін. Однак поки що про повноцінну масову літературу в українському варіанті говорити не доводиться, що спричинено відсутністю українського книжкового ринку й української книжкової індустрії.

Український книжковий бізнес лише почав формуватися: кілька українських прозаїків живуть на гонорари від продажу своїх творів; літературного агента мають лічені письменники; українська критика з'являється спорадично; українське книговидання назвати індустрією неможливо.

Українська література залишається літературою постколоніальною, тобто віддзеркалює буття колоніальної нації, яка після русифікації і советизації повертається до власної ідентичності. Хоча українську мову і проголошено державною, вона й досі не є домінуючою. В українському суспільстві панує не російська імперська мова, а її спотворений варіант — суржик. Рівень спотворення російської залежить від соціального і професійного середовища її вжитку.

Українська література функціонує в суспільстві «цивілізаційного розламу»: частина українського суспільства, яка живе на Сході і Півдні України, переважно не ідентифікує себе з українською мовою і культурою, демонструє різке їх неприйняття як меншовартісних порівняно з російськими аналогами, переважно попсовими.

Українська література, зокрема й проза, що займає центральне місце порівняно з поезією і драмою, розвивається у межах суспільства, яке неможливо назвати культурним. Про рівень його культури свідчить вже той факт, що на 46 мільйонів українського населення українська книжка найцікавіших авторів видається накладом 5 тис. примірників. Для порівняння — «Русалку Дністрову» М. Шашкевича було видано у 1837 р. в межах Австро-Угорської імперії накладом 1 тис. примірників.

Останнім часом українських авторів стає дедалі більше, а цікавої і вартісної української літератури — дедалі менше. Сучасна українська проза залишається переважно автобіографічною, ліричною й іронічною, у ній відсутні епічні зразки. Переважно у літературі пробують себе жінки, долучаючись до молодіжної або «підлітково-дитячої альтернативи»: С. Андрухович, С. Пиркало, Н. Сняданко, М. Соколян та ін. Це зумовлено не тільки гендерними причинами, а й тим, що праця літератора сьогодні не належить до високооплачуваної. Тому чоловіки переважно не пов'язують з письменством свого майбутнього.

Сучасна українська література, зокрема проза, покликана переформулювати соцреалістичний канон, переорієнтувати літературу із одноголосся на багатоголосся. Вона намагається вписатися до світового контексту, а не орієнтуватися виключно на російські літературні зразки, являє собою відкриту систему, яка передбачає безліч інтерпретацій.

Короткий словник-довідник

Авангардизм (франц. *avant-garde* — передовий загін) — антитрадиційні течії у мистецтві, що виникли у 10—20-х роках ХХ ст., представники яких вважали мистецтво естетичною, незалежною від суспільства сферою. Основні течії авангарду: експресіонізм (підвищена емоційність твору мистецтва), футуризм, «ліве» мистецтво (автор твору протиставляє красу активної соціальної дії пасивному естетизму), дадаїзм (намагання зруйнувати традиційну естетику), сюрреалізм (звернення автора до підсвідомості). У сучасній українській прозі Т. Малярчук, особливо у книжці «Як я стала святою», виявляє нахил до сюрреалізму, С. Жадан — до «лівого» мистецтва, у творчості Є. Пашковського та О. Забужко помітні елементи експресіонізму. Принцип дадаїзму, коли молитва «Отче наш» розпадається на незрозуміле поєднання слів і звуків, використовує Ю. Іздрик у романі «Воццек».

Агіографія (грец. *hágios* — святий і *gráphō* — пишу) — жанр християнської літератури, що включає життя святих, тобто легенди про життя, подвиги й страждання людей, канонізованих християнською церквою. Пов'язаний із біографічною літературою. До А. звертається Вал. Шевчук у романі «Око прірви» (1996). Агіографічна література є улюбленою лектурою Т. Прохаська.

Алегорія (грец. *allogoria* — образне мовлення) — літературний прийом, за яким образ, крім прямого значення, наділено ще й прихованим або алегоричним. Алегоричне значення тісно пов'язане з культурною, літературною, релігійною, іконологічною й емблематичною традицією. А. вимагає від реципієнта чималої ерудиції. Цим вона відрізняється від символу, природа якого є індивідуальнішою. Пік популярності А. у європейській літературі припадає на епоху Середньовіччя, коли в них закодовували моральні, релігійні й філософські ідеї: мораліте, шкільна драма, барокова епічна поема, байка. З розвитком романтизму й реалізму А. занепадає, хоча на українському ґрунті у цей час з'явився «Лис Микита» І. Франка. У ХХ ст. в межах модерного й постмодерного мистецтва, спостерігається відродження А. Про це свідчить творчість С. Беккета, Б. Брехта, Ф. Кафки, А. Камю, а також Г.-Г. Маркеса, С. Рушді, А. Мердок. Постмодерна алегорія не відіграє дидактичної ролі. Вона є засобом деконструкції — політичної сатири і суспільної критики, часто зростаючись із метафорою і символом. Свято Воскресаючого Духа у «Рекреація» Ю. Андруховича — це А., що позначає перехід України з колоніального до постколоніального стану, тісно пов'язана з українською релігійною, культурною традицією, передусім бароковою. Чимало образів у п'єсах Л. Подерв'янського є А. Наприклад, образ сліпого пророка Миколи у п'єсі «Павлік Морозов», прототипом якого є Микола Островський, автор зразкового соцреалістичного роману «Як гартувалась сталь», є А. соцреалістичного митця.

Алюзія (лат. *allusio* — натяк) — стилістична фігура, в якій міститься натяк на якийсь загальновідомий політичний, історичний чи літературний факт. Коли Ю. Іздрик називає Ю. Андруховича Патріархом, це є А. на літературне угруповання «Бу-Ба-Бу», очолюване Ю. Андруховичом.

Андеграунд (англ. *underground* — підземелля) — течія у мистецтві, яка не визнає легітимних суспільних цінностей і протиставляє їм цінності опозиційні. Іноді на позначення цього явища уживають термін «контркультура». А. генетично пов'язаний із авангардом. Виник у 50—60-ті роки ХХ ст. як рок-культура. В Америці з'явилося «покоління бітників». На укра-

їнському ґрунті літературний А. представлено «київською іронічною школою»: В. Діброва, Б. Жолдак, Л. Подерев'янський. До пізніх явищ українського А. В. Єшкілев зараховує 1—2 числа журналу «Четвер».

Ампліфікація (лат. *amplificatio* — розширення) — риторична фігура, заснована на нагромадженні виразів. Ґрунтується на гіперболі, градації, аналогії й контрасті. Основна фігура у творчості Ю. Андруховича. Пародіює її Ю. Іздрик у романі «Воццек».

Анаколуф (грец. *anakoluthos* — непослідовний) — синтаксична неузгодженість між частинами речення або його членами. Прийом характерний для прози Є. Пашковського.

Андрусів Стефанія (1946) — український літературознавець. Живе і працює у Львові. Авторка книги «Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х років ХХ ст.» (2000). Актуальною літературою цікавиться принагідно. Її стаття «Модернізм / постмодернізм: ланки безконечного ланцюга історико-культурних епох» (1998) має принципове значення у межах української дискусії про постмодернізм.

Апорія (грец. *aporia* — головоломка, парадокс) — неподоланне логічне утруднення, суперечність у міркуваннях. В античній філософії Зенон із Елеї досліджував А. руху, Аристотель — А. часу. У постмодерній філософії цей термін широко уживав Ж. Дерріда; в українській критиці — І. Бондар-Терещенко у статті «Апорія постмодерну» (1999).

Асиндетон (грец. *asynthetos* — незв'язка, безсполучниковість) — риторична фігура, заснована на безсполучниковому зв'язку між однорідними членами речення або частинами складного речення. Характерна для творчості Є. Пашковського.

Баран Євген (1961) — український літературознавець, прозаїк. Живе і працює в Івано-Франківську. Прихильник герменевтики. Автор книг «Звичайний читач: літературно-критичні тексти» (2000), «Наодинці з літературою: щоденникові нотатки, есеї» (2007).

Білоцерківець Наталка (1954) — українська поетка, літературний критик. Живе і працює у Києві. Авторка поетичних збірок «Балада про нескорених» (1976), «У країні мого серця» (1979), «Алергія» (1999) та ін. Першою вжила 1991 р. термін «постмодернізм» у статті «Бу-Ба-Бу та ін. Український літературний неовангард: портрет одного року», виокремила в сучасній українській літературі «київсько-житомирську» і «галицько-станіславівську» школи.

Бінарна опозиція (лат. *bini* й *oppositio* — подвійне протиставлення) — протиставні, опозиційні, антонімічні елементи. Термін уперше вжито Ф. де Сосюрмом щодо мови, яка, на його думку, є системою опозицій. Відтоді широко застосовується у деконструктивістській, феміністичній, структуралістській критиці і лінгвістиці. Зокрема, універсальна Б. о. світле/темне (наприклад, у творчості О. Ульяненка) або стать/гендер — у феміністичній літературі.

Бічуня Ніна (1937) — український прозаїк. Живе і працює у Львові. Авторка книжок «Дрогобицький звіздар» (1970), «Повісті» (1978), «Вересень у човні» (1983), роману «Репетиція» (1985) та ін. Остання книга — «Землі романські» (2003). Вважається урбаністичною письменницею, стилю якої притаманні елементи модернізму.

Бодріяр Жан (1929—2007) — французький соціолог. Намагався застосовувати у своїх працях з мистецтвознавства, масових комунікацій і суспільної організації основні поняття марксизму і структуралізму. Автор книжки «Симуляції» (1982), в якій проголошено кінець влади, історії й реальності.

Бондар-Терещенко Ігор (1964) — поет, прозаїк, драматург, літературознавець. Живе і працює в Харкові. Автор літературознавчих статей у періодиці, книжки «Тексти 1990-х: герої та персонажі» (2003). Відомий як ІБТ. Одна із найоригінальніших постатей сучасної української літератури. Для нього характерна динамічна зміна поглядів — був прибічником фашизму, апологетом постмодернізму, нині — яскравий представник літературного регіоналізму.

Борхес Хорхе Луїс (1899—1986) — аргентинський письменник, предтеча постмодерної літератури. Переважно працював у жанрі новели. Автор збірок фантастичних новел «Вигадані оповідки» й «Алеф» (обидві вийшли наприкінці 40-х років ХХ ст.). Відмовився від ієрархії, постійно стирав відмінності між художньою вигадкою і реальністю. Йому належить думка про «смерть автора» і про те, що в мистецтві вже все сказано. Культовий автор для українських письменників-вісімдесятників. У «Плеромі З'98: Малій українській енциклопедії актуальної літератури» В. Єшкілев назвав ім'я Борхеса серед цінностей, які відрізняють вісімдесятників від дев'яностників.

Вітгенштайн Людвіг-Йозеф-Йоган (1889—1951) — австрійський філософ мови, логіки і математики. Автор «Логіко-філософського трактату» (1921), в якому розрізняється те, що сказано, і показане, яке має містичне значення. До теорії Вітгенштайна часто звертається Т. Прохасько.

Гендер — поняття на позначення відмінності між чоловіками і жінками. З'явилось разом із фемінізмом «другої хвилі» (гендерним фемінізмом) у другій половині ХХ ст., коли актуальним виявилось протиставлення стать — гендер. У межах гендерного фемінізму йшлося про те, що відмінності між чоловіками і жінками зумовлені не біологічними чинниками, а нав'язаними суспільством чоловікам і жінкам ролями. Стать належить до біологічного дискурсу, Г. — до культурного.

Герменевтика (грец. *hermeneutikē* — пояснення, тлумачення) — критичне дослідження, пояснення й інтерпретація письмових джерел, що мають на меті з'ясування істинності тексту і його справжнього сенсу. Обстоює існування єдиного істинного сенсу тексту. Ця дисципліна пов'язана з історією літератури, історією філософії, релігійознавством. У ХХ ст. на Г. найбільше вплинули ідеї Г.-Г. Гадамера і П. Рікера. Йдеться про те, що будь-яка інтерпретація, на їхню думку, спрямована на розкриття прихованого сенсу тексту. У процесі інтерпретації об'єкт і суб'єкт вступають у діалог. Під час інтерпретації тексту відбувається актуалізація традиції. Г. не є методологією із набором точних критеріїв швидше вона споріднена із мистецтвом. Деконструктивізм частково радикалізував, а частково відкинув її принципи.

Гнатюк Оля (1961) — польський літературознавець, перекладачка українського походження. Живе і працює у Варшаві. Авторка монографії «Українська духовна барокова пісня» (1994), дослідження «Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність» (2005), в якому проаналізувала українські дискусії на зламі ХХ—ХХІ ст. про традицію й орієнтацію української культури в контексті центрально-східноєвропейських дебатів про ідентичність. Часто вдається до деконструкції. Популяризатор сучасної української літератури у Польщі: підготувала й видала антологію української літератури за останні 20 років під назвою «Рибо-винокур» (1994), книги Ю. Андруховича, І. Калинця, В. Голобородька.

Гра — людська діяльність на межі умовного і реального. Центральне поняття постмодернізму. Й Гейзінга у праці «Homo ludens» (1938) запровадив це поняття для позначення творчої діяльності людини, вва-

жаючи, що культура створювалася у процесі Г. Ж. Дерріда назвав письмо Г. Це породило постмодерністську Г. зі словами (тропи, каламбури, анаграми, літературні алюзії). До Г. словами часто вдаються Ю. Андрухович, Ю. Іздрік. Із Г. пов'язані також образи карнавалу, фестивалю, конференції, на підставі яких вибудовує свою творчість Ю. Андрухович.

Грабович Григорій (1943) — американський літературознавець-постструктураліст українського походження. Досліджує українську, російську і польську літератури, переважно доби романтизму. Найважливіші його роботи — «Шевченко як міфотворець» (1998), «До історії української літератури» (1997). Засновник (разом із М. Рябчуком) часопису «Критика» (1997), в якому висвітлюється актуальна література.

Гротеск (франц. *grotesque*, з італ. *grottesco* — чудернацький) — свідоме порушення розмірів, форм предметів, поєднання із несумісними ознаками тощо. Г. притаманні фантастика, особлива ексцентрична форма (перебільшення, деформації), абсурд. Г. світ позбавлений логіки, йому властиві різкі перепади настрою, змішування комічного і трагічного, провокаційна настанова, зокрема щодо традиції, у томі числі й літературної (у цьому Г. споріднений з пародією, травестією, бурлеском), і щодо усталених суспільних норм, поєднання стилів (високого й низького), мови (офіційної, витонченої з вульгарною). В українській літературі яскравим гротескним твором у XIX ст. стала поема Т. Шевченка «Сон — У всякого своя доля». Серед передпостмодерних явищ виразно гротескною є уся творчість Л. Подерв'янського, помітний Г. і у В. Діброви. У межах українського постмодерного і неомодерного мистецтва Г. теж присутній. У творчості Ю. Андруховича, зокрема в романі «Московіада», гротескно зображено побут російської столиці. Подібно зображує західне суспільство Є. Пашковський у романі «Щоденний жезл».

Гумор (англ. *humour* — гумор, настрої, схильність) — вид комічного, в якому поєднується зовнішній комізм із внутрішньою серйозністю. У Г. серйозне приховується під маскою смішного, тоді як в іронії, навпаки, смішне — під маскою серйозного. Порівняно із сатирою Г. менш тенденційний, поблажливіший. Може бути добродушним, жорстоким («чорним»), дружнім, тонким, грубим, зворушливим.

Гундорова Тамара (1955) — український літературознавець, прихильниця постструктуралізму. Живе і працює у Києві. Авторка книжок: «Франко — не Каменярь» (1996), «Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму» (1997), «Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн» (2005) та ін. В останній книжці вирізняє три основні орієнтації в сучасній українській літературі (неонародництво, неомодернізм і постмодернізм), а також феміністичну літературу й молодіжний неоавангард.

Гуцало Євген (1937—1995) — український письменник-шістдесятник, лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1985). Передусім відомий як прозаїк, автор збірок оповідань і новел «Люди серед людей» (1962), «Яблука з осіннього саду» (1964), «Скупана в любистку», «Хустина шовку зеленого» (1966) та ін., творів для дітей, а також роману-трилогії «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет» (1982—84). Останній роман Є. Гуцала — «Блуд. Україна: розпуста і виродження» (1993). Публіцистику зібрано у книжці «Ментальність орди» (1996).

Даниленко Володимир (1959) — український прозаїк, літературознавець. Живе і працює у Києві. Йому належить розрізнення «житомирської» і «галицької» літературних шкіл. Автор роману «Сон із дзьоба стрижа» (2006), збір-

ки прози «Місто Тіровиван» (2001). В останній книжці «Лісоруб у пустелі» (2008) подав комплексну картину сучасної української літератури, вдаючись до статистичного методу.

Деконструкція — течія постструктуралізму, що почала розвиватися у другій половині 70-х років ХХ ст. під впливом ідей французького філософа Ж. Дерріди, який запровадив у науковий обіг це поняття. Особливий інтерес до принципу Д. виявили американські літературознавці — Поль де Ман, Гарольд Блум. Прихильники Д. відкинули постулат про автономність літературного твору, наділеного власною структурою і сенсом, який є наслідком авторського задуму. Вони почали досліджувати передусім елементи, які виходять з-під контролю того, хто пише, виводячи маргінальні елементи на передній план. Головну увагу зосереджують на інтертекстуальності, неможливості істинного прочитання тексту. Будь-яке прочитання вважають завжди неточним або помилковим. Д. проголошує плюралізм і рівноправність інтерпретацій, на відміну від герменевтики, яка завжди обстоює існування єдиного істинного сенсу тексту. Визнано, що Д. є симптоматичним явищем постмодернізму. В українській літературі дебютний твір Т. Прохаська має назву «Essai de deconstruction (Спроба деконструкції)».

Дельоз Жиль (1925—1995) — французький філософ, творець «філософії відмінності». До проблем модернізму звертався вкрай рідко, а до проблем постмодернізму — опосередковано. Залишився вірним марксизму. Найбільшу популярність Д. принесла праця, написана ним у співавторстві з Феліксом Гваттарі, «Анти-Едіп» (1972). Ужитий у ній термін «ризома» почав широко застосовуватися у постмодерній філософії.

Демська Леся (1971) — українська поетка, новелістка, літературознавець. Живе і працює у Києві. Авторка зб. поезій і прози «Сонцестояння у сузір'ї Риб» (1995), книги прози «Дім на околиці серця» (1997), кількох статей про покоління 90-х (дев'яностників).

Денисова Тамара (1934) — український літературознавець-американіст. Живе і працює у Києві. Авторка численних навчальних посібників із зарубіжної літератури для середньої школи, «Історії американської літератури ХХ ст.» для студентів філологічних факультетів вищих навч. закладів (2002). Обстоює потребу вивчати постмодерний стиль.

Дерріда Жак (нар. 1930) — французький філософ, переважно займається проблемою письма. Автор праць «Голос і феномен», «Про граматиологію», «Письмо й відмінність» (усі — 1967). Йому належить ідея деконструкції.

Дискурс (лат. *discursus* — розмова) — логічно організований, вмотивований виклад; фрагмент усної або писемної мови, що характеризує певну культуру. Термін запроваджено в теорію літератури французьким філософом Мішелем Фуко, для якого Д. означав принципи побудови висловів різного типу і найзагальніші правила побудови висновку. Іноді Д. вважають синонімом висловлювання.

Дрозд Володимир (1939—2003) — український письменник-«шістдесятник», лауреат Державної премії ім. Т. Г. Шевченка (1992). Автор гостросоціального роману «Катастрофа» (1968), сатиричних романів «Самотній вовк», «Балада про Сластьона» (обидва — 1983), «Спектакль» (1985), роману-епопеї «Листя землі» (1993). У 1994 р. побачила світ автобіографічна повість-шоу «Музей живого письменника».

Єшкілев Володимир (1965) — український письменник, філософ. Живе і працює в Івано-Франківську. Автор книжки «Парадокс Хомського» (1996), романів «Адепт» (1995, у співавторстві з О. Гуцуляком), «Пафос» (2000), зб. оповідань і есеїв «Інше гроно проникнень і свідчень» (2006), «Втеча майстра Пінзеля» (2007). Разом з Ю. Андруховичем уклав «Малу ук-

раїнську енциклопедію актуальної літератури» «Плерома» (1998, 2000), в якій запропонував розглядати українську сучасну літературу через поєднання трьох дикурсів: ТР (тестаментарно-рустикальний), НМ (неомодерний) і ПМ (постмодерний).

Жанр літературний (франц. *genre*. — рід, вид) — усталений тип художньої творчості, притаманний кожному виду мистецтва. Один з головних елементів систематизації літературних творів, іноді отожднюється із терміном «літературний вид» (наприклад, роман). Жанри поділяють на види (роман: авантюрний, психологічний, детективний, науково-фантастичний тощо). У XIX ст. був головною категорією поетики. Таке значення має і в сучасній науці, хоч окремі наукові школи заперечують його фундаментальність (школа Б. Кроче). У сучасному літературознавстві не існує обов'язкової теорії Ж. Кожна літературознавча школа інакше визначає найважливіші ознаки, застосовуючи різні критерії поділу на Ж. Постмодерна проза характеризується змішуванням, рівноправністю Ж. Наприклад, Ю. Іздрик вважає, що коментар до книжки «Острів КРК» є таким же вартісним, як і художній текст книжки. Ю. Андрухович вдається у романі «Таємниця» до Ж. інтерв'ю, а в «Московіаді» поєднує авантюрний роман із памфлетом. У «Щоденному жезлі» Є. Пашковський поєднує романний Ж. із есеєм.

Зборовська Ніла (1962) — український літературознавець, прозаїк. Живе і працює у Києві. Представниця феміністичної критики («Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків», 1999) і психоаналізу («Код української літератури», 2007).

Іванчук Роман (1929) — український письменник, лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1985). Автор збірок новел, п'ятнадцяти історичних романів: «Мальви» (1968), «Черлене вино» (1977), «Манускрипт з вулиці Руської» (1979), «Журавлиний крик» (1988), «Орда» (1992) та ін. Останні романи — «Вогненні стовпи» (2002), «Через перевал» (2004).

Інтерпретація (лат. *interpretation* — пояснення) — наукове дослідження, спрямоване на розкриття значення певного явища. Будь-яка І. ґрунтується на тому, що значення досліджуваного об'єкта не можна пізнати емпірично. Воно відкривається, якщо дослідник розглядає об'єкт у певному контексті, порівнюючи його з іншими аналогічними об'єктами. У літературознавстві І. залежить від типу досліджуваних явищ та інструментів дослідження. Інтерпретувати можна будь-які елементи художнього твору: фрагмент, мотив, образ, троп. Контекстом можуть бути літературний твір, літературна традиція, стиль, у межах яких функціонують мотиви, образи, тропи, або біографія письменника, його підсвідомість, що відбивається у творі. Не менш важливими для пояснення значення твору є зовнішні фактори — суспільні обставини, культурна, екзистенційна ситуація. І. пов'язана з школами психоаналізу, марксистської критики, екзистенціалізму, Нової Критики, лінгвістичної поетики. У літературознавстві найпоширенішою є комплексна І. літературного твору. Залишається нез'ясованими питання про зв'язок І. з аналізом, що їй передує, а також із оцінюванням.

Інтертекстуальність (лат. *inter...* — префікс, який має значення «поміж», «між», і *textum* — тканина, зв'язок, побудова) — зв'язки і взаємозалежності між окремими текстами. Теоретично І. було обґрунтовано постструктуралізмом, за яким кожен текст існує серед інших текстів. Він може наслідувати їх, продовжувати, перепикувати, ставити під сумнів і навіть повністю відкидати. Про І. свідчать алюзії, пародії, ремінісценції, стилізація й інтерсеміотичні зв'язки. В історії літератури є так звані взірцеві твори, визначальні для національної літератури, певного стилю або часу,

покоління чи субкультури. Наприклад, «Енеїда» І. Котляревського є взірцевим текстом для українського постмодернізму, «Кобзар» Т. Шевченка — для української культурної традиції, «Біблія» — для європейської. Твір Дж. Керуака «На дорозі» був взірцевим для культури гіпі, а роман Е.-М. Ремарка «На західному фронті без змін» узагальнював досвід «утраченого» покоління в часи Першої світової війни. Поезії групи «Бу-Ба-Бу», романи Ю. Андруховича «Рекреації» й «Московіада» узагальнили досвід покоління, яке пережило розпад СРСР.

Іронія (грец. *ειρωνία* — *прикидатися, удавати*) — стилістична особливість, що виникає внаслідок суперечності між дослівним значенням висловлювання і значенням, що його вкладає у висловлювання автор. Може слугувати засобом сатири, бути формою жарту, маркером пародії, виявом сарказму і навіть спрямовуватися проти самого автора (самоіронія). В українському постмодернізмі і. зазвичай спрямована проти літературних шаблонів (соцреалістичного і нацреалістичного), певних мовних норм. Наприклад, проти суржику — у творчості Б. Жолдака, ідеологічних доктрин: І. Ю. Іздрика зумовлена сумнівом у тому, що людина є вінцем творіння; І. Ю. Андруховича — щодо постмодернізму. Найповніше дослідження і. на сьогодні в українському літературознавстві здійснив Р. Семків у книжці «Іронічна структура: типи іронії в художній літературі» (2004).

Історизм (грец. *historikos* — *дослідницький, науковий*) — принцип дослідження об'єктивної дійсності, за яким усі суспільні і природні явища вивчаються у контексті їх історичного розвитку і конкретно-історичних умов існування. У літературі його поява збігається з романтизмом, який тісно пов'язав людину з історією, виникненням національних літератур. Саме романтична літературна критика сприяла розвитку історії літератури. І. властивий літературознавчим школам, які пов'язують літературний процес із історичним: позитивістична, марксистська критика. Їм протистоять школи, що досліджують структуру твору, іманентну сторону літератури, не беручи до уваги історичних чинників. Із розвитком історичної поетики (генеративної й лінгвістичної) це протистояння втратило гостроту.

Канон (грец. *κανον* — *палиця; правило, норма*) — сукупність текстів, що вважаються обов'язковими для певної релігії («Біблія» — в юдаїзмі і християнстві. Відомі також естетичні системи, яким притаманний К. — строгий набір правил і норм (естетика класицизму з її єдністю місця, часу і дії, естетика соцреалізму з її ідеологічною зумовленістю). Тема соцреалістичного К. є центральною у книжці М. Павлишина «Канон та іконостас» (1997).

Квіт Сергій (1965) — український літературознавець, головний редактор журналу «Українські проблеми», віце-президент асоціації «Нова література». Живе і працює у Києві. Автор книжок «Свобода стилю» (1996), «Основи герменевтики» (1996) та ін. Був виразником і теоретиком українського неомодернізму, водночас відстоював позиції інтегрального націоналізму, прибічник герменевтики.

Кіберкультура (лат. *cultura* — *догляд, освіта, розвиток*) — культура, зумовлена електронними комунікаційними технологіями, передусім Інтернетом; субкультура, що формується довкола нових технологій. Термін був ужитий Марком Дері в есеї «Кіберкультура» (1992). Основним мотивом кіберкультурного дискурсу є втеча з матеріального тіла у «кіберпростір». На українському ґрунті прихильником кіберпанку задекларував себе М. Бриних у романі «Електронний пластилін» (2007).

Кошелівець Іван (Ярешко Іван, 1907—1999) — український літературознавець, редактор і перекладач. Проблеми соцреалізму в українській

літературі присвячені його книжки «Панорама найновішої літератури в УРСР» (1963), «Сучасна література в УРСР» (1964). Остання книга — «Розмови в дорозі до себе» (1994).

Ліотар Жан-Франсуа (1924—1998) — французький філософ, письменник. Автор книжки «Постмодерний стан» (1979), після виходу якої у англомовному перекладі (1984) поняття «постмодернізм» опинилося у центрі інтелектуальних дискусій. У ній Л. ставить за мету зафіксувати, в якому стані опинилося пізнання наприкінці ХХ ст., ініціюючи його переоцінку. На його думку, у майбутньому саме інформація стане головною цінністю, а всі знання, які неможливо буде перетворити на інформацію, виявляться застарілими. Філософ відкинув «великий наратив» (мову як певну світоглядну чи суспільну модель, наприклад християнство, Просвітництво, капіталізм чи марксизм, оскільки вони, на його погляд, перестали бути вірогідними). Натомість запропонував «малий наратив» (термін, споріднений із «мовними іграми» Л. Вітгенштайна). Ідея «малого наративу» Л. походить з марксизму, за яким саме «малий наратив» має забезпечити право голосу тим, хто його позбавлений («маленьким» людям). Ідеться про м'якшальне спрощення доступу до інформації. Книжка «Постмодерний стан» була одним із найвагоміших джерел української дискусії довкола постмодернізму. Зокрема, М. Павлишин у статті «Українська культура з погляду постмодернізму» стверджує, що нині суб'єкт перебуває вже після історії, коли «великі розповіді» закінчилися. У відповідь О. Пашльовська у статті «Українська культура у вимірі пост: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм» ототожнює кінець історії із завершенням комуністичної ідеології. На її думку, українська культура в постмодерних умовах відмовилася від своєї основної функції — бути критичною свідомістю людського буття. Головне застереження української критики традиціоналістського спрямування щодо постмодернізму пояснюється тим, що українська національна традиція — це теж «великий наратив», від якого неможливо відмовитися, який потрібно відроджувати після імперської денационалізації і захищати від глобалізації.

Метафора (грец. *metaphora* — переміщення) — троп, що ґрунтується на перенесенні властивостей одного предмета чи явища на інший. М. вважається основою семантичної проблемою сьогодення. Якщо в класичній риторичі М. виконувала передусім образотвірну роль, то нова теорія наділяє її понятійно-інтелектуальною функцією. Згідно з когнітивною теорією, за допомогою М. здійснюється абстрактне мислення, її природа є не мовною, а концептуальною. Традиційна теорія (риторика Аристотеля) розглядала М. як результат заміни слів або контекстних зсувів, тобто як субституцію. Нові підходи передбачають, що основою М. є або взаємодія, заповнення ідей і зміна контексту, коли відбувається переміщення семантичних полів (інтераційна теорія М.), або проєкція семантичних властивостей з однієї семантичної сфери на іншу (когнітивна теорія М.). Наприклад, роман Ю. Андруховича «Рекреації» можна потрактувати як розгорнуту інтераційну М. постколоніальної України.

Метонімія (грец. *metonymia* — перейменування) — троп, що ґрунтується на заміні назви речі її властивістю, причини — наслідком, цілого — частиною. Представник структурної лінгвістики Р. Якобсон довів, що метафора виходить зі схожості, а М. — із суміжності. У постмодернізмі інтерес до М. залежить від того, якою мірою вона надає перевагу альтернативності, відмінності, а не моделям схожості. Наприклад, назва роману О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» є метонімічною, оскільки у ньому йдеться про суміжну й альтернативну сексу проблему гендеру у

контексті колоніальної історії, тобто про те, якими стають чоловіки і жінки під впливом колоніалізму.

Модернізм (франц. *modernise*) — загальна назва шкіл, стилів і напрямів мистецтва (символізм, експресіонізм, кубізм, футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, театр абсурду, новий роман) на зламі XIX—XX ст., 60-х років XX ст. Пік М. припав на 10—30-ті роки XX ст., коли з'явився авангард. Головні засади М.: автономність будь-якого мистецтва, зокрема й літератури, наявність у них власних естетичних цілей; чітке розмежування між істинним (елітарним) мистецтвом і популярним (масовим); культ експериментаторства й оригінальності, перевага новаторства над традицією; акцент на сформульованій естетиці (велика кількість маніфестів, програм); відмова від мімізису. Дослідницькі школи цього періоду (феноменологічна, Нова критика, психоаналіз, структуралізм, герменевтика) визнають, що сенс літературного твору може відкритися лише підготовленому читачеві. Загалом, модерне мистецтво мало претензію називатися рятівником людства, виражати його дух. Іноді елементи модерного дискурсу актуальні й у межах постмодернізму. Наприклад, творчість Ю. Іздрика передбачає наявність підготовленого читача.

Моренець Володимир (1953) — український поет, критик, літературознавець, перекладач. Живе і працює у Києві. Автор книжок «Володимир Сосюра» (1990), «Національні шляхи поетичного модерну пер. половини XX ст. : Україна і Польща» (2002) та ін. В останній книжці стверджував про можливість створення нового неонародницького проекту в межах української літератури, в якій наявні традиційна, модерна й авангардна течії.

Наратор (лат. *narration* — *вислів*) — оповідач, створена письменником фіктивна особа, від імені якої у літературному творі розгортається оповідь. Категорія сформувалася у класичному романі XIX ст. Характеристика Н. пов'язується із його відношенням до світу, про який він оповідає, і місцем у структурі твору. У сучасній українській прозі Н. переважно є автобіографічним і займає центральне місце у структурі твору.

Народництво — ідейно-просвітницький рух за звільнення від соціального (в Україні — й національного) гноблення. Відчутно вплинув на розвиток суспільства й літератури у другій пол. XIX ст. Різно критикує Захід, декларує власний, особливий шлях в історії і культурі. В Україні цей соціологічний термін почали уживати для позначення літературного явища, яке доречніше називати позитивізмом. Неонародництво властиве для XX ст. Яскравим неонародником у вітчизняній літературі є Є. Пашковський.

Непрозорість — непроникність, неможливість пізнання через простий доказ; заперечення визнання розуму як прозорого щодо себе. Особливо помітна при перекладах. Термін виник після того, як психоаналітична теорія З. Фрейда поставила під сумнів картезіанське уявлення про розум, який є прозорим і який можна пізнати. З. Фройд відкрив у розумі підсвідоме, яке практично залишається недосяжним. М. Павлишин назвав непрозорим (таким, яке неможливо відчитати) письмо Є. Пашковського.

Павличко Соломія (1958—1999) — український літературознавець, представниця постструктуралізму, перекладачка. Авторка книжок «Байрон. Нарис життя і творчості» (1989), «Лабіринт мислення. Інтелектуальний роман сучасної Великобританії» (1993), «Дискурс модернізму в українській літературі» (1997) та ін. Виступила проти вузького розуміння українського модернізму, розглядала його не як цілісне й завершене естетичне явище, а як протестичне: від раннього модернізму через модернізм В. Домонтовича 30-х до модернізму «МУР-у» після Другої світової війни і Нью-Йоркської групи

60-х. Закликала до радикальної ревізії українського канону з позиції феміністичної критики.

Павлишин Марко (1955) — австралійський літературознавець-постструктураліст і перекладач українського походження. Автор книжки «Канон та іконостас» (1997), теоретик українського постмодернізму. Програмовою є стаття «Українська культура з погляду постмодернізму» (1992). Переклав англійською «Рекреації» Ю. Андруховича.

Парадокс (грец. *paradoxos* — *несподіваний, дивний*) — ефектне, несподіване формулювання, в якому міститься думка, що суперечить загальноприйнятим переконанням. Найпростішою формою П. є оксиморон — парадоксальна антитеза. У літературі П. використовується як засіб епатажу. Наприклад, поетичний вечір у романі «Рекреації» називається «Ми є, тому що нас не може бути». У вірші «Пам'ятник» Ю. Андрухович завдяки П. заперечує цитату з вірша С. Вальєхо («Я помру в Парижі...»), а також і Н. Білоцерківець (Ми помрем не в Парижі...): «Ми помрем не в Парижі, бо ми взагалі не помremo».

Пародія (грец. *parodia* — *переспів*) — комічне наслідування окремого твору, жанру і стилю. Будується на підставі бурлеску, коли про «низький» предмет висловлюються високим стилем, або трагестії, коли про «високий» предмет висловлюються низьким стилем. Об'єктом висміювання бувають не лише стиль, а й тема. П. може бути гумористичною і сатиричною. До пародійних елементів і самоіронії часто вдаються у своїх романах Ю. Андрухович, Ю. Іздрик. П'єса Л. Подрев'яньського «Гамлет» є сатиричною П. не стилю В. Шекспіра, а месіанської ідеї російського народу-Богоносця.

Пастиш (італ. *pasticcio* — *паштет*) — різновид стилізації, твір, який виник внаслідок свідомої підробки стилю письменника, твору чи школи. Часто П. використовують з метою пожартувати. До П. вдається Ю. Андрухович: у «Перверзії» опера «Орфей у Венеції» написана у стилі *pasticcio*, будучи скомпонованою із існуючих зразків. Є спокуса назвати романи Ю. Андруховича вторинними щодо текстів інших авторів. Зокрема, такого висновку доходить Л. Бербенець у статті «Текст-пастиш у творчості Юрія Андруховича». Однак Ю. Андрухович свідомо наслідує передусім стиль І. Котляревського. Решта перегуків у його творчості з іншими авторами належить радше до інтертекстуальності. П. пов'язаний із пародією. Пародія також є різновидом стилізації, та, на відміну від П., вона покликана висміяти явище, яке наслідує. Класичною пародією є вірш О. Ірванця «Любіть!», в якому поет свідомо наслідує й висміює нацреалізм і сентиментальний український характер.

Пахльовська Оксана (1956) — українська поетка, літературознавець. Живе і працює в Італії. Авторка монографії «Українська літературна цивілізація: історичний профіль» (1998). Обстоює думку про те, що українська культура завжди знаходилася в опозиції до влади, імперій, а в постмодерних умовах відмовилася бути критичною свідомістю.

Позитивізм (лат. *positivus* — *умовний, позитивний*) — напрям у філософії, що обстоює позитивне знання, безпосередньо фіксований досвід. Розвивався в Європі у другій половині XIX ст. Його основні принципи — освіта для широких мас, популяризація науки, науковий, а не релігійний світогляд. Література позитивістичної епохи орієнтувалася на виконання суспільних просвітницьких функцій, через це її й назвали утилітарною. Українська література у другій половині XIX ст. взяла на себе функцію не так освіти (українську школу, як відомо, було заборонено), як виживання української мови і літератури в умовах тотальної русифікації (Валуєвський циркуляр 1863 й Емський указ 1876). Розвиток української літератури й публіцисти-

ки у цей час переважно відбувався закордоном, в Галичині, що входила до складу Австро-Угорської імперії. У межах літератури П. розвивалися реалістичний роман, повість, побутова комедія й драма. Виразно позитивістичними є проза І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, «Історія українського письменства» С. Єфремова. У ХХ—ХХІ ст. П. нагадує про себе у літературі і літературознавстві. У нових умовах він відмовляється від еволюціонізму, дарвінізму, біологізму. Саме тому його називають неопозитивізмом. Ідея неопозитивізму зводиться до того, що література продовжує виконувати історіотворчу і націотворчу функції, а історія літератури є символічною історією нації.

Постмодернізм — період культури, що розпочався у 60-ті роки ХХ ст. і збігається з виникненням постіндустріального суспільства, пов'язаний із кризою ідеалів Просвітництва. Теоретиками П. є Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, М. Фуко, Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Бодріяр. П. ставить під сумнів наукову об'єктивність й істину, універсальність етичних систем, фундаментальних принципів, висловлює недовіру філософським і політичним доктринам, обстоює плюралізм у переконаннях, відносність ієрархій, світоглядний релятивізм, культивує маргінальне, демаскує авторитети, деконструює ідеології. У вужчому сенсі П. — інтелектуальна і мистецька течія, яка почала розвиватися як антитеза модернізму. П. повністю заперечує авангард, водночас продовжує його традиції. Головна ознака П. — відсутність межі між елітарним і популярним мистецтвом, ринкова його орієнтація, експлуатація існуючих мистецьких форм, еkleктизм. Його представники вважають: оскільки все в літературі уже сказано, вона перетворюється на металітературу, в якій основну роль відіграють інтертекстуальність, цитата, пародія, пастиш, стилізація. Постмодерне мистецтво відмовляється від універсальних естетичних цінностей, основою постмодерної творчості проголошуються особисті уподобання творця. Найвідомішими письменниками-постмодерністами є К. Воннегут, К. Кізі, Х.-Г. Маркес, У. Еко, С. Русді, М. Кундера, О. Памук.

Постструктуралізм — літературознавчі школи, які почали ревізувати, нерідко — літературознавчу концепцію, вироблену структуралізмом. Виникнення П. датується серединою 70-х років ХХ ст. П. включає теорію комунікації (рецептивну естетику), яка досліджує роль читача у створенні семантики тексту, теорію інтертекстуальності, яка розвиває теорію діалогічності мови М. Бахтіна; теорію актів мовлення; деконструкцію, яка розкриває приховану істину; феміністичну критику; новий історизм. П. не визнає цілісної теорії літератури, надає перевагу фрагментарним теоріям. На передньому плані у ньому — інтерпретація і засади герменевтики, однак на відміну від неї, П. визнає множинність інтерпретацій. П. є аналітичним інструментом постмодерної науки, структуралізм — модерної.

Соцреалізм — творчий метод у советській літературі й мистецтві, класичний приклад тоталітарного мистецтва. Його поетика зводиться до таких постулатів: мистецтво — різновид пропаганди комуністичної ідеології; мистецтво має бути «соціалістичним за змістом і національним за формою»; література показує типові характери у типових обставинах; позитивним героям завжди мають протистояти негативні; кінець твору завжди має символізувати перемогу комуністичної ідеї. С. спрофанував реалістичну традицію. Із занепадом С. в українському мистецтві (80—90-ті роки ХХ ст.) з'явилися твори, які замість комуністичної ідеї почали пропагувати ідею національну. За аналогією цей стиль назвали нацреалізмом.

Ремінісценція (лат. *reminiscentia* — спогад) — ознаки, які нагадують інші твори; свідоме або несвідоме запозичення автором якогось образу чи

мотиву. Наприклад, мотив диявола у творчості Ю. Андруховича є Р. з творчості Е.-Т.-А. Гофмана, Й.-В. Гете і М. Гоголя; Українська Республіка у прозі С. Жадана — з літератури «Розстріляного Відродження».

Ризома (грец. *rhiza* — *корінь*) — настанова на руйнування традиційних структур, протиставлення їм структур, асоційованих з ними. Термін Ж. Дельоза і Ф. Гваттари, які протиставили традиційній культурі, що нагадує дерево з коренем і гілками, культуру, що функціонує за принципом Р., котра є заміником кореня у спорових рослин.

Рорті Річард (1931) — американський філософ. Прихильник аналітичної філософії, вважає, що філософія прагматично описує реальний світ. Його праці дотичні до літературної теорії, особливо книжка «Випадковість, іронія і солідарність» (1989).

Сатира (лат. *satira* — *сміш*) — вид комічного, висміювання негативних явищ. С. вдається до гіперболізації, гротеску, тому є нещаднішою порівняно з іншими видами комічного — гумором й іронією. Вона пов'язана з такими жанрами, як памфлет, байка, фейлетон, комедія, сатиричний роман. До С. вдається Ю. Андрухович у романі «Московіада», зображуючи советську дійсність, у «Дванадцяти обручах» — режим пізнього Кучми. Сатиричною є творчість Л. Подерв'янського. У межах постмодерного мистецтва переважає не С., а іронія.

Семків Ростислав (1975) — український літературознавець, популяризатор постмодернізму в українській літературі. Автор численних літературно-критичних статей у періодиці, в яких розглядає різноманітні питання сучасної української літератури. Основні праці — «Фрагменти» (2000), «Іронічна структура: типи іронії в художній літературі» (2004).

Симулякр — свідоме відтворення невисловленого, не представленого, інстинктивно утвореного з імпульсу образу. У межах постмодернізму існує три теорії С. Вперше (40—50-ті роки ХХ ст.) цей термін використав французький вчений П'єр Клосовський для обґрунтування власної теорії мистецтва і філософії. У його розумінні С. — це свідоме відтворення фантазму або нав'язливого образу. Ж. Дельоз протиставляв істинним образам, які він називав «копіями» платонічної ідеї, фальшиві, тобто «симулякри» тієї ж платонічної ідеї. С. дуже складно виявити, бо вони подаються так, як і «копії». Жан Бодріяр наприкінці 70-х — на початку 80-х сформулював соціальну теорію С., вважаючи їх копією реальності, яка згодом отримує можливість автономного існування.

Стефанівська Лідія (1965) — польський літературознавець, перекладачка українського походження. Живе і працює у Польщі. Досліджує найновішу українську літературу. Друкується українською і польською мовами. Переклала польською мовою роман Ю. Іздрика «Воццек» (1998).

Структуралізм — один із найвпливовіших напрямів сучасного літературознавства, представники якого надають особливого значення навіть найменшому елементу у структурі твору. Основні напрями дослідження: теорія літературного твору, стилістика, віршування, історична поетика, теорія літературної комунікації, соціологія літератури, теорія інтерпретації. Відповідно до теорії, у літературному творі домінує естетична функція; поетична мова інтерпретується у співвідношенні з мовною системою, зокрема літературною мовою і літературною традицією; літературний твір є частиною суспільної комунікаційної ситуації; структура твору, структура поетичної мови і літературна традиція мають динамічний характер, взаємозалежність між ними утворює історично-літературний процес; дослідник має вивчати структуру синхронно, враховуючи водночас і діахронію (її історичні зміни під впливом іманентних і зовнішніх обставин). С. почав

розвиватися у 30-ті роки ХХ ст. Тісно пов'язаний із розвитком структурної лінгвістики, зокрема російським формалізмом, формувався як антитеза генетичному методу. Найповніше проявився в діяльності Празької школи. Після Другої світової війни почав розвиватися у США (Р. Якобсон). У 50—60-ті С. отримав нові імпульси для розвитку завдяки етнології К. Леві-Строса, в якій помітне місце посідав структурний аналіз міфу і фольклору. У 60—70-ті роки ХХ ст. найвідчутніше вплинули на розвиток С. Тартуська школа (Ю. Лотман, В. Топоров) і французький структуралізм (Р. Барт, Ю. Крістева, Ц. Тодоров).

Текст (лат. *textus* — *матерія, структура*) — замкнена і викінчена змістова цілісність. Лінгвістика і поетика Т. працюють над створенням теорії Т., яка покликана виявити засади його внутрішнього поділу й семантичної організації. У семіології йдеться про Т. культури, в якому кожний витвір культури є певною виробленою суспільством моделлю.

Феміністична критика — різновид критики у межах постструктуралізму. Сформувалася у 70-ті роки ХХ ст. у США. Аналізує літературні твори крізь призму жіночого досвіду, не обмежуючись творами жінок. Ф. к. пов'язана із фемінізмом, оскільки, аналізуючи літературні твори, апелює до тих форм культури, які не беруть до уваги жіночий погляд на світ або легковажно ставляться до нього, концентруючись на чоловічому погляді як визначальному. Українську феміністичну критику репрезентують В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, С. Павличко.

Фізер Іван (1925—2007) — американський літературознавець-славіст українського походження. Автор книг «Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження» (1993), «Американське літературознавство» (2006). Критикував постмодернізм, оскільки той піддав сумніву фундаментальні засади в гуманітаристиці і призвів до її кризи.

Фройд Зигмунт (1856—1939) — австрійський психолог, психіатр, засновник психоаналізу. Висунув припущення, що людську особистість неможливо пізнати лише емпіричними засобами, відкрив підсвідомість. Справив величезний вплив на постмодернізм, передусім стилем висловлювання своїх ідей: концептуальність, символізм, неоднозначність. Його теорія вплинула на психологію, філософію, теорію культури, етику. Відгомін ідей З. Фрейда відчутний у творах українських неомодерністів, постмодерністів (В. Медведя, С. Процюка, Ю. Іздрика).

X20

Харчук Р. Б.

Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб. — К.: ВЦ «Академія», 2008. — 248 с. (Альма-матер).

ISBN 978-966-580-260-0

У навчальному посібнику йдеться про особливості розвитку сучасної української прози з огляду на такі її естетичні орієнтації, як неопозитивізм, неомодернізм, передпостмодерні явища, постмодернізм, феміністичне письмо, альтернативне самовираження, різноманітні межові стильові явища. Розкрито також зміст літературно-естетичної дискусії про постмодернізм і його особливості в українському письменстві. Аналіз творчості найпомітніших у цьому часі прозаїків поєднано із розкриттям домінантних ознак стильових течій, які вони представляють.

ББК 80/84

Навчальне видання

Серія «Альма-матер»

Заснована в 1999 році

ХАРЧУК Роксана Борисівна

Сучасна українська проза Постмодерний період

Навчальний посібник

Спільний проект із видавництвом «Академвидав»

Редактор А. А. Даниленко

Коректор Н. Б. Смичок

Комп'ютерна верстка Є. М. Байдюка

Підписано до друку з оригінал-макета 1.04.2008.

Формат 84x108/32. Папір офс. № 1.

Гарнітура Шкільна. Друк офсетний.

Ум.-друк. арк. 13,02. Обл.-вид. арк. 13,95.

Зам. 8-193.

Видавничий центр «Академія»

04119, м. Київ-119, а/с 37.

Тел./факс: (044) 483-19-24; 456-84-63.

E-mail: academia-pc@svitonline.com

Свідоцтво: серія ДК № 555 від 03.08.2001 р.

Видруковано у ВАТ «Поліграфкнига»

корпоративне підприємство ДАК «Укрвидавполіграфія»

03057, м. Київ, вул. Довженка, 3

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи

до державного реєстру видавців, виготовників

і розповсюджувачів видавничої продукції

ДК № 3089 від 23.01.2008 р.

Сучасна українська проза

Постмодерний період

альма-матер



Видавничий центр «Академія»

**Дізнайтеся
про нас більше**

Видавничий центр «Академія»
04119, Київ-119, а/с 37

Тел./факси:
редакція
483 1924, 483 1211
відділ збуту
456 8463

E-mail:
academia-pc@svitonline.com

Web-сайт:
www.academia-pc.com.ua

ISBN 978-966-580-260-0



9 789665 802600 >