

### The Aesthetic Dominants of G. Shton's Drama of the 1990s

The article traces the link between the artistic views of G. Shton and his creative works. His two plays, namely «Canon» and «Adam and Heva», written in the 1990s are analyzed in this paper. Special attention was paid to the dominance of various aesthetic categories represented in these plays. The author of the article has described the common and different features of the aesthetic constituent of G. Shton's drama of the 1990s.

**Key words:** aesthetic dominant, drama, beauty, ugliness, harmony, disharmony, perfection.

УДК 821.161.2.09

Андрій Бахтаров (Ніжин)

## ТОТАЛІТАРНА СЕМІОСФЕРА РОМАНУ ВОЛОДИМИРА ДІБРОВИ «БУРДИК»

У статті здійснено короткий аналіз базових понять тоталітарної семіотики в романі Володимира Діброви «Бурдик». Тоталітарну модель світу в цьому творі репрезентують символи та ідеологеми. Огляд семіотичної сфери роману дозволяє краще зрозуміти його ідейний задум та сприяє його повноцінній рецепції.

**Ключові слова:** тоталітарна семіотика, репрезентанти, символи, ідеологеми, рецепція.

У контексті сучасної української прози для Володимира Діброви надзвичайно важко знайти належне місце (що слушно помітив свого часу С. Іванюк), тому аналізувати його творчість доводиться тільки «визнаючи лакуни в українській літературі, які йому довелося (чи пощастило?) зайняти, або ті традиції, які він намірився заперечити або докорінно переосмислити» [3, с. 547]. Наразі для цього є кілька вагомих підстав. По-перше, Діброва, на відміну від більшості літературного істеблшменту сьогодення, є представником Східної України, який став україномовним письменником-інтелектуалом. По-друге, гідна подиву його біографія, у якій, крім неспинних мистецьких пошуків, знайшлося місце для навчання в аспірантурі та роботи в Гарварді. По-третє, його творчість на перетині постмодернізму й неомодернізму не вкладається на прокрустове ложе літературознавчих класифікацій. Така мистецька неординарність приваблює до його творчості читачів та дослідників. Як слушно помітив Максим Стріха, за неформальною класифікацією, Діброва належить до покоління «андеграундної альтернативи».

Роман-біографія «Бурдик», написаний на початку 1990-х років, «найпоказовіший для творчості В. Діброви» [8, с. 109]. Цей твір — своєрідний *magnum opus*, який донині лишається візиткою митця, тому що в образі головного героя письменник зумів надзвичайно вдало втілити найкращі риси свого «задушеного покоління». Є сенс говорити про те, що головний герой роману — це *alter ego* самого Володимира Діброви, якому автор надав трагічного забарвлення, один із варіантів його альтернативного життєпису.

На думку Тамари Гундорової, Бурдик є «героєм тоталітарного типу». Проте його не слід ототожнювати з тим соціальним типажем, якому російський політолог К. Гаджиев дав назву *homototalitaricus* — останній наділений тоталітарною свідомістю, через те безапеляційно приймає нав'язані йому згори цінності тоталітарного суспільства. Бурдик, на відміну від *homototalitaricus*, повністю усвідомлює абсурдність ворожої до нього соціальної дійсності, проте змінити щось у ній на свою користь абсолютно безсилий. Протест Бурдика проти режиму розгортається виключно в царині етики й естетики, тому назвати його дисидентом не можна: для цього він занадто пасивний. Усе життя Бурдика — це коливання маятника, постійне намагання ухилитися від чіткого лінійного курсу, заданого бездушним режимом, свідоме

намагання порушити тоталітарний алгоритм. Глибока обізнаність автора роману в тонкощах англійської філології викликає спокусу пояснити походження прізвища головного героя за допомогою іменника *burden* («вантаж, тягар, ноша»). Про це красномовно свідчить епізод, у якому Бурдик, потрапивши за розподілом на роботу до бюрократичної установи, перетворюється на незмінного виконавця всіх дрібних службових повинностей: «Його почали з усіх боків завалювати дорученнями... Але, й згинаючись під таким вантажем (курсив мій. — А. Б.), Бурдик не припиняв пропонувати шляхи вдосконалення» [2, с. 355]. Протягом усього свого життя Бурдик змушений був нести на собі тягар людського нерозуміння.

Анонімний оповідач, якому новітні ділки пропонують упорядкувати спадщину покійного приятеля, кодифікує Бурдика як «Зайву Людину» та «нового Гамлета», додаючи при цьому часто вживану в пострадянському політичному дискурсі ідеологему «жертва системи». Такі культурологічні коди, ясна річ, апелюють до попередніх історичних епох: «зайвою людиною» в миколаївській Росії називали молодих освічених людей, котрі не могли реалізувати свій творчий потенціал в умовах самодержавства й лишалися на маргінесі суспільного життя. Термін «гамлетизм» зазвичай розуміють як «склад душі, що характеризується високим розвитком думки й водночас нерішучістю, постійними сумнівами, внутрішніми суперечностями» [5, с. 180]. Бурдик, як і його літературний прообраз, теж опинився перед трагічною дилемою свого «несприятливого» часу: «*Tobeornottobe?*». Тому є всі підстави вважати Бурдика своєрідним образом-символом, який утілює в собі нереалізований потенціал «задушеного» тоталітаризмом покоління й нонконформізм стосовно радянського колективізму й екстатичного масового ентузіазму.

Усе життя Бурдика — від народження до смерті — це змагання із тоталітарним ритмом життя, якому він у дорослому віці намагається протиставити вільне життя творчої особистості. Його «родинне тло» теж позначене стигмою тоталітарного режиму, тому що діда по батьковій лінії, «шкільного вчителя, арештували на початку війни й по дорозі на північ, щоб він не дістався німцям, десь стратили» [2, с. 295]. Проте син репресованого, який «не став плекати помсту і не заповзявся супроти влади», перетворився на символ компромісу з тоталітарним режимом, за що отримав можливість зробити кар'єру й навіть у пенсійному віці викладав політекономію в торговельному технікумі.

Найбільш яскравою подією Бурдикового дитинства став день, коли його родина «пліч-о-пліч з іншими опустилася вглиб сирій землі й відвідала п'ять станцій щойно відкритого метро» [2, с. 295]. Як зазначає російський дослідник тоталітарної сім'юсфери І. Лебедев, «свято в архаїчній народній свідомості не могло бути не всезагальним, не для всіх» [13, с. 115]. До того ж у радянській культурній парадигмі будь-які свята були дієвим інструментом політичної індоктринації. Різноманітні демонстрації та паради, урочисті відкриття значних архітектурних об'єктів та виставки досягнень народного господарства служили своєрідною «легітимізацією» офіційної ідеології — всі вони були наочним доказом соціалістичного перетворення дійсності й покращення добробуту народу, тому родинна участь у таких святкуваннях перетворювалася на своєрідний ритуал. Пересічний *homosovieticus*, тимчасово стаючи активним учасником цих заходів, перетворювався на *homoferiens* («людину, що святкує»), долучаючись у такий спосіб на символічному рівні до всенародної «боротьби за комунізм».

Описуючи цю подію, Володимир Діброва припускається анахронізму: насправді першу лінію київського метрополітену було відкрито 6 листопада 1960 року (замість указаної автором дати 7 листопада 1961), проте хронологічна точність у даному випадку поступається місцем непересічній значущості цієї події для життя величезної країни. Втім, ця подія надзвичайно цікава з точки зору тоталітарної сім'ютики, тому що перші станції київської підземки було збудовано в стилі «сталінський ампір».

В естетичній ієрархії тоталітаризму архітектура займає найвищу сходинку — вона є прекрасним засобом ідеологічної пропаганди. Простіше кажучи, архітектура моделює політичний образ епохи. В цьому — її символічна функція. На думку російської дослідниці Ж. Ніколаєвої, «архітектура — улюблене мистецтво утопії, через неї епоха транслює свою мрію» [14]. Масштабні архітектурні проекти покликані не лише трансформувати довкілля, проте й формувати нову культурну свідомість, у даному випадку — тоталітарну. Щоправда, пересічні радянські громадяни, масово йдучи родинами на відкриття першої в Україні гілки метрополітену про це, звісно, не здогадувалися. До того ж, як зазначає В. Паперний, станції метро, збудовані в

тоталітарному дусі, вимагали особливого оформлення, тому що перетин кордону земного й підземного світів у міфологічній свідомості завжди сприймається як **подвиг** [15].

Текст роману рясно насичений радянськими ідеологемами, котрі створюють відповідне ідеологічне тло, на якому розгортаються ключові події Бурдикової біографії. Деякі з них зазнають десемантизації, викликаючи при цьому комічний ефект. Як слушно помітила Тетяна Гребенюк, автор вдається до різних механізмів абсурдизації радянських ідеологем, зокрема «гіпертрофованого значення набувають тут незначні факти» [1, с. 249]. Пересічний вчинок школяра Бурдика, який без дозволу вчительки пересідає на іншу парту, розцінюється нею як «акт непокори»: «На ваших очах піонер вчинив зраду. Сьогодні це — Демченко, завтра — Савченко, а післязавтра — вся країна Рад. І ніхто не спинив його!» [2, с. 300–301].

Тоталітарна система, як відомо, не може повноцінно функціонувати без чіткої та злагодженої роботи наглядових і каральних органів, які є невід'ємним атрибутом тоталітарної моделі світу. В тексті роману таким символічним образом «тоталітарного наглядача» є вірна служниця системи Боровадянка, яка внаслідок різних рольових трансформацій «постійно змінює свою личину, але не сутність: то працює вчителькою, то куратором курсу, то приймальницею в букіністичному магазині» [8, с. 110]. Попри відсутність ученого ступеня, вона цінна для системи своїм умінням «ліпити форми за кращими з гарних зразків» [2, с. 298]. Вельми показовим є те, що свою трудову кар'єру вона почала саме у школі, працюючи з підростаючим поколінням, яке вона безжалюбно інфікувала вірусом тоталітарної покори й конформізму.

В іронічному ключі Діброва майстерно десемантизує ленінську ідеологеми «революційної ситуації», першою ознакою якої є «криза верхів», тобто «неможливість панівних класів зберегти своє панування в незмінному вигляді; при цьому недостатньо, щоб «низи не хотіли», необхідно було, щоб «верхи не могли» жити по-старому» [10, с. 1105]. Розповідаючи зраднику Гурському про свою програму майбутньої реконструкції світу, Бурдик вважає, що «на відміну від всіх попередніх епох, план передбачав, що вершки не жовкнуть, а весь час рухаються й витягають на свій рівень нижчі шари, тобто і молоко, і сироватку» [2, с. 356].

Дослідник радянських ідеологем Григорій Гусейнов зазначає, що «в широкому сенсі слова до ідеологеми слід віднести й несловесні форми презентації ідеології — традиційні символи (*серп і молот, щит і меч*), образотворчі й архітектурно-скульптурні комплекси (*мавзолеї, пам'ятники, плакати, портрети, географічні карти, карикатури, татування*), а також символи музичні (*гімни, позивні*). У контексті ідеології весь цей широкий матеріал підпорядкований слову, ось чому він може й мусить бути предметом філологічного аналізу» [11, с. 13]. В тексті роману також зустрічаються приклади таких «невербальних» ідеологем. Наприклад, Бурдиків батько, проклинаючи студентів-негрів, які, скинувши «кормигу колоніального рабства», приїхали навчатися до Києва, заспокоює себе так: «Зате <...> ми раніше за них запустили Гагаріна!» [2, с. 297]. В даному контексті прізвище першого космонавта планети набуває статусу ідеологеми. Як відомо, успішне виведення на орбіту космічного корабля з космонавтом на борту свідчило не тільки про наявність у Радянському Союзі високих технологій. Під час непримиренної конфронтації між двома соціальними системами цей «технологічний прорив» приносив неабиякі політичні дивіденди, доводячи всьому світу «перевагу» соціалістичної економіки над капіталістичною. Усміхнений образ Гагаріна імплантувався в масову свідомість громадян як символ переможної ходи комунізму в царині науково-технічного прогресу. До того ж культ радянських космонавтів, який почався у 1960-х роках, був логічним продовженням довоєнного культу радянських льотчиків 1930-х років — «сталінських соколів». Своєрідними культурними ідеологемами є також прізвища заборонених у «несприятливий час» митців та творчих колективів, зокрема «Фрідріх Ніцше», «Герман Гессе», «Набоков», «Бітлз», і навіть «репресована» сталінським правописом літера «г», яку реабілітував Бурдик своєю лінгвістичною реформою, в текстуальному просторі твору теж перетворюється на ідеологеми.

Із погляду семіотики надзвичайно промовистим образом-символом роману є гора «на межі двох областей», куди Бурдик тікає від оточуючого тоталітарного абсурду, зневірившись у можливості бути чимось корисним для соціуму. Психологічне коріння культу гір пов'язане з уявленнями про близькість їх до неба. У різних релігіях та філософських учіннях гора втілює метафізичну ідею духовного піднесення, вона є місцем перебування аскетів та мудреців, а також асоціюється із висотою людського духу. Важкий шлях самовдосконалення (саме цей

шлях обирає Бурдик, утікаючи від людей) нагадує сходження на гору. В деяких культурних традиціях із символікою гори пов'язувалася ідея свободи: вважалося, що розріджене гірське повітря народжує героїв. До того ж образ гори викликає семіотичні коди біблійної гори Блаженств, стоячи на якій Ісус виголосив свою знамениту «нагірну проповідь». Саме на горі Бурдик прозрів духовно та зрозумів, що людині «треба тільки дати повітря вільно заходити в себе. Але весь час і безперервно. Довіритися йому цілком і сповна. Щоб не ти ним дихав, а воно тобою. Пустити його всередину і стати часткою чогось незбагнено більшого» [2, с. 379–380].

Деконструкція радянського міфу про найкращу на світі країну, «где так вольнодышит человек», вдалася В. Діброві найкраще, тому що приклад Бурдика найбільш красномовно продемонстрував незаперечний факт: у нестерпних умовах тоталітарної задухи дихати вільно було неможливо. Наприкінці 1990-х років російський поет і публіцист М. Айзенберг писав: «Відокремлене життя в малому колі повинне було впустити в себе повітря великого життя. (Недаремно метафори повітря, задухи та подвійного дихання стали для андеграунду найбільш ходовими)» [9]. У цьому контексті доречно згадати відому пісню поета-дисидента В. Висоцького (чис прізвище теж фігурує в романі) про загибель субмарини, яка, безперечно, мала й політичний підтекст: «Спасите наши души! Мы бредим от удушья...» Втім, намагання Бурдика донести своє «прозріння» до людей зазнає поразки, тому що його не розуміють ані колишні друзі (в них зовсім інші проблеми), ані рідний батько, який, вислухавши синові одкровення, рекомендує йому натомість прочитати «Гігієну статевого життя».

Як слушно зазначає дослідниця соцреалістичного канону в українській літературі Валентина Хархун, основоположною частиною тоталітарної культури є ленініана [6]. Мало того, «для радянського тоталітаризму ім'я Леніна стало символом «перетворення світу» [7, с. 15]. Втім, якщо в офіційній радянській літературі панував незаперечний культ «вождя світового пролетаріату», то творчість представників андеграундної альтернативи всіляко ініціювала й успішно здійснювала його десакралізацію. Літературна продукція Бурдика, що складалася з непорядкованих фрагментів, теж не стала винятком. Свідченням цього є «Опудало» — «епопея з життя та діяльності Леніна», котра зберігалася в домашньому архіві Бурдикової дружини Наталії Едуардівни. Цей твір береться особисто редагувати сам оповідач, хоча й визнає при цьому, що «в зацикленості на гаркавому вожді є щось нездорове» [2, с. 319].

Із погляду композиції ця «епопея» становить собою сім розділів, кожен із яких містить один епізод «неканонічної», альтернативної біографії Леніна, яку в такій інтерпретації можна цілком закономірно розглядати як «антиленініану» (Р. Харчук), а з погляду стилістики — абсурдистський літературний твір, який не підлягає раціональному аналізу. Є. Ключев, автор фундаментальної праці «Теорія літератури абсурду», взагалі ставив під сумнів можливість адекватного розуміння абсурдистських текстів: «Ми маємо відмовитися від ще однієї розповсюджені омани, відповідно до якої будь-який текст може й повинен бути зрозумілий — і зрозумілий по можливості адекватно, тобто близько до авторського задуму» [12]. Це зумовлює специфіку рецептивної моделі абсурдистських текстів, тому що в них «щось водночас стверджується і заперечується» [4, с. 13].

В одному зі своїх нечисленних інтерв'ю Діброва зізнався, що матеріалом для «Опудала» стала його рання російськомовна творчість. Заради справедливості слід зазначити, що постать Леніна цікавила його ще з юнацьких років. Зокрема С. Іванюк пише, що «в нього (Діброви. — А. Б.) була дивовижна колекція марок із зображенням В. І. Леніна» [3, с. 542]. Тому пародія на офіційну ленініану в його творчості виглядає цілком логічно. Перший розділ цієї «епопеї» під назвою «Різдво», секуляризуючи євангельський сюжет, розповідає про народження нового месії в Улянівці (натяк на справжнє прізвище «вождя»), про що сповістила комета (в народних повір'ях — погана прикмета), після чого на поклон до нього замість волхвів прийшли ходоки; про «черкеса» Сталіна, якого заради вироблення в ньому класової люті, годували виключно свіжим падлом; про Фані Каплан, «що її юний Ілліч одбив був у кодла есерів», а також про те, як «Ленін з торбами «Іскри» переповзав через замінований кордон» [2, с. 388]. Другий розділ «епопеї» — «Смерть Чехова» — взагалі позбавлений фабули, натомість він становить собою «список тих, хто не прийшов на похорони класика», причому Ленін у тому списку представлений як Микола Надін (псевдонім-алюзія на ім'я дружини «вождя» — Надії Крупської). Безпосереднього зв'язку між класиком російської літератури та «вождем світового пролетаріату», ясна річ, немає, хоча за даними радянських літературознавців, Ленін часто цитував Чехова у своїх

статтях (зокрема, порівнював «ренегата» Каутського з «людиною у футлярі») [16, с. 131]. Третій розділ, який «має щось схоже на сюжет», називається «Ленін на Кіпрі», хоч це суперечить офіційній географічній лєнініані: на Кіпрі «вождь пролетаріату» жодного разу не був, натомість був на Капрі, де в 1908 та 1910 роках відбувалися його зустрічі з майбутнім керманічем соцреалізму Горьким. Проте в Бурдикувій «епопеї» Ленін відпочиває тут разом із «Надьою» та «вірним Бонч-Бруєвичем», нещадно викриваючи «всіх, хто нам гидить». У наступних розділах Ленін фігурує в Розливі, де йде в найми до куркуля після того, як «проциндри́в гроші», зустрічається із Мамінім-Сибірякою та ковтає вартового, якого «комсомол відрядив охороняти підступи до штабу революції». Останній розділ цієї «антиленініани», що має назву «Чому Ленін не наздожене черепаху» містить алюзію на відому апорію Зенона Елейського «Чому Ахілл не наздожене черепаху», до якої апелювали в різні часи Л. Керролл, П. Валері, Л. Толстой та Х. Л. Борхес, але в абсурдистському тексті цей логічний парадокс зазнає десемантизації, як і будь-яке раціональне твердження.

У цілому слід констатувати, що майстерне вміння автора деконструювати радянські міфи й десемантизувати численні ідеологеми тоталітарної доби в романі допомагає вдумливого читачеві краще усвідомити трагедію «задушеного покоління», до якого належав вигаданий герой роману В. Діброва. Цей твір є своєрідним вербальним пам'ятником його нереалізованому творчому потенціалу.

#### Список використаної літератури:

1. Гребенюк Т. Абсурдизація радянського минулого в сучасній українській прозі: десемантизація вчинку / Тетяна Гребенюк // *Studia Sovietica*. — Випуск 2. — 2011. — С. 242–253.
2. Діброва В. Вибгане / Володимир Діброва. — К.: Критика, 2002. — 560 с.
3. Іванюк С. Пошуки великої літери / С. Іванюк // В. Діброва. Вибгане. — К.: Критика, 2002. — 560 с.
4. Літературна енциклопедія: у 2 т. — Т. 1. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 608 с.
5. Сучасний глумачний словник української мови / [авт.-уклад. В. В. Дубічинський]. — Х.: ВД «Школа», 2011. — 1008 с.
6. Хархун В. Ленініана як естетичний проект / Валентина Хархун // *Слово і час*. — 2008. — № 7. — С. 33–43.
7. Хархун В. Ленін як тоталітарний Христос / Валентина Хархун // *Слово і час*. — 2008. — № 11. — С. 14–29.
8. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період / Роксана Харчук. — К.: ВЦ «Академія», 2008. — 248 с.
9. Андеграунд вчера и сегодня // *Знамя*. — 1998. — № 6 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/6/krit.html>.
10. Большая энциклопедический словарь / [под ред. А. М. Прохорова]. — М.: Советская энциклопедия, 1983. — 1600 с.
11. Гусейнов Г. Советские идеологеми в русском дискурсе 1990-х / Г. Гусейнов. — М.: Три квадрата, 2003. — 1600 с.
12. Ключев Е. Теория литературы абсурда / Е. Ключев. — М.: Наука, 1978. — 267 с.
13. Лебедев И. А. Семантика и семиотика в культуре тоталитарных обществ: миф, символ, ритуал: дис... канд. филос. наук: 24.00.01 / Лебедев Игорь Александрович; Санкт-Петербургский государственный университет. — СПб., 2006. — 163 с.
14. Николаева Ж. В. Архитектура в сознании тоталитарной эпохи: дис... канд. филос. наук: 24.00.01 / Николаева Жанна Викторовна; СПб., 2006. — 137 с.
15. Паперный В. Культура Два / В. Паперный. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Новое Литературное Обозрение, 2007. — 408 с.
16. Энциклопедический словарь юного литературоведа. — М.: Педагогика, 1988. — 416 с.

#### The Totalitarian Semiotics Sphere of the Novel «Burdyk» by Volodymyr Dibrova

The article gives a short analysis of basic concepts of the totalitarian semiotics of the novel «Burdyk» by V. Dibrova. Symbols and ideologemes are the main representatives of the totalitarian model in this writing. The comprehension of the specifics of the semiotic sphere enables a better understanding of the writer's conception. Such an approach to this literary text enables the most adequate and full perception of the novel.

**Key words:** totalitarian semiotics, representatives, symbols, ideologism, reception.