

УДК 821.161.2.09:141.78

Агеева В. П.

МОВНІ ІГРИ Й ПОВЕРНЕННЯ ІСТОРІЇ: ПАРАДОКСИ УКРАЇНСЬКОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Авторка обстоює тезу про тяглість модерністських тенденцій у сучасній українській літературі, про взаємовпливи модерністських та постмодерністських поетик. Ідеться, зокрема, про історичну прозу, настанови на перепрочитання й переоцінку вітчизняної історії, впорядкування фрагментарної колективної пам'яті. До аналізу залучені романи Оксани Забужко, Василя Шкляра, Володимира Лиса.

Ключові слова: модернізм, український постмодернізм, історична проза, колективна пам'ять.

Мистецькі процеси останнього двадцятиліття найохочіше означували як постмодерністські, наголошуючи ігрове начало, карнавальне руйнування ціннісних ієрархій, наскрізну іронію, розвінчування спорохнілих авторитетів, апологію поверхневості як незакоріненості тощо. Згадані матриці найкраще накладалися на досвід бубабістів і деяких пізніших угруповань швидше авангардистської орієнтації, що весело бралися за розчищення захаращеної соцреалістичними артефактами території. Авангардистські настанови на більш-менш рішуче й безоглядне «прощання з учора» найвиразніші у Юрія Андруховича, Олександра Ірванця, Любка Дереша, раннього Сергія Жадана. Проте, як на мене, ці руйніницькі, сказати б, інтенції вичахли доволі швидко, і, за влучним висловом Івана Андрусяка, після бубабістського грейдера прийшли поети-садівники. І в художній практиці, й на рівні теоретичних рефлексій сьогодні вже виразно окреслилися тенденції, які свідчать про потужний вплив на мистецькі шукання кінця ХХ – початку ХХІ століття естетики й поезики модернізму. Специфіка українського постмодернізму визначається насамперед тим, що у строго хронологічному сенсі він прийшов не після модернізму, а після соцреалізму. Про втому модерністської форми і потребу її деконструкції говорити просто не доводилося. Обірваний репресіями й не засвоєний кількома поколіннями, модернізм щойно в другій половині вісімдесятих (тобто якраз тоді, коли й залунали перші постмодерністські маніфести!) повертається у культурний обіг. Багато текстів класиків – і то першорядних,

як-от Лесі Українки, Володимира Винниченка, Миколи Хвильового, Валер'яна Підмогильного, Віктора Домонтовича, – було опубліковано вперше після більш як півстолітньої перерви. Вони читалися в журналах, обговорювалися, рецензувалися як найцікавіші новинки і ставали – у певному чи то історичному, чи квазіісторичному сенсі – явищами тодішнього мистецького процесу, посутньо впливаючи на формування естетичної свідомості покоління, яке саме входило в літературу. До того ж слід зважити на трагічну ауру вітчизняного модернізму, адже сам факт фізичного винищення цілого покоління так чи так впливав і на сприймання текстів.

Заперечивши нешанованих і нелюблених «батьків»-соцреалістів, «діти» все ж спрагло шукали якоїсь традиції; зрештою, у постмодерністську добу зрікатися попередників аж ніяк не випадало. Самі представники авангардистськи та модерністськи орієнтованого вітчизняного постмодернізму добре усвідомлюють відмінність орієнтацій, апелюючи, з одного боку, до бурлескно-травестійної, негативістської щодо класики спадщини Івана Котляревського, низового карнавально-вертепного бароко, до харківського авангарду двадцятих років (зокрема Майка Йогансена), а з іншого – до раннього модернізму, і перш за все до художнього досвіду Лесі Українки, котра стала без перебільшення культурною героїнею останнього двадцятиліття. Про очевидне взорування на цінності високого модерну, про повагу до ієрархій і канонів, швидше реконструктивні, аніж деконструктивні настанови як стосовно літературної, мистецької спадщини,

так і щодо віднайдені зовсім вітчизняної історії можна говорити у зв'язку з творчістю Оксани Забужко, Тараса Прохаська, Оксани Луцишиної, Галини Пагутяк, Володимира Лиса, Маріанни Кіяновської, частково й останніх за часом написання романів Володимира Діброви та Сергія Жадана. Їхні тексти все ж менше, аніж, скажімо, романи Андруховича чи Дереша, сконцентровані на собі самих, вони відкритіші до позатекстової реальності.

Найважливіша підстава для Андруховичевої глорифікації автора «Енеїди», «надміру веселого двадцятидев'ятирічного мандрівного вихователя дворянських дітей, знавця куховарства, алкоголю і не тільки географічних карт», – це вміння Котляревського «всмак позбиткуватися над своєю епохою. Зрозуміти справжній сенс цього збиткування – це відчути смак інтелектуального реваншу. Це була насмішка культури, остаточно колонізованої, над культурою імперською, своїм колонізатором. І над самою собою теж» [1, с. 53]. Власне, бубабісти намагалися робити дослівно те саме, збиткуючися переважно над епохою радянською. Патріарх Бу-Ба-Бу іде проти течії, опонуючи багатьом авторитетним вітчизняним модерністам. Саме слово «котляревщина» давно стало синонімом невибагливого, низькопробного «малоросійського» гумору, адресації до неосвіченого масового реципієнта. Ігор Костецький, один з найпопулярніших музичних європейців і оборонців модерністських вартостей, вважав навіть, що перехід від «універсальної» книжної мови (й мовомислення) Григорія Сковороди до простонародного балаку «Енеїди», а пізніше Шевченка катастрофічно звузив тематичні й ідейні обшири культури та обмежив світоглядні горизонти українства. Можна згадати у цьому контексті й вірш поета нью-йоркської групи Богдана Рубчака – портрет Котляревського, котрий «мужиками випраним манжетом // своє мужицьке утирав лице»:

Іржав солодосласним жеребцем,
щоб вже ніхто не рассуждал об этом,
щоб за котлетами та вінегретом
ніколи не запахло чебрецем.

Авангардистів приваблює у поетиці Котляревського насамперед настанова на гру й розмаїття барокової стилізації.

Але поколінню, що прийшло в літературу двісті років потому, ніяк було не обійтися без визначення свого ставлення до ближчої традиції. Воно мусило «на току критики», мовляв колись Зеров, перевіряти все двадцять століття, відкрити й осмислити відібрану і незнану історію, зокрема й культурну, віднайти живі джерела та підхопити десь увірвану нитку. Неослабний інтерес сучасного українського літературознавства до передвоєнного та міжвоєнного модернізму пояс-

нюється тим, що це якраз і є хронологічно найближча *жива* традиція, не спотворена й не загнана в катакомбне існування, традиція, що її потім намагалися спорадично розвивати й збагачувати переважно еміграційні мистецькі угруповання. І не можна не брати до уваги, що вся ця епоха, особливо ренесансні двадцять роки, пройшла не під знаком Котляревського, а під знаком у певному сенсі ним якраз і запереченого Сковороди (котрий був таки еталонною постаттю для двадцятих років, утіленням європейзму й універсалізму, речником книжного, а не низового бароко). Тож апеляція до Котляревського була програмово важливою лише для бубабістів. Значно більше говорили про переємність культурницької, сказати б, традиції, пов'язаної перш за все з іменами Лесі Українки та київських неокласиків. Вплив неокласичного художнього досвіду на всю другу половину ХХ століття неможливо переоцінити; попри таврування, замовчування й офіційне навішування знищувально-викривальних ярликів, Микола Зеров зостався арбітром смаку для кількох поколінь, а взорування на поетику цього кола легко відшукати у багатьох визначних письменників. У дев'яності роки видання майже незнаних натовді зеровських текстів без перебільшення змінило інтелектуальний горизонт нашої критики і культурних студій загалом. Закономірним (хоча чимало старосвітськи налаштованих авторів не приховувало недоброзичливого подиву!) був і ні з чим непорівнянний інтерес до спадщини Лесі Українки – одне за одним виходили дослідження, монографії, обговорення «лесезнавчих», – як узвичаєно, хоч і інфантильно недоладно, називали цю галузь, – проблем навіть вихлюпнулося на шпальти напівбульварних газет. Без переосмислення і художніх текстів, і біографії, й самого стилю життя цієї найпопулярнішої української модерністки було попросту неможливо скласти уявлення про всю інтелектуальну й мистецьку історію її доби. Оксана Забужко у знаковій для останнього десятиліття книжці «Notre Dame d'Ukraine. Українка в конфлікті міфологій» нагадує акцентовану Михайлом Драгомановим потребу підхоплення нитки, увірваної десь у ХVIII столітті, з початком колонізаційних процесів, а відтак повернення України в річище європейського культурного розвитку.

Весь цей матеріал, уся ця лавина фактів, явлених у дев'яності роки, потребували систематизації та ієрархізації. Проблема формування класичного канону – для початку хоча б елементарно для потреб шкільної й університетської освіти – постала дуже гостро.

Постмодерністська теза про те, що усі розповіді вже написані й розказані, в контексті українського ХХ століття не зовсім релевантна. Знадо-

билися роки, аби дослідники хоча б частково розібрали архіви, вивчили зацілілі документи й повернули невідомі чи недовідомі пласти історії. Причому коли йдеться про голодомор і репресії тридцятих чи про Українську Повстанську Армію, то офіційне повернення в історичні аннали лише робить набуток от власне що великого нарративу те, що – попри найжорстокіші стерилізаційні операції! – завжди існувало в національній свідомості на рівні родинної пам'яті, приватних життєписів, особистих споминів (якими дідусь чи бабуся часто зважувалися поділитися хіба в передсмертні години). Дев'яності роки були по своєму одержимі історією. Звичайно, стало вже загальником нагадувати про Чорнобильську катастрофу як такий собі малий апокаліпсис, котрий увиразнив і візуалізував саму метафору кінця історії й постісторичного існування. Утім, це не послабило напругу й палкість суперечок у пережитій саме нашим поколінням ситуації згущеної історії, коли, як не без певного родрагування чи втоми писала Оксана Забужко, «ніби аж надто багато історичних часів жужмом упхалося в тісний, насилу двадцятилітній проміжок» [2, с. 26]. Відчуття прикрої своєрідності української версії постмодерних обставин дуже цікаво сформулював Кость Москалець. Для нього «проблема старіння та вичахання культури, не пережита на особистісному рівні, здавалася другорядною, аж доки не пов'язалася з проблемою перервності». «Україна тоді постала для мене як суцільна перервність, як дискретність нерегулярних спалахів, інколи самоспалень, але частіше таки спалень і руйнувань» [4, с. 8]. (Зауважу принагідно, що це відчуття виникає не в останню чергу ще й через незасвоєність, попросту незнаність, невідрефлексованість деяких етапів і періодів української культурної історії.) Великим нарративам геть перестали довіряти, однак із причин не зовсім ліотарівських, а насамперед тому, що історія й національної революції 1917 року, і Другої світової, і міжвоєнного та повоєнного руху Опору виявилася всуціль сфальшованою. Як сфальшованою була й наша культурна історія. На основі зацілілих документів і текстів її потрібно спершу написати заново, а вже потім робити об'єктом деконструкції та іронічного перегравання.

Цікаві метаморфози відбуваються нині з історичною прозою. Три романи, написані на історичному матеріалі, здобулися торік на найпотужніший розголос. Їх мало що об'єднує у стильовому, жанровому чи загалом літературному сенсі, йдеться про різні манери й дуже різні рівні письменницької майстерності, – проте і «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко, і «Століття Якова» Володимира Лиса, і «Чорний Ворон» Василя Шкляра – це звернення до майже невідомих сторінок української історії ХХ віку.

Про «Чорного Ворона» багато пишуть радше у контексті політичного протистояння. Невигадливо в принципі передана Василем Шклярем історія повстанської Холодноярської республіки, яка ледь не ціле десятиліття протистояла більшовицькому режиму, викликала звинувачення у ксенофобії й націоналізмі, а водночас роман удостоєний найвищої державної Шевченківської премії, від якої письменник відмовився на знак протесту проти українофобської політики, проваджені чинним міністром освіти. Усе це не в останню чергу й спричинило неймовірну, як на українські масштаби, популярність: наклад наближається до стотисячного, видавництво не встигає задовольняти читацький попит, «Чорного Ворона» змітають із полиць книгарень, а зустрічі з читачами у деяких містах обертаються багатолюдними мітингами, на яких від романіста очікують відповідей на останні й остаточні питання про смисл буття. Опозиційні партії скористалися з обставин, аби завоювати симпатії електорату напередодні парламентських виборів. Яка вже там постмодерна гра чи перевертання ієрархій, коли тут маємо до діла з **домодерною**, швидше романтичною функцією мистецького твору – от тільки що пафос життєтворчості й патріотична риторика принаймні на півтора століття запізнілі, а відтак трохи смішні, як, скажімо, й капелюшки чи крохмальні манжети тої доби на сучасній київській вулиці...

Відповідною часові видається інша стратегія репрезентації історії – через суб'єктивізовану чи автобіографічну оповідь, коли важливим стає не «об'єктивний» факт, не досить ілюзорне, зрештою, прагнення передати правдиву атмосферу минулої епохи, а висвітлення потаємних «коридорів», порталів, місць **переходу** нашої чуттєвості в її інтенційній спрямованості у певні точки минувшини. Лише це й може бути нині цікавим в історичному романі: відповідь на питання, **що** ми сьогодні шукаємо в історії, чому фокусуємося на тій чи іншій події, які психотипи, які колізії людських взаємин найбільше цікавлять сучасного автора.

Роман Оксани Забужко вже встигли назвати й історичним епосом, і родинною сагою, й романтичною історією кохання... Усі згадані визначення так чи так підсвічують шереху вигадливо вибудованих залів «Музею покинутих секретів», але жодне не дає хоч скільки-небудь повного уявлення про твір. Коли це й епос, то йому бракує обов'язкової для класичних епосів зрівноважено-спокійної авторської дистанційованості від того, що вже стало історією, назавжди усталилося, застигло перед зором спостерігача. Це таки справді роман про Час, але про Час, якому **не вдається** стати історією. Про минуле, що

повертається, впливає на сьогоднішнє, на наше життя, – хоч ми, може, й хотіли б унезалежнити його від обставин, непідвладних власній волі й бажанню. З тим, про що давно знали митці, уже згодилася й сучасна фізика: з аксіомою про нелінійність часу, який може застигати, текти навспак, заломлюватися чи закручуватися в дивовижні спіралі, і в цих круговертях людині буває нелегко зберегти рівновагу чи хоча б приблизну орієнтацію. *Такий* роман могла, очевидно, написати лише авторка, котра сама пережила навіть не рубіж століть, – кожен-бо *fin de siecle* зворохоблює, збурює всі усталені цінності й ієрархії, – а межу тисячоліть. Незбагнена, непроговорена, загнана в підсвідомість травма обов'язково породжує невроз; і в певному сенсі ціла нація, всі ми приречені на таку собі невротичну епідемію (симптоми її спостерігаємо зараз на телеекрані чи не повсякчас), поки продовжуємо дивитися на свою минувшину чужими очима, послуговуючись старими й помутнілими імперськими лінзами.

Персонажі Оксани Забужко – не завжди навіть з індивідуального свідомого наставлення, волею якихось незбагнених обставин – почуваються «підключеними» до чийось життів, мусять завершувати, втілювати чийсь несповнений бажання і плани. У Дарину «немов уступила тоді чиясь чужа воля», щоб змінити її життєві плани, а в кінцевому підсумку багато чого прояснити і в її долі, її єстві. Якраз потому з відомою журналісткою та її коханим, Адріаном Ватаманюком, починають коїтися сливе містичні речі: їм сняться чийсь чужі сни – чи чужа ява?, – подружжя згадує й аналізує несвоє минуле. (Врешті, як на сучасну психологію, то нічого й містичного. З тих снів Адріан і Дарина виносять лише окрушини, зорові деталі, розрізнені голоси, слова чи фрази і, найголовніше, – почування. Сон залишає по собі чи страх, чи тривогу, чи просвітленість, чи вмиротворення й жадане відчуття злагоди з собою.)

Так чи так, але в якийсь момент, – либонь, це і є момент дорослості, зрілості – ми (може, навіть не без болю, не без обурення, адже от обмежують право розпорядитися своїм власним існуванням!) розуміємо, що наше життя – от зараз, тут-і-тепер – визначається не лише нашими рішеннями і волею, а й вибором, зробленим колись батьками чи кривими, визначається пам'яттю, історією, духовним спадком. Герої «Музею покинутих секретів» часто вдивляються в старі «чорно-білі, вицвілі до кольору сепії, карамельно-коричневі» фотографії: «перебирати знімки, то все'дно що мовчки вітатися до кожного очима, – байдуже, що всі вони мертві. Тобто, тим гірше для мене. Тому що це не тільки я на них дивлюся – вони те ж дивляться на мене».

Співчутливо-особистісно, якимось по-жіночому, по-сестринськи співчутливо розказану Оксаною Забужко історію кохання, зради і смерті Олени-Гельці Довганівни та Адріана Ортинського хотілося б, може, читати, оцінювати, переживати безвідносно до ідей, які вони сповідували, й військових одностроїв, які вдягали: вічний сюжет про трагізм високої любові, про беззахисність перед розпаношеним у світі злом. Цю захопливу, психологічно достовірну прозу коли й можна назвати історичною, то лише в тому сенсі, що авторка бездоганно знає обрану для зображення епоху. Йдеться про деталі, – пейзажні, предметні, побутові тощо, – яких просто не можна вигадати, бо от саме на деталях і перевіряється «справжність» прози, її достовірність і приналежність для читача.

Йдеться все ж про роман ХХІ століття; гарно зафалдовану тогу проповідника остаточних істин, всезнаючого автора – деміурга, як то було в класичних епосах і сагах передмодерністської доби, – Оксана Забужко й не пробувала приміряти. Вшпилива журналістка змогла дуже багато дізнатися про Гельцю Довганівну, але все ж біографія зосталася фрагментарною. І ті лакуни вже ніколи, мабуть, не вдасться заповнити. Врешті, спроби відновити, відреставрувати *справжнє* минуле завжди ілюзорні. Навіть фізики визнають: інструмент впливає на об'єкт спостереження, – то що вже вимагати безсторонності та об'єктивності від дослідника соціальних процесів. Однак **що** достеменно вдалося Дарині Гощинській – то це відчутти й донести дух часу, примусити співпереживати тендітній ясноокій жінці, яка помилилася у своєму виборі, надавши перевагу сильному чоловікові перед, як здавалося, слабшим, хоч безоглядно вірним. Її трагічна помилка спричинила цілий ланцюг страшних, катастрофічних подій. І виокремити любовну історію з круговерті найширших контекстів – йдеться-бо про війну, про балансування на межі смертельної небезпеки, про загрозу для існування цілого народу – не вдасться, хоч як би іноді хотілося, нікому.

Дуже важливі в «Музеї покинутих секретів» роздуми про вписаність кожного людського життя у ланцюг подій, які розвивалися й розвиваються поза нашою волею і впливом. Приголомшливе відкриття універсальної взаємопов'язаності передається образом оглядового колеса, на вершечку якого в дитинстві завжди перестрашено паморочилася голова. У якийсь момент Дарина відчуває, «що такими ниточками пересновано ВСЕ довкола, – що й крізь неї, Дарину Гощинську, сотні їх, невидимих оку, струмить щохвилини в чийсь життя, але розгледіти і втримати в собі той візерунок, який вони складають, – той грандіозний і запаморочливий, що од

самого наближення до нього поймає млістю, – неможливо». І «хтось мусить це все бачити – в цілості, з горішньої точки. Як на оглядовому колесі в парку. Тільки не тепер, не в цю хвилину, а взагалі...»

Оксана Забужко використовує найрізноманітніші постмодерні техніки (йдеться, зокрема, про увагу до віртуального простору, надання однакової ваги дійсності та сну, «мандрівки» персонажів з оніричного плану – до реального, дуже розгалужену інтертекстуальність, цитатність тощо), однак при цьому надзвичайно відповідально вибудовує ціннісні ієрархії. Її версія історії – це переважно приватна, цілковито суб'єктивізована візія, пропущена крізь свідомість нараторки. Прикметно, що двоє найцікавіших сучасних прозаїків, Оксана Забужко і Тарас Прохасько, вписують власну біографію, родинну пам'ять у контекст переломних, націєтворчих подій ХХ століття. Цей мотив звучав ще в «Польових дослідженнях з українського сексу». У пізнішій есеїстиці їх авторка багато роздумує над тим, що «в історичному часі траєкторії наших учинків принципово необлічимо» [3, с. 14]. Вона переповідає епізод із батькової таборової юності, коли його врятувала від розправи кримінальників належність до «політичних». І цю «повагу» до політв'язнів пояснює діяльністю оунівських боївкарів, котрі змогли організувати рух Опору навіть в умовах гулагівської дійсності. «Себто, на сто котрийсь “день Кенгіру”, коли самого табору вже не існувало, коли і їх самих, найпевніш, не було вже на світі, безіменні галичани й волиняки, ініціатори спілки з “блатними”, сном-духом не передбачавши таких далекосяжних наслідків своїм діям, – урятували одному львівському студентові життя. Через шість років потому врято-

ваний став моїм батьком» [3, с. 13]. Тарас Прохасько переповідає різдвяний сюжет сорокових років: «Мій дідо свого часу не втримався і прийшов до своєї мами на Святий Вечір. Прийшов із дуже далекого й безпечного гірського сховку. На Різдво хата вся була оточена, і його взяли. Багато років він провів у тюрмах і висланнях. Але не мав жодного жалю про те, що зробив того Різдва». Саме такі епізоди родинної хронології й формують гідність, самоповагу, визначають індивідуальний вибір. І ця гідність дозволяє не втратити орієнтири в геть уже гротесковому сьогодні, де все, здається, визначається діями фарбованих лисів. Люди, чий імена 1991 року були символами насильства, згодом представляли політичну еліту: «Я зрозумів, що ні мої абсолютно українські переконання, ні безсумнівне патріотичне виховання, ні те, що роблю я тепер, щоб та Україна була, ні те, що робили всі в родині, – ніщо не захистить мене від ситуації, коли доведеться цим самим генералам і їхнім людям доказувати, що я – за Україну і за державність. Це абсурдно, але саме такі абсурдні речі переважно стверджуються». Автор «FM-Галичина» – «за те, щоб прощати», але «щоб прощені розуміли, що їх простили» [5, с. 20, 35].

Очевидно, що необхідність архівувати, впорядкувати, структурувати фрагментарну, клаптикову – в силу суспільно-історичних обставин – колективну пам'ять, виповісти замовчаний травматичний досвід, дошукатися обірваних зв'язків дуже суттєва в останні десятиріччя для всіх посттоталітарних соціумів. Сучасне українське письменство великою мірою визначається якраз цією спонукую. І тому тексти, зосереджені переважно на собі самих, все ж зостаються на маргінесі.

Список літератури

1. Андрухович Ю. What Language Are You From / Ю. Андрухович // Диявол ховається в сирі / Ю. Андрухович. – К. : Критика, 2006. – 318 с.
2. Забужко О. Входить Фортінбрас / О. Забужко // Хроніки від Фортінбраса / О. Забужко. – К. : Факт, 2006. – 350 с.
3. Забужко О. Слово до читача / О. Забужко // Хроніки від Фортінбраса / О. Забужко. – К. : Факт, 2006. – 318 с.
4. Москалець К. Гра триває / К. Москалець // Гра триває / К. Москалець. – К. : Факт, 2006. – 240 с.
5. Прохасько Т. FM-Галичина / Т. Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2001. – 56 с.

V. Ageyeva

THE LANGUAGE GAMES AND THE RETURNING OF HISTORY: THE PARADOXES OF UKRAINIAN POSTMODERNISM

The article proposes the thesis of the continuity of modernistic tendencies in contemporary Ukrainian literature, and advocates the interplay between modernist and postmodernist poetics. This concerns, in particular, historical prose, attitudes towards rereading and revaluating native history, and the ordering of fragmentary collective memory. The analysis deals with novels by Oksana Zabuzhko, Vasyl Shkliar, and Volodymyr Lys.

Keywords: modernism, Ukrainian postmodernism, historical prose, collective memory.

Матеріал надійшов 29.03.2012