

ТИПОЛОГІЯ СМІХОВИХ ПЕРСОНАЖІВ В УКРАЇНСЬКОМУ, ЧЕСЬКОМУ ТА РОСІЙСЬКОМУ ПОСТМОДЕРНІЗМАХ (БЛАЗЕНЬ – ПАБІТЕЛЬ – ЮРОДИВИЙ)

У контексті дослідження реалізації топосу карнавалу в слов'янських постмодерних літературах, автор статті аналізує образи блазня, пабітеля та юродивого – сміхових персонажів, специфічних для, відповідно, українського, чеського та російського постмодернізмів. Виходячи з того, що їх у жодному разі не можна вважати відповідниками одне одного, хоча, звичайно, певна семантична близькість їх не заперечується, авторка аналізує різницю між цими персонажами, намагаючись пояснити причини, які впливають на видимі розбіжності в поведінці та образах блазня, пабітеля та юродивого.

Ключові слова: деконструкція, карнавал, маскарад, народна сміхова культура, юродство, блазеніада, «празька іронія», кітч, «маска-щит», «історична пам'ять».

В рамках дослідження реалізації топосу карнавалу в слов'янських постмодерністських літературах, автор статті аналізує образи шута, пабітеля та юродивого – сміхових персонажів, характерних для українського, чеського та російського постмодернізмів. Исходя из того, что нельзя рассматривать шута, пабітеля и юродивого как персонажей однотипных, хотя и не отрицая при этом их определенной семантической близости, автор анализирует разницу между ними, пытаясь пояснить причины, которые влияют на видимые различия в поведении и образах шута, пабітеля и юродивого.

Ключевые слова: постмодернизм, деконструкция, карнавал, маскарад, народная смеховая культура, юродство, пабітель, шутство, «пражская ирония», китч, «маска-щит», «историческая память».

Within the investigation of carnival concept realisation in Slavic postmodern literatures, the author of present study gives her attention to the analysis of buffoon, pabitel and yurodivy, the specific risorial characters of Ukrainian, Czech and Russian literary postmodernism. Believing that it is extremely incorrectly to view them all as national variants of one character, the author analyses the differences between buffoon, pabitel and yurodivy trying to find the factors that effect those differences.

Key words: postmodernism, deconstruction, carnival, masquerade, popular culture, yurodivy, pabitel, buffoon, «Prague irony», kitsch, «shield-masque», «historical memory».

На початку третього тисячоліття застарілими вже видаються донедавна актуальні дискусії про рецептивну природу та вторинність слов'янських постмодернізмів. Довівши, що підстав для подібного скепсису значно менше, ніж то здавалося ще 10 років тому, теоретична думка сьогодні, як наслідок, зосереджується на питаннях визначення специфіки окремих варіантів постмодерністської літератури, зокрема слов'янської. В зв'язку з цим з'являються часті згадки про карнавальну направленість

слов'янських постмодернізмів. Про це зазначають російський вчений М. Ліповецький, польська дослідниця Г. Янашек-Іванічкова, вітчизняна – Н. Бездір та інші.

У світлі таких тверджень вчені відмічають близькість моделей героїв В. Діброви чи Ю. Андруховича до створених Вен. Єрофеевим, С. Довлатовим, В. П'єсучом та іншими російськими письменниками [5, с. 150]. Написано безліч наукових статей про зв'язок героїв російської постмодерністської літератури з традицією християнського юродства,

про це згадується в монографіях М. Ліповецького, Н. Бедзір та ін.

Разом з цим, при дослідженні українського постмодернізму, а найчастіше, проте, не виключно, – прози Ю. Андруховича, вчені говорять про маскарadne чи карнавальне блюзнірство, асоціюючи українського постмодерного героя із блазнем, а його життєву поведінку – із блазеніадою [7; 6; 25].

Звичайно, що поняття юродства та блюзнірства не тотожні. Російський дослідник О. Панченко акцентує на тому, що між блазнями та юродивими існує принципова різниця. На його думку «блазень лікує вади сміхом, юродивий провокує до сміху аудиторію, перед якою розігрує свою виставу. Ця «вистава одного актора» за зовнішніми ознаками дійсно смішна, проте сміятися з неї можуть лише грішники (самий сміх гріховний), які не розуміють рятівного смислу юродства. Ридати над смішним – ось благий ефект, якого прагне юродивий» [22, с. 81]. При цьому дослідник підкреслює, що юродство – російське національне явище. «Схід майже не знає юродивих, їх немає також ні на Україні, ні в Білорусі...» [22, с. 81].

Тому з огляду на вищесказане, цікавим було б здійснити компаративний аналіз характерних для російського й українського постмодернізмів образів сміхових персонажів, себто юродивого та блазня. Наскільки ці моделі є спорідненими. Це тим більше викликає наукову цікавість, що українська дослідниця Н. Зборовська каже про принципову неможливість зближення російської та української літератур, оскільки вони є вираженням різних психоісторичних феноменів [15].

З другого боку, О. Веретюк говорить про існування специфічної східнослов'янської версії постмодернізму, і це – в межах типологічного ряду «європейських слов'янських літератур» [24, с. 127]. Про близькість української та російської літератур говорять і українські дослідники Г. Мережинська та Н. Бедзір.

Разом з цим, порівнюючи сміхових персонажів у слов'янських постмодернізмах, не можна не згадати про специфічного чеського літературного героя, яким в постмодерному дискурсі постає пабітель, «той, хто клеїть дурня» [27, с. 40], що є типовим персонажем прозових творів Б. Грабала. Цитуючи слова української дослідниці Г. Сиваченко, зазначимо, що «пабітель – це людина, яка свідомо обрала маску блазня» [27, с. 40].

У добу постмодернізму в образі цього героя втілюються традиції «празької іронії», що стала прикметною ознакою творів Я. Гашека та Ф. Кафки. На думку Г. Сиваченко, в сучасній чеській літературі проза Б. Грабала «є природним містком» [27, с. 40] між творчістю цих двох письменників. Вона зазначає, що у Грабала, як і у Гашека «блазнівська» гримаса виступає знаряддям деструкції та заперечення владної системи». Крім того, польський критик Маріуш Кубік у статті про Б. Грабала прямо називає чеського постмодерніста «наступником Гашека» [2], а український письменник і перекладач Ю. Винничук, якому належать переклади кількох

книжок Б. Грабала українською, охарактеризував персонажів останнього як людей із «комплексом Швейка», зазначивши, що «всі вони тішаться чудесним життям, ба навіть захоплюються ним, але це захоплення є нічим іншим, як своєрідним комплексом Швейка – тішитися геть усім, навіть у біді находячи розраду» [8, с. 234].

Компаративний аналіз проявів карнавального в російському та українському постмодернізмах показує, що загалом українська модель постмодерністського письма є більш світлою. Так, про святковість, притаманну українській літературі, говорив ще Г. Грабович, це ж відмічає і вітчизняна дослідниця Г. Мережинська, зазначаючи, що «загальний пафос української версії постмодернізму більш світлий та оптимістичний, ніж російської» [24, с. 96]. Натомість російській прозі властива певна трагедійність, вона проникнута ідеями каяття та самопожертви як спасіння (тут варто згадати фінальну сцену з роману В. Сорокіна «Серця чотирьох», долю відносин персонажів роману Н. Ключкарьової «Росія, загальний вагон» Ясі та Микити, численні епізоди з «Я/або пекло» Є. Радова тощо). Про «трагедійну карнавальність» російського постмодернізму зазначає і М. Ліповецький.

Персонажем, що найчастіше асоціюється в критичній літературі з юродством є Венічка з поеми Вен. Єрофеева «Москва-Петушки». Російська дослідниця Т. Любимова зазначає, що Вен. Єрофеев «обрав для своєї поеми тон юродивого, що поступово затьмарюється від початку <...> тон майже жартівливого балагурства, але з відтінком безприступності» [23, с. 63].

Важко не помітити, що герой Вен. Єрофеева відверто блюзнірствує, але з іншого боку, відома трагедійність його постаті наближує його до традиції «юродствування Христа ради». Сам Венічка говорить: «Теперь вы поняли, отчего я грустнее всех забулдыг? Отчего я легковеснее всех идиотов, но и мрачнее всякого дерьма? Отчего я и дурак, и демон, и пустомеля разом?» [14].

З традицією християнського юродства Венічку поєднує також і той факт, що, незважаючи на високу освіченість героя та його інтелектуалізм, він постійно принижує себе у власних очах та очах читача, адресуючи сам собі фрази на кшталт «И вообще, мозгов в тебе не очень много. Тебе ли, опять же, этого не знать? Смирись, Веничка, хотя бы на том, что твоя душа вместительнее ума твоего. Да и зачем тебе ум, если у тебя есть совесть и сверх того еще вкус? Совесть и вкус – это уже так много, что мозги становятся прямо излишними» [14].

Очікування героєм завтрашнього дня виявляється для нього святковим і піднесеним, тон оповіді разом із цим стає майже урочистим. Проте святковість очікування постійно затьмарюється передчуттям неминучої бід. («Но почему же смущаются ангелы, чуть только ты заговоришь о радостях на петушинском пероне и после?» [14] – звертається Венічка сам до себе). Дуже влучно з цього приводу висловився М. Ліповецький, зазначивши, що «у

Єрофеева весела відносність світобудови переживається як об'єктивне джерело трагедії» [20, с. 173].

Інший «визнаний» юродивий – оповідач «Школи для дурнів» Саші Соколова, чи радше оповідачі, оскільки тіло одного хлопчика тут ділять двоє людей на ймення Німфея. Ми навмисне взяли для аналізу лише ті твори, про юродство персонажів яких прямо говориться в критичній літературі, оскільки це дозволить говорити про більшу об'єктивність отриманих висновків.

За словами М. Ліповецького, в романі С. Соколова «хаос не обступає героя-оповідача ззовні (як у Єрофеева), а з самого початку знаходиться всередині його хворої свідомості» [20, с. 176]. Проте саме цей внутрішній хаос якомога яскравіше показує зовнішній абсурд, що панує у здоровому, «дорослому» світі. Рятівну сутність юродства, про яку згадував О. Панченко, у С. Соколова підкреслює біблійне мовлення, до якого час від часу вдається Німфея: «И тут мы трое, сидящие на кухне, услышали голос отца нашего и поняли, что он уже не дремлет в кресле, но движется по коридору...» [28].

Натомість звертаючись до українського постмодернізму, навіть при поверховому порівнянні героїв Вен. Єрофеева та С. Соколова з персонажами Ю. Андруховича неможливо не помітити величезну різницю між ними.

Часопростір функціонування останніх переважно карнавальний, чи радше мовити, карнавалізований, з огляду на суттєві семантичні відмінності між карнавалом бахтінським та карнавалом андруховичевим. Пригоди героїв відбуваються в світі, сповненому маскарадних перевтілень, перевдягань, маскуванню, майданних свят та безкінечних мовних ігор. При цьому блюзнірську сутність персонажів підкреслює сам автор, або відкрито вдягаючи їх блязнями (як, наприклад, у романі «Московіада»), або повсякчас називаючи пришелепуватими, бевзями, роззявами, дурнями тощо (як це відбувається в передостанньому романі «12 Обручів»). До того ж у текстах підкреслено-знущально з'являються то маньяки-винахідники на інвалідних візках [3, с. 236], то злі циркові ліліпути з бородою по коліна [3, с. 236]. Ця атмосфера абсолютно чужа відкритій трагедійності, що актуалізується в російських текстах.

Циркові та карнавальні персонажі й блязні з'являються і в романі Ю. Іздрика «АмТм». Проте в Іздрика радше маємо справу найперше з авторською блязеніадою: вона проявляється, наприклад, у тому, що одного з героїв звати Окрю Іржон (Окрю – Юрко навпаки), «Іржон» нагадує «Іздрик»), він письменник, що належить до s-феномену (станіславський феномен, до якого належить сам автор), до того ж його справжнє прізвище Дерibas (справжнє прізвище автора), і він видає газету «Не-четвер» (перекручена назва журналу «Четвер», редактором якого був свого часу Ю. Іздрик). Разом з цим тон оповідача відверто блюзнірський, він відкрито знущається над своїми персонажами, змушуючи їх розмовляти стилізовано-шекспірівською мовою, вигукуючи

повсякчас щось на кшталт: «Ого, я бачу мовою Вільяма усе вільніше володієш ти...» [16, с. 24].

Актуалізація бурлескної традиції в українському постмодернізмі та модель поведінки персонажів тісно пов'язана, на нашу думку, з колоніальним кітчем, сутність якого пояснює Т. Гундорова в роботі «Кітч і література». Досліджуючи функціонування механізмів творення кітчу, дослідниця пропонує схему, перефразуючи яку можна говорити про притаманність будь-якій колонізованій культурі карнавальної свідомості. «Культурна уява метрополії, – пише дослідниця, – з допомогою кітчу перетворює провінційну культуру на прекрасного екзотичного «іншого», накидаючи йому клішовані образи природи, мови, одягу, стилю. Прикметно, що такі кліше стають складовою не лише імперської культури, але й приймаються літературою колоніального народу, та входять у його культурний арсенал, як образ власної ідентичності» [12, с. 97].

Таким чином, у колонізованій культурі розвивається феномен «роздвоєної» свідомості, при якому нав'язаний образ «себе-як-іншого» співіснує з природнім усвідомленням власної ідентичності. Перший з них використовується для творення кітчу і слугує, за словами Г. Грабовича, «маскою-щитом» [12, с. 97] для представників підкореної культури. Т. Гундорова вважає, що малоросійський бурлеск та традиції «котляревщини» в українській літературі були лише такою «маскою-щитом»: «Малоросійський бурлеск на межі епохи маскарадів, як часто називають XVIII ст., значною мірою суголосний такому ж прикиданню дурником» [12, с. 102] «Грабович називає таку маску – «маскою-щитом», наголошуючи на її особливій ролі в імперській культурі – вона «уможливило авторів підривно-пародійну настанову, наголошування на своєму емоційно-культурному коді без прямого ризику. Автор був немовби скоморохом, замаскованим гравцем» [12, с. 102].

Отже, з позицій концепції Т. Гундорової можна говорити про карнавальність як іманентну складову української ментальності, що продиктовано національним досвідом колоніального існування. Певною мірою з цим перегукується феміністичний підхід Н. Зборовської, яка, обґрунтовуючи тезу про феміний характер української культури, з психоісторичних позицій пояснює притаманність карнавальної свідомості культурам «малих», недержавних націй.

Зважаючи на те, що за М. Бахтіним карнавал проявляється саме в переломні, перехідні моменти в житті країн та суспільства, закономірною є актуалізація бурлескної традиції в українській літературі в добу постмодернізму. При цьому погодимося з Т. Гундоровою в тому, що естетизація цієї традиції в пізньому українському постмодернізмі слугує засобом демістифікації та постмодерністської десакралізації карнавального міфу в українській літературі.

Певною мірою той факт, що в українській постмодерній літературі маємо справу з колоніальною «маскою-щитом», підтверджує і те, що особливістю українського блязня як національного постмодерного

героя є притаманний йому яскраво виражений комплекс меншовартості – особистісної та національної. Тенденція західних колег називати пана Перфецького з роману «Перверзія» Перфемським, Парф'янським, а то й узагалі Персицьким, красномовно свідчить про те, наскільки мало його постать важить для інших учасників конференції, і, – що примітніше, – наскільки подібна неувага вразлива для самого автора. Ідентична ситуація спостерігається і в останньому відверто карнавальному романі Ю. Винничука «Мальва Ланда», де головного героя на прізвище Бумблякевич називають Дундлікевичем, Срайблякевичем, Шрублякевичем, [9, с. 142], чи вже вкрай нецензурним прізвиськом. Звичайно, у випадку Ю. Винничука такі варіації є неприхованим посиленням на Ю. Андруховича, проте, з другого боку, це все ж таки свідомо використаний прийом, що має на меті підкреслити відсутність впевненості в значенні власного «Я» в свідомості центрального персонажа.

Про комплекс меншовартості також промовисто свідчить і постійне надзвичайно велике бажання героїв утвердитися, проявити себе, доказати й показати всьому світові себе і свою самотність. В романах Андруховича це найпомітніше проявляється в стосунках його персонажів із жінками: їхні історії – це історії нескінчених любовних пригод. Те ж саме спостерігаємо і в останньому романі Ю. Винничука. Примітно, що в «Мальві Ланді» герой, не знаючи доти жодної жінки, стає бажаним для всіх панн коханцем і завойовником жіночих сердець лише потрапивши в карнавальний світ, світ Сміттярки, яка уособлює – абсолютно за М. Бахтіним – життя навиворіт, – починаючи з того, що все вартісне в світі звичайному на Сміттярці втрачає цінність і навпаки, і закінчуючи невідповідністю перебігу часу в двох світах, підкреслено зниженою поетикою Сміттярки, вщерть заповненою такими істотами, як майтелики або клаки, та пануванням абсурду в світі, де риба ловиться на недопалені цигарки, а хижі звірюки дротяні удави мліють від абсурдних новин.

З цього боку важливо також, що в українській постмодерній традиції карнавальне блюзнірство розкривається крізь призму постаті орфічного героя. Сповідуючи орфізм як спосіб національного мислення, герої вдягають маски блазнів, що, говорячи словами Н. Зборовської, підсумовує «семантику колоніального способу виживання» [15, с. 39].

Натомість у пізніх романах Ю. Андруховича, за власним визначенням письменника, «Орфея-Хронічного», з'являється не лише постать Орфея, а й пародія на нього. Так, Апофеозом постмодерності й постмодерністського сприйняття світу, як і чергового міфу про Орфея в інтерпретації Ю. Андруховича, стає вистава «Орфей у Венеції», режисер якої замислює «створити оперу опер, де сама стихія оперовості, її внутрішня дійсність <...> пародіюється, переосмислюється і, якщо Ви це приймете, підноситься ще вище» [4, с. 173]. Сама опера являє собою колаж із вже існуючих опер XVII-XVIII ст. В найнесподіваніший момент

глядачеві являється «Новий Орфей» – переслідуваний Стах Перфецький, який по линві спускається з балконів на сцену. В такий спосіб, на думку Т. Гундорової, автор розгортає міф про віталістичний український орфізм [13, с. 89], тобто про ідею творчості як рятівну й всеосяжну.

У зв'язку з цим не зайвим буде згадати слова української дослідниці Л. Печерських, яка, аналізуючи творення орфічної маски в романі «12 Обручів», пише, що «створені характери фотографа й літератора, а також часте називання першого з них пришепелуватим фотографом, бевзем, віденським роззявою, розсіяним до краю чоловіком, а другого – дурнем, кривлякою дозволяють довершити паралелі Пепа-Орфей та Орфей-Цумбруннен наступним схематичним чином: Пепа-Орфей-блазень та Орфей-Цумбруннен-дурень» [25].

Тож загалом постать українського блазня може бути не менш трагічною: це поет незрозумілий і придушений – як, наприклад, у романі В. Діброви «Бурдик», або поет із яскраво вираженим комплексом національної меншовартості у Ю. Андруховича. Але український постмодерний блазень, стаючи пародією на самого себе – як поета й Орфея, – намагається цього не помічати. На відміну від нього, образ юродивого в російському постмодернізмі, в межах «трагедійної карнавальності», тісно переплітається з поняттям каяття та ідеєю спасіння.

З українським блазнем чеського пабітеля поєднує іронічність світосприйняття, щоправда при відсутності підкресленої маскарадної блазеніади.

В романі «Я обслуговував англійського короля» Б. Грабала сутність «празької іронії» яскраво ілюструє шаноблива згадка оповідача про те, як «...бургомістр стискав нам руки, вкриті червоним прапором, співчуваючи, що ми не можемо загинути в бою за Нову Європу...» [11, с. 137]. На відміну від українського постмодернізму, тут відсутнє відкрите блюзнірство, і тон оповіді нічим не видає граничну абсурдність ситуації, власне як і крайнього небажання піколика гинути за ту «Нову Європу».

Так само, як у Гашека, у Грабала відсутній гучний сміх, натомість з підкресленою серйозністю і акцентованою звичайністю подаються вкрай абсурдні речі, а банальні події міфологізуються та іронічно підносяться. Наприклад, у цьому ж романі така «міфологізація банальностей», одна з найперших ознак «празької іронії», проявляється в тому, що вся штучність, ляльковість, несправжність та абсурдність світу, в тому числі нещирі почуття, несправжні веселощі та куплена за гроші гостинність, підносяться оповідачем до ступеня величності, чогось захоплюючого й неймовірного, від чого на очі навіть навертаються сльози – наприклад, танці генерала в ресторані, чи любові президента на сні.

Проте так само, як у «Швейку» – основним оповідальним елементом тут є «господська балаканина». Оповідач – пабітель, є «дурнем» лише на словах, у цьому сутність його іронічного світогляду, він стає таким лише на час власного оповідання – про сльози на очах або про власне щире захоплення. Насправді – за межами оповідального простору –

герой абсолютно не наївний, про що свідчить його меркантильність, любов до грошей, практичність – неабияка, згадати хоча б епізод з продаванням сосисок на вокзалі: «...скільки разів на день я продавав за крону вісімдесят тих сосисок з рогаликом, а в пасажира тільки двадцять крон, а деколи й п'ятдесятка, а я ніколи не мав дрібних, хоч насправді їх мав, і отже, продавав іншим до тої самої хвили, коли пасажир заскакував у вагон і починав дертися у вікно, простягаючи руку, <...> кричав, що дрібні я можу лишити собі, головне, щоб дав банкноти, але я надто повільно шукав їх у кишенях...» [11, с. 8].

У зв'язку з цим згадуються слова М. Кундери, який писав про Швейка, що його поведінка – не дурість, не відсутність знання, а просто відмова признати за історією її доленосність, сприйняти її серйозно [18]. Звичайно, Швейка не можна вповні назвати пабітелем, адже термін цей належить Б. Грабалу, проте із впевненістю можна й варто стверджувати, що стиль пабітельської поведінки продовжує традиції Я. Гашека.

При цьому, пабітелеві не чужий такий знайомий українському блазневій комплекс меншовартості. В «празькій іронії» він дивовижним чином поєднується із вродженим почуттям гідності, ця суміш «прикривається» зовнішнім спокоєм, і підкреслено іронічною відстороненістю. У згадуваному вже романі «Я обслуговував англійського короля» це яскраво проявляється в тому, що герой-коротун, маленька людина, постійно прагне стати вище – і фізично, і соціально, що перетворюється у нього на нав'язливу ідею. Навіть ставши вже мільйонером, він не припиняє марити цим: «...адже я, усе той самий коротун, усе той самий піколик, як і раніше, а все ж я високий, я мільйонер...» [11, с. 174]. Це ближче до української моделі, ніж до російської, і, очевидно, корелює з поведінкою персонажів Ю. Андруховича, яким потрібно постійне самоствердження будь-яким чином.

Як можна побачити на прикладі творчості Б. Грабала, «празьку іронію» характеризує певна «відсторонена споглядальність», звичайно іронічна.

Не зважаючи на те, що деякі дослідники називають пабітеля «відповідником російського юридичного» [1], таке порівняння видається не вповні коректним. Найперше через те, що пабітелеві абсолютна чужа російська схильність до самобичування і потяг до трагічної нерозв'язності.

Відсутність трагічності, властивої російській літературі, тут, можливо, пояснюється тим, що Кундера назвав «відмовою сприймати історію серйозно». Він пояснює це внутрішнім відчуттям приналежності до «малої нації», кажучи: «Коли Швейк гадав, якого Фердинанда ухекали, Франц Кафка записав у щоденнику: «Німеччина оголосила Росії війну. Після обіду басейн». Кафка, як бачимо, сприймав війну не як німець, що усвідомлює свою приналежність до великого народу, який в даний момент творить історію, а як празький єврей, який чудово розуміє, що ні євреї, ні чехи історії не роблять, а лише підкорюються їй» [18].

Те ж саме говорить і Г. Сиваченко, підкреслюючи, що «іронічність виникає як наслідок маргіальності автентичного суспільства» [27, с. 35]. На думку дослідниці, політична і культурна ситуація сприяє розподілу світу в свідомості цього суспільства на «ми» і «вони», що виливається в народження анекдотів, смішних історій, небилиць, які вирізнялися розкутістю і фрагментарністю. Поступово ця сфера «набуває творчого та естетичного значення, що особливо загострюється в Празі, яка здавна стояла на перетині європейських шляхів і культур, мовних самосвідомостей, і була своєрідним полікультурним центром» [27, с. 35].

У зв'язку з цим цікаве поєднання в «Надто гучній самоті» прагнення героя до естетичного наповнення хвилини, життя, (яке промовисто ілюструє його потяг до «художнього» пресування сміття), в світі, де це в принципі неможливо, та іронії, яка проступає за цим. Герой відверто не блюзнірствує, як в українському постмодернізмі, проте тут відсутня трагедійність, що характеризує російську літературу. Недарма Г. Сиваченко, зазначає, що «на противагу Гашекові, Грабал не бажає нічого змінювати. Він – спогадуючий інтроверт» [27, с. 43].

Цю ж тему наповнення – хвилини, пустки, життя тощо – зустрічаємо і в російському, і в українському постмодернізмах. Цікаво при цьому простежити відмінності.

В романі російського письменника Д. Ліпскерова «Руське стакато Британської матері» святкові мотиви, елементи зниження, гротескні образи й відверто карнавальне перевертання світу з ніг на голову вдало вплетені автором у канву роману, який насправді уособлює шлях до спасіння душі, принаймні його постмодерний варіант. Два герої-антиподи, росіянин Микола й англієць Роджер, кожен у свій спосіб шукають зцілення: тоді як Роджер прагне виходу патологічної наповненості, нерозв'язності, синкретичного, майже звіриного відчуття єдності любові й ненависті, ніжності й жорстокості, Микола шукає способів заповнення такої ж величезної, патологічної пустки всередині.

Мотив заповнення пустки у Д. Ліпскерова цікавим чином перетинається з мотивом заповнення пустки в «Школі для дурнів» С. Соколова, герой якого відверто говорить: «я нікогда не брошу кричати в бочки и буду заполнять криком своим пустоту пустых помещений, покуда не заполню их все, чтобы не было мучительно больно» [28].

На противагу російським пошукам «наповнення пустки», в українському постмодернізмі зустрічаємо мотив «створення наповнених хвилини» в романі Т. Прохаська «НепрОсті». Проте, тоді як герою Т. Прохаська Францові, також, як і персонажу «Надто гучної самоті» таки вдається, до певної міри, здійснювати свій задум, зробивши його життєвим кредо, на персонажів Д. Ліпскерова й С. Соколова чекає фіаско, що ще раз свідчить про більшу трагічність російського постмодерну і про близькість українського варіанту постмодернізму чеському.

Таким чином, можна зробити висновок про те, що хоча образи сміхових персонажів в українському,

російському та чеському постмодернізмах семантично близькі один одному, вони не тотожні. Російський юродивий (постать якого апріорі передбачає приниження й осміяння власної особи) страждає й кається, аби подолати душевний біль і внутрішню невлаштованість. У випадку цього героя самопародія є, в першу чергу, актом самопожертви. В такий спосіб розкриття образу юродивого актуалізує архетипну для російської культури модель страждання, творячи т. зв. «трагедійну карнавальність», як влучно окреслив це явище М. Ліповецький.

Для українського сміхового персонажа натомість характерні маскарadne блюзнірство, вдягання бурлескної «маски-щита» та Орфізм як спосіб національного мислення. При цьому надмірна естетизація карнавальної поетики в українських текстах є, здебільшого, способом деконструкції карнавального міфу у вітчизняній літературі.

В свою чергу, чеський варіант постмодерного сміхового персонажа, з українським блазнем поєднує іронічність світосприйняття, щоправда при відсутності підкресленої маскарadності. Пабітелеві властива відсторонена іронічна споглядальність, яку дослідники пояснюють «маргіналізацією» автентичного чеського суспільства та неприйманням участі в історичному процесі, іншими словами, недовірою до історії.

Примітний в цьому плані також і той факт, що український блазень поєднуючи в своїй постаті природний орфізм і знижену блазеніаду, являє, таким чином, архетипну модель українського національного героя, яка, в межах постмодерністської поетики та семантики, іронічно розвінчується, стаючи разом об'єктом і суб'єктом нищівної самопародії. Це ставить українського блазня ближче, ніж російського юродивого, до західної постмодерністської моделі. При цьому Г. Сиваченко відмічає, що «празька іронія» має спільне коріння з постмодерністською іронією, постаючи як «спосіб інакомовлення, як право на інакомислення і свободу думки» [27, с. 36]. Це також певною мірою зближує українську та чеську моделі сміхових персонажів.

Охарактеризовані вище особливості блазня, пабітеля та юродивого, на нашу думку, пов'язані з проблемою національної «історичної пам'яті».

Українська бурлескна традиція, як це було проілюстровано, пов'язана з колоніальною історією української культури і літератури, що підтверджують дослідження Т. Гундорової, Н. Зборовської, Г. Грабовича та інших вчених. Чеська ж література завдячує своїми особливостями історичній ролі Чехії як «малої країни», маргіналізації її автентичного суспільства, і надто – геополітичним особливостям Праги, яка здавна стояла на перетині європейських шляхів і культур, будучи своєрідним полікультурним центром.

З іншого боку, російську схильність до юродства та карнавальну трагічність, притаманну російській літературі, спробував пояснити письменник В. Кормер в невеличкому есе «Про карнавалізацію як

генезис подвійної свідомості». На його думку, «історична пам'ять», себто, за визначенням В. Борисова, «здатність переживати історію як власну духовну біографію», виконує в Росії зовсім інші функції, ніж в інших європейських народів. «Одиницями «зберігання» в ній слугують не стільки окремі події, акти історичної драми, скільки проблеми, питання, головоломки <...> екзистенційного плану» [17, с. 252]. Для Кормера історія російського народу – це, з одного боку «гріх суспільний та особистий, нашарування татарщини, рабства, лже-європеїзму, але, з іншого, – школа християнства». Тому, вслід за Достоевським він каже, що «нехай в нашому народі звірство і гріх, але що в ньому є безперечно, це саме те, що він <...> ніколи не приймає, не прийме і не захоче прийняти свого гріха за правду» [17, с. 260].

При цьому актуалізація в російській літературі «трагедійної карнавальності» може частково пояснюватися тим, що Росія – це величезна могутня держава, яка довгий час шукала світового панування (за словами Франтішека Палацького, великого історика і найвидатнішого чеського політичного діяча XIX сторіччя) [19]. Росіяни, з одного боку відчуваючи свою приналежність до могутньої величній державі, з другого – носять у собі вікові уроки християнства, що вчить спокуті й смиренності. Тобто, з одного боку, вони носять у собі т. зв. агресивний націоналізм (за термінологією С. Томпсон), відчуваючи з ним нерозривний зв'язок, з іншого – навчені смиренності.

Агресивний націоналізм у зовнішній політиці поєднується з не менш агресивною і жорсткою внутрішньою політикою. Наведемо показовий в цьому плані уривок із есе Кундери «Трагедія Центральної Європи»: «Казімеж Брандис у своєму Варшавському щоденнику згадує цікаву історію зустрічі польського письменника з російською поетесою Анною Ахматовою. Поляк нарікав: його праці – всі до єдиної – були заборонені. Поетеса перервала його: «Чи вас було ув'язнено?» «Ні.» «Чи вас, принаймні, виключили зі Спілки письменників?» «Ні.» «Тоді на що ж ви, власне, нарікаєте?» – Ахматова була щиро спантелічена. Брандис зауважив: «Це типовий приклад російської втіхи. Ніщо їм не виглядає жахливим у порівнянні до долі Росії» [19]. Таким чином, на прикладі цієї розмови можна говорити про те, що будучи частиною Росії, росіянином, людина, з одного боку, боїться її, з іншого, відчуває себе її частиною. Тобто, вона боїться сама себе, чогось в собі самій (показово, що це питання розгортається в деяких текстах російського постмодернізму, як, наприклад, в романі Т. Толстої «Кись»). Через це виникає ситуація внутрішньої нерозв'язності.

Крім того, важливим фактором, що впливає на властиву російській ментальності «трагедійність», є розміри держави. В людей, які живуть у такій великій і величній державі, розвивається відчуття роздвоєності. З одного боку, відчуття безпосередньої приналежності до великого, з іншого – навпаки –

власної мізерності (порівняно з розмірами Росії, які неможливо досягнути) і того, що вони не в змозі вплинути на той же історичний процес. Це відображається у властивій російській прозі трагедійності, в підсвідомій необхідності «досягнути неосяжне», і фізичної та розумової нездатності до цього.

Ці фактори, можливо, не єдино, але постають причинами до того, що проявляється в текстах російської літератури як «трагедійність».

Таким чином, це невелике за обсягом дослідження показує, що хоча в російській, українській та чеській постмодерністській літературі є свої специфічні моделі сміхових персонажів, – юродивий, блазень та пабітель, їх у жодному разі не можна вважати відповідниками одне одного, хоча, звичайно, певна семантична близькість їх не заперечується. При цьому ми спробували пояснити причини, які впливають на видимі розбіжності в поведінці та образах аналізованих сміхових персонажів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Cieślak M. Rozpirzony bęben, Hrabal, Bohumil [Electronic resource] / Mariusz Cieślak // Gazeta wyborcza. – Available at : <http://wyborcza.pl/1,75517,108299.html>.
2. Kubik M. Bohumil Hrabal czyli o zaułkach odnalezionego świata [Electronic resource] / Mariusz Kubik // Gazeta uniwersytecka. – 2001. – № 8. – Available at : <http://gu.us.edu.pl/node/208921>.
3. Андрухович Ю. Дванадцять обручів / Юрій Андрухович. – К. : Часопис «Критика», 2006. – 274 с.
4. Андрухович Ю. Перверзія / Юрій Андрухович. – Львів : Класика, 2000. – 290 с.
5. Бедзир Н. Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском литературном контексте / Н. Бедзир. – Ужгород : Изд-во «Александры Гаркуши», 2007. – 471 с.
6. Бойченко О. «Московіада» Ю. Андруховича як монофілологічна меніппея [Електронний ресурс] / О. Бойченко. – Режим доступу : <http://kapija.narod.ru/Translations/bojc-andrmosko2.htm>.
7. Борис С. Іронія і самотворення ідентичності в романах Юрія Андруховича [Електронний ресурс] / С. Борис. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n26texts/borys.htm>.
8. Винничук Ю. Богуміл Грабал, поет вулиці / Ю. Винничук // Грабал Б. Я обслуговував англійського короля. – К. : «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2009. – С. 230–238.
9. Винничук Ю. Мальва Ланда / Юрій Винничук. – Львів : ЛА «Піраміда», 2007. – 428 с.
10. Грабал Б. Слишком шумное одиночество [Электронный ресурс] / Б. Грабал // Электронная библиотека TheLIB.Ru. – Режим доступа : http://thelib.ru/books/grabal_bogumil/slishkom_shumnoe_odinchestvo.html.
11. Грабал Б. Я обслуговував англійського короля / Б. Грабал. – К. : «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2009. – 239 с.
12. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестія / Тамара Іванівна Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
13. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Іванівна Гундорова. – К. : Критика, 2002. – 264 с.
14. Ерофеев В. Москва – Петушки [Электронный ресурс] / В. Ерофеев. – Режим доступа : www.serann.ru/t/t292_0.html.
15. Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
16. Издрик Ю. АМТМ / Юрій Издрик. – Львів : Кальварія, 2005. – 260 с.
17. Кормер В. Крот истории или революция в республике S=F ; Двойное сознание интеллигенции и псевдо-культура ; О карнаваллизации как генезисе «двойного сознания» / В. Кормер. – М. : Традиция, 1997. – 288 с.
18. Кундера М. Мировая история и чешская литература [Электронный ресурс] / М. Кундера. – Режим доступа : http://literatura.prag.ru/Milan_Kundera-Konez_Veka.htm.
19. Кундера М. Трагедія Центральної Європи [Електронний ресурс] / М. Кундера // І. – 1995. – № 6. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n6texts/kundera.htm>.
20. Липовецкий М. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики : [Монография] / М. Липовецкий. – Екатеринбург : изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. – 317 с.
21. Липскеров Д. Русское стаккато-британской матери / Д. Липскеров. – М. : Изд-во Эксмо, 2002. – 384 с.
22. Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н. Смех в Древней Руси / Д. Лихачев, А. Панченко, Н. Поньрко. – Л. : Наука, 1984. – 295 с.
23. Любимова Т. Литературные облики неосознанного покаяния (М. Бахтин, В. Набоков, Вен. Ерофеев) / Т. Любимова // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1995. – № 5. – С. 53–75.
24. Мережинская А. Русская постмодернистская литература / А. Мережинская. – ИПЦ «Киевский Университет», 2007. – 335 с.
25. Печерських Л. Дискурс маски : «Орфей» у романі Юрія Андруховича «Дванадцять обручів» [Електронний ресурс] / Л. Печерських // Вітчизна. – 2005. – № 9–10. – Режим доступу : http://vitchyzna.ukrlife.org/9_10_05pechersk.htm.
26. Прохасько Т. Непрості / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 140 с.
27. Сиваченко Г. Про «празьку іронію» та празьких іроніків / Г. Сиваченко // СіЧ. – 2003. – № 7. – С. 35–44.
28. Соколов А. Школа для дураков [Электронный ресурс] / А. Соколов. – Режим доступа : <http://lib.ru/PROZA/SOKOLOV/shkola.txt>.
29. Федещ Ю. І. Проза Богуміла Грабала в контексті «празької іронії» : дис. ... кандидата філологічних наук : 10.01.03 / Федещ Юлія Іванівна. – К., 2005. – 197 с.

Рецензенти: Сиваченко Г.М., д.філол.н.,
Пронкевич О.В., к.філол.н., доцент