

2009. – № 1. – С. 29-37; Kuno Susumu. Subject, theme and the speaker's empathy: A re-examination of relativization phenomena // Subject and topic. – New York: Academic Press, 1976. – P. 417-444; Kuno Susumu. Functional Syntax: Anaphora, Discourse and Empathy. – Chicago: University of Chicago Press, 1987. – 326 p.; Zubin D. Discourse Function of Morphology // Discourse and Syntax/ T.Givon (ed.). – New York: Academic Press, 1976. – P. 36-72; ⁴Бацевич Ф.С. Емпатія як категорія тексту (дискурсу) // Лінгвістична палітра: Збірник наукових праць з актуальних проблем лінгвістики / За заг. ред. проф. Л.А. Лисиченко. – Харків, 2009. – 112-128; Бацевич Ф.С. Лінгвістична прагматика: спроба обґрунтування проблемного поля і дослідницької одиниці // Мовознавство. – 2009. – № 1. – С. 29-37; ⁵Дейк Т. ван. Вопросы прагматики текста // Текст: аспекты изучения семантики, прагматики и поэтики / Сборник статей. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – С. 159; ⁶Там само. - С. 160; ⁷Там само. - С. 159; ⁸Там само. - С. 159-160; ⁹Бацевич Ф.С. Точка зору і прагматика політичного тексту // Лінгвістичні дослідження: Збірник наукових праць. Вип. 22. – Харків: Харківський національний педагогічний університет імені Г.С.Сковороди, 2007. – С. 53-62; Бацевич Ф.С. Емпатія як категорія тексту (дискурсу) // Лінгвістична палітра: Збірник наукових праць з актуальних проблем лінгвістики / За заг. ред. проф. Л.А. Лисиченко. – Харків, 2009. – 112-128; Бацевич Ф.С. Лінгвістична прагматика: спроба обґрунтування проблемного поля і дослідницької одиниці // Мовознавство. – 2009. – № 1. – С. 29-37.

Т.В. Бовсунівська, д. філол. н., проф. (м. Київ)

СТИЛЬОВИЙ ЕКЛЕКТИЗМ ПРОЗИ ОКСАНИ ЗАБУЖКО

У статті йдеться про стильові особливості прози Оксани Забушко. Стиль письменниці склало еклектичне поєднання макаронічної мови, “пізньої манери Малларме”, лайливої лексики та сленгу, “материнської мови” фемінізму, телевізійної й біблійної стилістики, інтертекстуальність як принцип конструювання тексту, уроборос як його логічний сенс тощо.

This article is about style specific of the Oksana Zabuzhko's prose. Her Style is based on the eclectic mix of several cultural styles: macaronisme language, "Mallarme latest style", obscene language and slang, "mother language" of feminism, television, Bible style, intertextuality as the construction of text and the Uroboros as a principle of logical meaning and other.

Проза О. Забужко за еталоном, який уклався у свідомості читачів – своєрідний виклик чоловічим традиціям демонстрації комплексу Дон Жуана. Тільки в аспекті змагання на терені сексуальних перемог, поданому у прозі Є. Гуцала („Блуд”) чи О. Шпитка („Вирід”), можна зрозуміти войовничість та безапеляційність художньої версії жіночої сексуальності у прозі О. Забужко. Акцент змагання пов’язаний у неї з переборенням комплексів соромництва, залежності, другорядності у родинній ієрархії тощо. Револьюційна жіноча емансипованість подібна у О. Забужко до стихії бунту, руйнівної за своєю природою, глобальної – за обсягом метаморфоз. Жіноча емансипованість у О. Забужко насамперед пов’язана з сексуальною розкутістю, яку супроводить розкутість соціальної поведінки та услід — мовної деклараційної позиції. Ця розкутість стала вагомою передумовою синтезу нового оповідного стилю.

Сформульована О. Забужко теорія „культурної неприйнятності української нації”, утримувана у граматологічному плані, - це трохи чи не найбільше інтелектуальне, соціо-культурне досягнення українського наукового мислення кінця 90-х років. Духовну національну кризу письменниці поєднала з кризою „українського мовомислення”, що й утворило бар’єр між свідомістю та реальністю. Тому кодові структури культури минулого не реалізуються у площині сучасності, осмислюються спрощено, а отже, спотворено. Оголошена нею війна за жіночність є водночас війною супроти спрощення мовомислення та віднайденням філософемних кодів сучасності на рівні мови й фемінного значення. Вона використовує для конструювання власного стилю багато вже давно добре вивчених та відомих стилів, йдучи дорогою творчого еkleктизму. Проте О. Забужко, у цьому аспекті, спрямовується на синтез “материнської мови”, для якої актуальною постає проблема утворення специфічного жіночого письма „міжгалактичного виміру”. Принципова прочитуваність всесвітніх кодів, на думку О. Забужко, порушена була тоталітаризмом та хутірною філософією, які з часом, на думку авторки, стали комплексами всієї української культури, обмежили українське сприйняття і, відповідно, розуміння світобудови. Жіночність для неї – це спроба вийти із замкненого кола канонічної словотворчості та спроба народження нової бугтевої функції мови й мислення. Стильова еkleктика у цьому сенсі принадна для неї лише як метод осмислення вікової традиції: це і карнавалізована мова, і

сленги певних груп населення, і відтворення стилістики відомих письменників минулого, і сповідальність, сповнена каяттям та агонізмом тощо.

В аспекті національних шукань мовомислення виринає в „Польових дослідженнях” тема Єрусалиму як “землі обетованної” для українців („де ти, наш Єрусалим, де його шукати?”¹). Націю веде ідея „землі обетованної”, втрата якої рівнозначна загибелі. Втрачений Єрусалим – то ознака асиміляційна, тому слід віднайти втрачене. Прикметно, що у Єрусалимі, куди героїня подорожує, сексуальне збудження її „трохи попустило”: „А в Єрусалимі якимось було попустило, зрештою, й симпозіум видався цікавий, так що поперегорла-вгороджену кістку власного, вже зафакховілого екзгибиціонізму...”². Сучасний Єрусалим зовсім не дорівнює історичному, як і не становить „землю обетованну” для розбурханого фемінного духу головної героїні, але його відроджуюча функція спричинена історичним багатством змістів, значеннєвістю духовного минулого. Де взяти Україні таку значеннєвість? Героїня лише шукає, а знайти не може. Втрата сутнісного у концепції нації ХХ ст. - то трагедія не лише героїні, а й нації в цілому. Гіркотний присмак одуреного покоління, яке втратило більше, ніж просто тяжіння до самореалізації, втратило вісь розвитку, описане з трагедійністю й глузуванням водночас. Глузливе зрушення смислу майже скрізь вибудовується при розростанні семантики „сексуального подвигу”. Секс стає єдиною площиною порятунку нації. Війна статей, а саме так зображено сьогочасний світ, - єдина війна, де Україна ще може взяти участь і виграти. Весь обсяг міркувань про втрачені національні сподівання у творчості О. Забужко витриманий у барвах карнавального мовлення та шаржування. Стихія народного жартування, залицання, комізмів, заснованих на оголеному тілі, - все це виринає в її творчості як спалах пародійної котлярєвщини, обрамленої авторським сарказмом та іронією.

Нові аспекти стильового вираження у прозі О. Забужко проступають, наприклад, у темі цивілізаційної самотності, яка яскраво розкривається у невеличкому творі «Я, Мілена». Сексуальна історія Мілени поступово перетворюється на історію втрати долі. Техногенна цивілізація, сповнена всіляких «благ», поглинає людське життя, серед її предметності (адже цивілізаційність спрямована на поліпшення матеріально-предметного простору, системи зручностей, розваг та пересування), перетворює його на „ніщо”. Кар’єра, секс,

слава, - все це випадає на життєвому шляху Мілені, але все це й відбирає у неї техногенна цивілізація. Вплив телевізійних шоу на формування нової сексуальності, де більше жінка не потрібна, де предметність та промови тих самих шоу, де вона була ведучою, обертаються супроти героїні. Виявляється, що й обличчя вже їй не належить, воно, тиражоване й стократ відтворюване на екрані, починає жити без неї. Коли Мілена покидає програму, шоу не припиняється, її тиражоване обличчя всеодно з'являється на екрані, хіба що цього разу збільшилось юродства, і її промова більше схожа на пророцтво якогось релігійного фанатика: „Я з вами, сестри мої, всі, хто почувається в цей вечір самотньою й покинутою, ошуканою й покривдженою, прийдіть до мене і вдовольню вас! Я дам вам вкусити тіла свого і крові своєї, солодкого тіла свого, а крові ще солодшої. І велика втіха сповнить ваші серця і кривдники відомщені будуть, скриготатимуть зубами й гризтимуть землю од безсилої злоби, бо не зазнати їм повік нашої з вами, о сестри, втіхи!”³. Це вже не підтекстовка з її артистизмом, а сатанинське замовляння, гра сущим. Привласнення обличчя, голосу, сексуальних однак жіночності, - це спосіб утворення нової стилістичної картини світу на засадах телевізійної криптитехніки, саме криптитехніки, адже образ з його духовним наповненням вже нікого не цікавить, а цікавить тільки те, як цей образ *позначити, закодувати у застиглому вираженні певної емоції*. Десь за лаштунками передачі загубилася її мета, висловлена у підтекстовці „це називалося допомогти – українській – жінці – знайти – себе – в – нашому – складному – часі”⁴. Потім загубилась і сама Мілена. Вона приходить на власну передачу і спостерігає, що все обертається з дивною закономірністю абсолютно самодостатньо, всі виконують „функції”, пробігають повз неї, велетенське обличчя штучної Мілені промовляє солодкі слова удаваної щирої любові, а сама вона стоїть тут же поруч, ніким не помічена, нещасна, знищена. Техногенна цивілізація більше не потребує її живої душі, її горіння, все йде як диявольське театральне дійство, її обличчя „живе” окремо від неї. Сцена впізнання власного обличчя яскраво демонструє остаточне поруйнування духовного світу Мілені та її чоловіка. Класичний мотив двійництва у цьому випадку не є духовною опозицією героїні та її власної духовної негативної тіні, утворений двійник зовсім не схожий на Мілену, мотивацію несхожості двійників у даному випадку слід шукати у соціальному підґрунті такого двійництва, адже воно є фікцією псевдокультури, фальшива

Мілена має лише зовнішні ознаки Мілени справжньої. „Мілена в Забужко як сексуальний об’єкт повністю перемагає Мілену з її духовним трансцендуванням до світу”⁵. Мілена — телевізійний крептонім має один стиль вираження, а реальна Мілена — зовсім інший, в якому домінує мовчання. Як бачимо, О. Забужко представляє варіант залучення *телевізійної стилістики* до художнього тексту, залучення інших видів мистецтва — частина її творчої стильової еkleктики.

У цьому творі, як і майже у всіх творах О. Забужко, функція діалогу зведена нанівець, герої фактично не спілкуються, функцію комунікативну перебирає на себе телевізор, він стає третім „співбесідником”, а врешті, перемагає живих людей своєю обізнаністю та красномовством. „Діалогічність мовлення виявляється не завжди, не в кожний момент життя, а лише у переломних точках, коли нам випадає у повній мірі пережити трагічність буття і заново для себе знаходити відповіді на довічні питання людської свідомості... діалогізм існує не розмазано по всьому континууму нашої свідомості, а лише у вузьких моментах буття”⁶. Монологізація мовлення у творі сприяє ущільненню простору й часу та загостренню самотньої природи цивілізованої людини в потоці життя. У цьому невеличкому оповіданні письменниця змогла зреалізувати майже всі форми культурної та соціальної самотності людини кінця ХХ століття, *техногенної* людини. Самотність підкрадається до Мілени, і вона ще довго не розуміє, що знаходиться в її лаптах, аж поки не переживає стрес у кабінеті свого начальника. Монологічна стилістика твору дуже виразно відображає філософему цивілізаційної самотності. Брак комунікації попри всю її фіктивну представленість, - ось основна мета демонстрацій мовомислення у тексті.

Часте *використання народнописаних мотивів*, тем, образів, на тлі духовних пустот сьогоденної літератури також спричиняється до утворення специфічного переосмислення спадку у напрямі декларування нового жіночого стилю, при чому, як домінанти сучасної культури. У “Польових дослідженнях...” езотерична присутність образу вітчизни переймається ностальгією з огляду на місцезнаходження героїні (Америка), але часом ностальгічне звучання пісенних ремінісценцій перепинають потоки іронічно-сардонічного реготу. Обіграються О. Забужко перші рядки українського гімну „Ще не вмерла Україні”: „...Радій і веселися, що не вмерла, бідолашна сексуальна жертва національної ідеї, хоча, як

гарзд зважити, то що тут такого вже веселого, і на кий воно здалося, життя без любові, і чи не лучче було вмерти, а ще краще, а ще краще, та й не народжуватися, чим тепер, чим тепер, так катуватися...”⁷. Фольклорне начало використовується нею винятково для утворення комічного текстуального зсуву: „...Не бозна-який воно кайф – належати до битого народу, як примовляла фольклорна лисичка, битий небитого везе...”⁸. Іронічність на грані самозаперечення й самознищення ускладнюється сексуальними образами-емблемами. Єдиний епізод, де пісенні ремінісценції не мають сексуального семантичного подовження – це епізод діалогу з вітчизною по телефону, коли героїня дізнається про смерть Дарки: „Ой якби я знала, що буду вмирати, я б собі казала явора врубати, збудувати трумну на чотири боки, щоб вона стояла трийцять штири роки, стояла, стояла, та й почала гнити, та і стала до дівки труна говорити: або іспаліте, або порубайте – або тіло дайте...”⁹. Поховальний речитатив народного плачу продовжується вже у авторському вірші:

Як це дивно – дівчинка. Дитя.
Вираз невдоволення на личку:
Впорядкуйте спершу це життя –
А тоді, мовляв, мене і кличте.
Лялечко, людинонько, прости –
Світ, що не біливсь хтозна-відколи,
І батьків, що вкинули – рости! –
Наче помирати в чистім полі¹⁰.

Поетика втрати, танатологічний есхатологічний письменницький плач над померлим, - ось породження простеньких, здавалось би, ремінісценцій з народної тужливої пісні про чужу долю. Абсолютна самотність смерті не аналізується у творі, автора цікавлять лише наслідки. Створюючи поетику прощання як градацію (народне – емоційне – есхатологічне – філософське), О. Забужко намагається ідентифікувати „самотність у горі”, а не „самотність смерті”. Для всього тексту характерне невтолиме бажання діяти, жити, все побачити і до всього торкнутись; емоційне переживання втрати, судячи з його глибини, не призведе до втрати життєвих обріїв героїні. Врешті, всі мовні засоби обернені письменницею на користь демонстрації самотності як домінантної ідеологеми всієї прози.

Отже, у „Польових дослідженнях українського сексу” маємо зреалізованим цілковите розкріпачення жіночого „Я”. Однією з площин такого розкріпачення стає саме мовна стихія. О. Забужко

надто часто, стосовно існуючих канонів літературного мовлення й самої літературності, використовує вульгаризовану лексику (наприклад: „Ай, мати його за лапу...”¹¹; „...на шостий рік вони з Марком перестали трахатися”¹²), та ще й настільки вульгаризовану, що Є. Гуцало, Ю. Покальчук, О. Шпитко не могли й помислити про подібний літературний експеримент. Поруч із текстами О. Забужко їхні власні виглядають скромно й етикетно. Навіть революційно-гаслові промови письменниці вражали читача не стільки ідеологією змісту, скільки лайливою лексикою: „...Якого чорта було родитися на світ жінкою (та ще й в Україні) – із цією блядською залежністю, закладеною в тіло, як бомба сповільненої дії, з несамостійністю цією, з потребою перетоплюватись на вогку, хляпаву глину, втовчену в поверхню землі... ..Храмовою проституткою – от ким я мусила бути в попередньому житті...”¹³. Авторка ламає офіційну структуру мовлення. Жіноча картина світу О. Забужко є агресивною і вибудовується ця агресія переважно внаслідок залучення лайливої вульгаризованої лексики.

Бахтінська концепція карнавального гротескного мовлення майже достеменно відтворюється нею (і чи випадкове таке сходження концепцій?), з тією лише різницею, що текст сповнюється не гротеском, а іронією і сарказмом. Нагадаємо, що М. Бахтін вважав провідною функцією лайки – поруйнування офіційного мовлення з його табуваністю, канонічністю, усталеністю: „Коли у взаєминах між людьми перейдено певну грань і ці взаємини стають цілком інтимними й відвертими, іноді починається руйнування звичного слововжитку, руйнування мовної ієрархії, мовлення перелаштовується на новий, відверто фамільярний лад: звичні ласкаві слова видаються умовними й фальшивими, стертими, однобічними і, головне, неповними; вони ієрархічно забарвлені й не адекватні щодо вільної фамільярності; тому всі ці звичні слова відкидаються і замінюються або лайливими словами. Або словами, створеними за їх типом і зразком”¹⁴. Те, що раніше не друкувалось, здобуває на літературний раритет, як і в творчості Ф. Рабле. Стосовно української літератури та й всього українського політичного й філософського мислення О. Забужко здійснила подібне навернення до опритомлення шокуючим видом тексту: „В умовах докорінного зламу ієрархічної картини світу і побудови його нової картини, в умовах перемацування заново всіх старих слів, речей і понять, „соq-a-l’ape” як форма, що дала тимчасове вивільнення від всіх смислових зв’язків,

як форма вільної рекреації їх, мала істотне значення. Це була свого роду карнавалізація мовлення, що звільняла її від однобічної хмурої серйозності офіційного світогляду, а також від ходячих істин і загальних точок зору. Цей словесний карнавал вивільняв створіння людське від багатівікових пут середньовічного світогляду, готуючи нову тверезу свідомість”¹⁵. Фактично, О. Забужко робить те саме, вивільняючи нашу свідомість від трафаретного офіційного мислення колоніальної доби, доби тоталітаризму й нещирості. Манера письменниці вирізняється особливою агресивністю і палкістю. Фрагменти жіночої агресії заступаються відвертою еротикою: „...І мене вмить пропекло чистим, як високий музичний тон, зарядом такого потужного еротичного закликку, що плоть тут-таки відізналася збудженням набряканням, розбруньковуючись усередині, як весняне дерево...”¹⁶. Натуралістичність, вперта відмова від етикету, декоруму часом порушення існуючих естетичних норм характеризує жіноче письмо О. Забужко якнайвиразніше: „...Геть і цівка калу звисала з задочка...”¹⁷. Відмова від будь-якої табуованості, декоруму чи на рівні ідеології, чи на рівні текстології, пропаганда якоїсь неймовірної жіночої щирості, що межує зі сповідальністю та мазохізмом, дещо войовничою, але сповненою жаги життя й світобудування, - це питомі характеристики ідіостилю О. Забужко.

Додайте до цього ще й такі мовно-стилістичні „ускладнення”, як використання російськомовних кальок, українсько-російського суржику, англійськомовних фраз, фразеологізмів навмисне профанного змісту тощо: „...Були писателі, актори, вопшем, тоже набрид порядошний”¹⁸; „Іді, перепіхньомся, слиш?”¹⁹; „Нічо’, братіку, не журись, прорвьомся”²⁰. Все це становить світ мовної реальності О. Забужко. Революційність її стилю полягала у цілковитому зреченні попередньо канонізованих стилів та кліше, які заповнили літературу в часи радянської влади, її бунт – це бунт емансипованої жінки супроти табуованості тоталітарного типу, супроти соцреалістичної унормованості, де мовна революція – одна з багатьох, нею впроваджених в тексті. **Макаронічна мова** здавна розвивалась в системі української, маючи за перевагу сферу комічного, проте у О. Забужко таке обмеження долається. Макаронізми стають у неї філософемами спрощеного, примітивного, жагучого у своїй екзальтованості буття.

До мовно-стилістичних особливостей прози О. Забужко належить також вдале використання **монологу**, який ще можна

охарактеризувати як „потік свідомості автора, злитого з персонажем”. Її діалоги й монологи не співпадають із текстовими, сюжетні діалоги й монологи є найчастіше „загальним місцем”, фактом присутності зіпсутого буття, цивілізаційні ексцеси. „Сфери діалогічного й монологічного життя не співпадають зі сферами діалогу й монологу навіть у тому випадку, коли взяти до уваги ті їх форми, які позбавлені звуків і жестів. Існують не лише великі сфери діалогічного життя, які в своїй наявності не утворюють діалог, але існує й діалог, який не є життєво таким, тобто виявляючись як діалог, не має його сутності”²¹, - писав Мартін Бубер. Використання монологічно-діалогічних структур дало можливість О. Забужко на рівні текстології виокремити й загострити концептуальність самотності як наслідку екзистенційного руху, як ідеології внутрішнього світу людини пострадянського часу. Монологічним є те мовлення, яке не просто відтворює життя одинака, а життя того, хто не ладен сприймати громаду, до якої прив’язаний долею. Саме таку позицію й займає наратор у прозі О. Забужко. За М. Бубером, „людина, яка живе монологічно, не бачить іншого як щось, чим він не є, але з чим він все ж вступає в комунікацію. Самотність може означати для нього наростання повноти облич, думок, але ніколи не буде глибоким, здобутим на новій глибині спілкуванням з невливою дійсністю”²². Саме в такій іпостасі розкриваються для нас всі героїні О. Забужко. Одним із таїнств її прози є утворення тілесного діалогу й монологу, він реалізується як еротичний, як сексуальний, як сексопаталогічний і як відверте збочення. ***Майже цілковита відсутність текстових діалогів заступається цими формами тілесних діалогів на тлі домінуючого монологічного викривально-іронічного дискурсу.*** Примітне місце тілесного діалогу з „Я, Мілена”: „Вибачте”, - глупо промимрила Мілена, і директор, притримуючи штани, теж дзеркально-послушно ворухнув губами, вторуючи, але тут його нетерпляче пхнуло розгойданою чорно-сітчастою ногою з закаблуком, і пролунав різкий оклик – як у розстрільній команді, зроду Мілена не чула такого голосу в себе: „Ну чого ти став, давай! давай! давай!”, - директор охнув, зашамотався, давонувся, уже через плече, в бік Мілени своїм напівпроковтнутим „Вибачте”, - і знов його стисли зобабоки, защепивши, двоє сітчасно-чорних складаних крил, і він покірно затрусився клусом...”²³. Озвученого мовного спілкування тут майже немає, воно й зайве для людей, що втратили нахил до насолоди словом, лише тіло може задовольнити їхні потреби. Цей

сексуальний тілесний діалог – кінець кар'єри Мілени. Далі її чекає ще один сексуальний тілесний діалог – з чоловіком, але при цьому виринає також третя особа, це її телеекранне обличчя, з яким немає спілкування, але присутність якого змінила її світ. Ці текстові діалоги – не комунікативні. Фактично, кожен із співбесідників говорить сам до себе. Отже, домінантою тексту є той-таки іронічно-викривальний монолог героїні, злитої з автором, мовомислення „не власного „Я” автора”.

Усталена характеристика двоїстості її художнього світу – постійна боротьба поінформованості й образності, де інформативне начало часто перемагає, - відтворюється і в світовідчутті самотньої жінки чи дівчини. Оскільки для О. Забужко дієвість чину є вагомішою за образ, то й думка для неї важить більше ніж емоція. Свідоме протиставлення позиції письменниці - світу з його ідеологічною мотивацією характеризує й художнє розгортання будь-якої ідеї в її творчості.

Зокрема, самотність гріха здобуває у творі “Казка про калинову сопілку” окрему семантику, можна навіть сказати, що окремих філософський рівень тексту, де авторка піддає сумніву традиційне розуміння гріха та спокути, своєрідно пародіюючи біблійний стиль. Гріховність спочатку постає як персоналізована, зокрема Ганнусина, але поступово нарощується глобальний панорамний план відтворення людської гріховності. Оскільки світ належить покірним, то від початку Ганні нема на що сподіватися у ньому. Щастя пересічної людини не може її задовільними. Для неї узвичасно-доступне щастя, яке здобуває її сестра Олена, - це швидше стан несвідомої душі, нерозвиненого інтелекту й почуття. Отже, гріхом Олени є не лише ті дрібні капості, що вона заподіяла Ганні, а й принципова нерозвиненість душі, нездатність на опанування магією істинного кохання. Кожен образ поступово розкривається перед читачем у своєму гріху, що виокремлює його з родинної єдності. Нарешті всі персонажі опиняються відокремленими гріхом, а отже – усамітненими. Ідея самотності людини у гріху реалізовується, наприклад, у „Казці про калинову сопілку” послідовно й повно.

Варіацією самотності гріха у даному тексті стає навіяний мотив самотності Каїна. О. Забужко у даному випадку виявляє себе спадкоємицею Байрона, для якого Каїн та скоєний ним злочин є лише ознакою бунту супроти сірості загалу та призвичаювання, що заступила істинну любов. О Забужко реінкарнує поняття людських

чеснот як дієвого творчого начала в житті, тому за її концепцією, царство земне й небесне не повинне належати “покірливим та вбогодухим” (Олені та подібним до неї), а має стати вмістилищем талановитих людей. У світлі такого потрактування людських чеснот Ганна постає у ряду великих бунтівників світу. Прочитана з тіней на місяці історія гордого Каїна викликає у неї бажання дошукатися справедливості. Аксіологія Каїна нею легітимується, а покарання смиренного Авеля не опановується як вмотивоване Божим Промислом: „Якщо їх виставлено нам на кару, то чому обох скарано однаково?”²⁴. Дівчина шукає відповіді на питання, і не знаходить, пояснення її батька Василя викликає у неї лише нові запитання: „...То брат брата підняв на вила, два було брати, Каїн і Авель, от Бог їх і поставив угорі над землею, щоб люди бачили й не забували гріха...”²⁵. Теологічна дискусія Ганнусі з панотцем також їй не відкрила таємницю урівненості Каїна й Авеля на небесному місяці: „Чому зглянувсь Господь на Авлеву жертву, а на Каїнову не зглянувсь?”²⁶. Ганнуся створює власний міф про Каїна й Авеля, в якому Божа несправедливість стала причиною братовбивства, Каїн несправедливо відхилений Богом, не обраний ним, для неї стає страдником, вона бачить себе у образі Каїна, на що вказують рядки: „...І Ганнусі раптом стислося серце, яка було вже раз над ямою з забитим, - тою самою необорною, тоскною мукою, яку мусять відчувати – хіба приречені на страту та непростені грішники...”²⁷. Опанувавши приреченістю Каїна, вона опановує й трагічністю власної долі, хоча достеменно передбачити її не здатна. Ганна заблукала в проблемі Каїн-Авель, вона не вирізняє більше, хто з них правий, а хто ні. Виважуючи власне життя у цій традиційній біблійній аксіологічній системі, Ганнуся проголошує несправедливість світу, вчиненого Богом, сягає до бунту супроти Творця. О. Забужко, захоплюючи *біблійну стилістику*, поступово винищує її палкими думками Ганнусі.

Інший біблійний вплив відбився на мотиві крові, який пронизує „Казку про калинову сопілку”. Дві традиції потрактування крові стикаються у творі: біблійна, щодо крові Авеля, пролитої Каїном, та фольклорна й особливо, - *демонологічна*. Авторка грає цими семантичними напластуваннями, утворюючи неповторну картину занурення Ганни у кров людську, поступове, але невпинне. Семантика крові у біблійному ракурсі – це кров Авеля, пролита Каїном, що стала символом гріха, кров, яку не можна зітерти, кров, за

яку Каїн одержав страшну „печатку”. Ганнуся також одержує її. Народнопоетична семантика крові виринає у трьох ключових сценах з її життя – як знак статевого дозрівання, як знак перетворення на жінку та як знак смерті Оленки. Забарвлення крові також змінюється від рожево-червоного до масляного смоляного. Обіграється семантика біблійного тлумачення крові-вина, за словами Христа, який на Таємній Вечері закликає скуштувати вина, бо то є кров його. Ганнуся приносить прочанці води, але вона виявляється вином, і проливаючись на підлогу, скрізь заплямовує все червоним, немов кров’ю. Кривавий слід – то „Каїнова печатка” Ганнусі, знак, якого їй вже ніколи не позбутись, а за ритуально-міфологічним сенсом ця печатка, як стверджував Дж. Дж. Фрейзер, саме й означала виокремлення вбивці та його відторгнення. Отже, й Ганнуся, маючи такий знак на собі, не може далі жити серед людей, вона невмотивовано зникає, тобто поринає у світ абсолютної самотності Каїна й неспокутованості свого гріха.

Втім, попри велику зануреність письменниці у ці біблійні та народнопоетичні семантичні коди, провідною стилістичною особливістю „Казки про калинову сопілку” є *наслідування стилю „пізньої манери Малларме”*, яка в плані конструювання жіночого світу й жіночого мовлення відіграла значну роль. То дого ж, тяглість суто синтаксична, структурна монотонність семантики тропів одного текстового рівня, понурість та жахаюча відвертість художності С. Малларме у випадку реалізації полісемантичної образності О. Забужко були обрані не випадково і добре підсилили ефект занепаду загубленого світу для загубленої душі.

Основні ознаки „пізньої манери Малларме” зводяться до: 1) частого вживання інверсії; 2) частого вживання довгих синтаксичних конструкцій; 3) дегуманізації любові й смерті; 4) гри в „ніщо”, „ідеал”, „абсолют”; 5) прагнення висловити “невисловлюване”, підсилення обраності та винятковості героя; 6) звуконаслідування, різноманітні форми вираження мовчання та самотності; 7) поетики темряви, мороку, іншого жахного простору; 8) онтологічної спрямованості на відхід від дійсності; 9) мотиви окультизму, магії (у Забужко - відьомства), їх вербальне оформлення; 10) мовне експериментаторство, що у випадку О. Забужко звелось до винайдення специфічного „жіночого стилю”, де частина слів, будучи новоутвореннями, стають упізнаними, і ця впізнавальність письменницею передбачена.

Письменницький стиль О. Забужко максимально прилаштований для послідовного втілення повної та незворотної самотності як тривкої ознаки сучасного життя, її стилістика зрощена і численими модифікаціями ідеологеми самотності як цивілізаційного інакобуття людини. Нехтуючи християнською, гуманістичною чи літературною традицією, письменниця разом з тим відмовляється і від втручання у сучасність. Сприймаючи дійсність як сповнену недоліком „кризи сильної статі”, О. Забужко подає взаємини статей як непідвладний інтелекту дисонанс, а всю світобудову – як втілений хаос безладдя співдії андрогінних начал, чоловічого й жіночого, тобто каузальності, сатанинської за своєю природою. Пшибишевський також визнавав Сатану деміургом гностичного світу й новітньої цивілізації, отже, Забужко йде услід за ним у побудові сатанинської картинки Ганниного буття. Розуміючи, що для створення нетрадиційного образу жінки в українській літературі їй знадобиться й нетрадиційне мовлення, наснажене „жіночністю” як фактором не лише чуттєвим, а й понадчуттєвим, О. Забужко звертається до стилю „пізньої манери Малларме”, який не використовувався навіть українськими модерністами. Її постмодерна адаптація цього стилю – зразок перетворення маскулінного на фемінне. Текст набуває вигляду безконечного коловороту/обертання нав'язливої ідеї Ганнусі про силу гріха та його виправдання.

Стилістичне вираження жіночої суб'єктивності здійснене О. Забужко й на рівні текстових структур, адже всі її твори, а особливо „Польові дослідження”, – це втілений *принцип інтертекстуальності* як накладання та взаємопроникнення фрагментів різних форм вираження та різних рівнів тексту. Часте „переплутування” жінки й дівчинки – це спроба повернутися до чутливості дитини, коли світ існував у її уяві як сума фрагментів, а не як цілісна панорама, коли світ існував без ієрархій. У стильовій манері О. Забужко, фактично, відсутня опозиційність. Класичні для фалоцентричної культури опозиції сонце/луна, ніч/день, батько/мати реалізуються, та й то як подолана реальність, лише у „Казці про калинову сопілку”. В цілому ж фрагментація як принцип витримана скрізь. Жіноче письмо О. Забужко – це письмо істирично-сповідальне, історія її жіночого „я” розгортається як розкриття удавано автобіографічної сексуальності в умовах “проминальності” сущого, що відчувається як трагедія планетарного масштабу. Ці

властиві риси фемінного письма переносять твори О. Забужко у контекст текстологічних шукань фемінної літератури кінця ХХ ст.

На мою думку, специфічним набутком художньої прози письменниці є спроба відтворити, а чи ліпше сказати, синтезувати, новий стиль оповіді, до якого закликала вдаватися Юлія Крістева, називаючи його „*материнською мовою*”: „Ритм – це параметри жадаючого тіла, тобто чуттєві, емоційні, інстинктивні, несемантизовані домінанти мови, що виявляються *перед* будь-яким смислом. Іншими словами, параметр ритму у Ю. Крістеві – це параметр принципової гетерогенності значення, який за звичай характеризує такі види дискурсу, як література. Поезія й мистецтво. Саме таку мову Ю. Крістева позначає поняттям материнської мови”²⁸. Концепцію особливої фемінної мови розвивали Е. Сіксу, Л. Ірігарей, І. Жеребкіна та ін. На українському ґрунті саме О. Забужко послідовно втілила її у художньому тексті. Використовуючи також традицію жіночої автобіографії як жанру, письменниця заставляє героїнь розповідати від першої особи про проблеми жіночого буття, формальною ж ознакою жіночого письма „залишилась ознака письма від першої особи, при цьому власністю жіночої автобіографії на відміну від традиційного автобіографічного листа є апеляцією до особистого досвіду не як окремого, а як до гендерного досвіду групи”²⁹. До речі, щодо визначення відтворюваної доби, то у текстах О. Забужко немає вказівок на конкретність часу, лише символічні ознаки його. У формальній структурі тексту замість часової наративної послідовності подій реалізується емоційна послідовність; подієвість великої історії як історії людства подається через жіночу внутрішню афектовану історію. Історичний процес не відтворюється як власне процес, а подається у деталях імпульсивно наголошуваних жіночим безсвідомим та підсвідомим, така деталізація порушує звичну субординацію. Накладання просторових зображень, як і часових, утворює неповторність панорамності зорових ефектів текстів О. Забужко. Крім того, вона зовсім не прагне до дефініцій, до того, щоб „поставити крапки над „і”, її мовний потік перебуває у тяжінні коловороту світообігу, він актуалізований до вербальної форми лише тоді, коли ця актуалізація розбуджує свідомість. Для неї характерна асоціативність вибору деталей та дефініцій. Така асоціативність і стає основою для утворення нової моделі мовомислення.

Стильова логіка О. Забужко укладається за *принципом уробороса*, коловорота, де самопородження тексту мотивується не сюжетоскладанням, а імпульсами “материнського” мовлення, з його специфікою повернення до істотного, чи то до прасимволічного фемінного значення — на відміну від маскуліної аналітично-раціоналістської традиції стилеутворення. Внаслідок цього письменниця створила для себе можливість повертатися до будь-яких прошарків мовленнєвої стихії, щоб у них знаходити бажану жіночу мову як універсальну та приховану у різних стильових утвореннях. *Архаїзована досемантична модель ідіостилю – усталена наскрізна ознака жіночого письма Оксани Забужко.* Прагнення письменниці видобути з глибин архетипного спадку саме таку досемантичну модель мовомислення й становить провідну особливість її ідіостилю. З метою утворення такого стильового феномена письменниця вдається до своєрідного еkleктизму, заснованого на відтворенні численних мовних стихій попередніх культурних епох. Оскільки для постмодернізму стильовий еkleктизм був притаманний, то у цьому сенсі О. Забужко знову потрапляє на орбіту новомодного стилеутворення. В українській літературі її стиль вибухнув дратливо й звабно водночас, викликаючи обурення й захват, проте виконав своє призначення — сприяв звільненню художньої свідомості від офіційного канону та ідеологічної залежності.

¹Забужко Оксана. Польові дослідження українського сексу. – К.: «Факт», 2000. - С. 69; ²Там само. - С. 70; ³Забужко Оксана. Я, Мілена // Кур'єр Кривбасу.- 1998.- Лютий.- С. 22; ⁴Там само. - С. 16; ⁵Зборовська Ніла, Їльницька Марія. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. - Львів: Центр гуманітарних досліджень львівського національного університету, 1999. - С. 131; ⁶Швалб Ю.М., Данчева О.В. Одиночество: Социально-психологическая проблема. – К.: „Украина”, 1991.- С. 259-260; ⁷Забужко Оксана. Польові дослідження українського сексу. – К.: «Факт», 2000. - С. 85; ⁸Там само; ⁹Там само. - С. 74; ¹⁰Там само; ¹¹Там само. - С. 18; ¹²Там само. - С. 46; ¹³Там само. - С. 18; ¹⁴Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса.- М.: «Худож. Литература», 1990.- С. 465; ¹⁵Там само. - С. 470; ¹⁶Забужко Оксана. Польові дослідження українського сексу. – К.: «Факт», 2000. - С. 19; ¹⁷Там само. - С. 22; ¹⁸Там само. - С. 54; ¹⁹Там само. - С. 66; ²⁰Там само. - С. 79; ²¹Бубер М. Два образа веры.- М.: «Республика», 1995.- С. 108; ²²Бубер М. Два образа веры.- М.: «Республика», 1995.- С. 109; ²³Забужко Оксана. Я, Мілена //

Кур'єр Кривбасу.- 1998.- Лютий.- С. 20; ²⁴Забужко Оксана. Казка про калинову сопілку.- К.: „Факт”, 2000.- С. 18; ²⁵Там само. - С. 17; ²⁶Там само. - С. 64; ²⁷Там само. - С. 64; ²⁸Жеребкіна Ірина. «Прочти мої желання...» Постмодернізм, психоаналіз, фемінізм. - М.: Ідея-Пресс, 2000. - С. 57; ²⁹Там само. - С. 157.

Н.В. Гуйванюк, д. філол. н., проф. (м. Чернівці)

ВІЧНІСТЬ НАШОЇ МОВИ – В ШЕВЧЕНКОВІМ СЛОВІ (Лінгвістичні інтерпретації творчості Тараса Шевченка на сучасному етапі)

У статті проаналізовані найфундаментальніші лінгвістичні дослідження творчості Тараса Шевченка. Згадано одного з найкращих дослідників, який започаткував наукові інтерпретації шевченкового слова і виробив спеціальний метод, що ліг в основу подальших шевченкознавчих студій, – Степана Смаль-Стоцького, а також праці І.К. Білодіда, Л.А. Булаховського, В.М. Русанівського, Л.І. Шевченко, А.К. Мойсієнка та ін.

In the article the most fundamental linguistic researches of the Taras Shevchenko's creative works are analyzed. One of the best researchers, which put beginning to the scientific interpretations of Shevchenko's word and produced the special method, which underlay subsequent studios of knowledge of Shevchenko is mentioned, – Stepan Smal'-Stotsky, and also works of I. Bilodid, L. Bulahovsky, V. Rusanivsky, L. Shevchenko, A. Mojsijenko etc.

*Ну що б, здавалося, слова...
Слова та голос – більш нічого.
А серце б'ється – ожива,
Як їх почує!..
Тарас Шевченко*

Скільки б ми не цитували ці шевченківські рядки про мову, кожного разу відчуваємо в них щось вічне і незнищенне, божественне, бо «знати од Бога і голос той, і ті слова ідуть меж люди». Мабуть, цю істину одного разу збагнувши, Шевченко завжди думав над божественним походженням Слова, коли писав свої вірші,