

LITERATUROZNAWSTWO I KULTUROZNAWSTWO**Юрій Ковбасенко**Гуманітарний інститут Київського міського педагогічного університету
ім. Б.Д. Грінченка**ЛІТЕРАТУРА ПОСТМОДЕРНІЗМУ: ШТРИХИ
ДО ПОРТРЕТУ****Key words:** postmodernism, palimpsest, intertextuality, ironism, *The Death of the Author*, *Homo Ludens*, simulacror, lowbrow highbrow & highbrow lowbrow, virtual historicismСкриптор іде на зміну Авторів... Народження читача
доводиться оплачувати смертю Автора.Ролан Барт, *Смерть Автора*С тех пор она, чтоб избежать ошибки, всем стала раздавать
свои улыбки.Мопассан, *Сельская Венера***1. Ситуація з постмодернізмом...**

Космос виникає з хаосу. Бо йому просто ні з чого більше виникнути. Літературний же процес багатьом його сучасникам тією або іншою мірою видається хаосом. Це стосується будь-якої літературної доби: скажімо, романтизм видавався хаосом на межі XVIII–XIX століть, так само як модернізм – на межі століть XIX–XX. Тож не випадково зараз, на початку XXI століття, до певної міри хаотичною видається література постмодернізму. Публікацій про неї вистачає, кількісно вони вже перевершили саму цю літературу, але...

Звичайно, кожен із літературознавців пропонує свою „модель” або „дорожню карту” постмодерністського космосу. Але часто це робиться не лише обережно (щодо нового матеріалу обережність якраз доречна), а якось розгублено (відчайдушний наскок – одна з форм вияву тієї-таки розгубленості). В одних випадках – за туманом філософічного ракурсу осмислення цього явища і майже

без розгляду поетики конкретних художніх творів. В інших – з акцентом саме на їхній поетиці, але часто шляхом простої каталогізації певних ознак постмодернізму, без виявлення домінант і тенденцій, магістральних силових ліній, без будь-яких прогнозів, а переважно за принципом „а ось іще про оце”. Мабуть, небажанням брати на себе відповідальність за запропоновані „моделі космосу” (неспромогою їх створити?) обумовлене те, що постмодернізм часто називають не художнім і/або ідейним явищем, і навіть не добою культури, а ... „ситуацією” або й „духовним станом”¹. Але те, що дозволено теоретикам і письменникам, не можуть собі дозволити викладачі, чий обов’язок – пояснювати (букв. ‘робити ясным, зрозумілим’). Уявімо ситуацію, коли учні чи студенти вивчали б, скажімо, „ситуацію реалізму” або „ситуацію Просвітництва”.

Єдине виправдання такого стану – той-таки хаос, невідстояність мистецьких явищ і їхніх оцінок. Звичайно, стан цей тимчасовий, але ж і всі ми тимчасові, іншого часу на життя в нас не буде, тож треба розбиратися в цій ситуації з постмодернізмом (творити з хаосу космос) уже зараз. Звичайно, помилки неминучі, та іншого шляху немає.

Будь-яке явище можна досліджувати двома шляхами: екстенсивним (шляхом вичерпування матеріалу) чи інтенсивним (шляхом визначення і характеристики найважливіших і найрепрезентативніших фактів, ознак, віх, – тобто домінант). Щодо літератури постмодернізму вважаю доречнішим другий шлях, адже матеріал ще не „відстоявся”, і в деталях його дослідити поки що неможливо, та й, мабуть, нині недоцільно. Тож піду саме шляхом розгляду **найхарактерніших рис, штрихів до портрету літератури постмодернізму.**

2. Скриптор замість автора

На роль головної специфічної ознаки літератури постмодернізму претендує її **гіперрецептивність**² – яскраво виражена схильність до рецепції будь-яких фактів із культурно-історичного дискурсу всього людства; передовсім і найактивніше – із авторитетних творів світової літератури різних елементів їхньої форми і/або змісту: сюжетів, мотивів, образів, концепцій, жанрів, сцен, цитат тощо (т. зв. інтертекстуальність).

¹ Напр. параметры **постмодернистской ситуации**: М.Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург, Издательство Уральского государственного университета 1997, с. 108–121. Схожий термін вживає і Еко: „Я впевнений, що постмодернізм – не фіксоване хронологічне явище, а певний **духовний стан**” (У. Еко, *Нотатки на берегах „Імені троянди”* [далі: Еко], в: У. Еко, *Імя розы*, СПб, Симпозиум 2000, с. 635). Далі посилання на текст роману, а також на статтю Ю. Лотмана *Вихід із лабіринту* даю за цим виданням. (Тут і далі в цитатах, окрім спеціально зазначених випадків, виділення моє – Ю. К.).

² Від. гр. *hyper* – ‘над, понад (міру)’ + латин. *receptio* – ‘сприйняття, запозичення’ (гадаю, така контамінація грецького і латинського коренів корелює з іманентно еkleктичною сутністю самого постмодернізму).

Зазвичай постмодерністи запозичують усе згадане незалежно від того, до якого літературного напрямку, течії, стилю, методу, доби тощо належить текст-донор. Недаремно дослідники підкреслюють нон-селекцію (відсутність відсіву, добору) і нон-ієрархію (зняття традиційного розмежування центру/периферії, головного/маргінального, центрального/периферійного) в естетиці постмодернізму. Тому феномен гіперрецептивності, яку, безумовно, помічають дослідники, у їхніх роботах часто позначається гастрономічним, але правильним по суті словом – „усейдність”³.

У постмодерністських творах зазвичай немає характерної для літератури попередніх діб оригінальної, самобутньої естетичної і/або ідейної програми. А відтак – немає поділу попередників і сучасників на „своїх/чужих”. Скажімо, для Ренесансу і класицизму „естетичним донором” була передовсім Античність, для романтизму – Середньовіччя і бароко, натомість для постмодернізму – увесь світовий культурний (передовсім, літературний) процес. Постмодерністи вже не закликають скидати будь-кого „з пароплаву сучасності”, як це робили російські футуристи в 1910-х рр., а, навпаки, готові підібрати на його палубу всіх і все, що трапляється на шляху. Щоправда, їхня принципова відмова від оригінальності поширюється і на саму цю позицію: скажімо, на межі XIX–XX ст. відома російська малярка-футуристка Наталя Гончарова вже проголошувала принцип „всечества” („все, что было до меня, то мое” – тобто всеприйняття щонайрізноманітніших явищ світової культури), дуже схожий на гіперрецептивність мистецтва постмодернізму межі XX–XXI ст.

Зазвичай постмодерністи абсолютно толерантно ставляться як до традиції, так і до новаторства, як до реалізму, так і до модернізму (авангарду)⁴, як до міметичності, так і до нестримної фантазії, як до елітарної, так і до масової культури, як до утопії, так і до антиутопії тощо. Взяти хоча б останню опозицію, один з компонентів якої іноді тлумачиться як атрибутивна ознака культури постмодернізму („Повсюди поширилася культура принципово антиутопічна. Це і є постмодернізм”⁵). Проте опозиція „утопія – антиутопія” для літератури

³ До речі, з суто методичної точки зору, література постмодернізму, з одного боку, дає викладачеві чудову можливість для перевірки, закріплення, повторення і систематизації літературного матеріалу, вивченого протягом усіх років навчання (адже у постмодерністських творах є ремінісценції та алюзії фактично з усіх літературних епох і напрямів), але, з другого боку, вимагає від словесника як ґрунтовної філологічної підготовки, так і поглибленої роботи зі студентами/учнями на усіх без винятку етапах навчання.

⁴ Важко погодитися з думкою, що „постмодернізм не відрізняється ні від чого, окрім як від модернізму, який безпосередньо йому передував” (Д.В. Затонский, *Постмодернизм в историческом интерьере*, Вопросы литературы 1996, № 3), оскільки він готовий до рецепції модернізму тією самою мірою, як і будь-якого іншого художнього явища. Інша річ, що, за формулою Ю. Тиньянова, онук швидше запозичить щось у діда або небіж у дядька, ніж син у батька: так і постмодернізм є значно активнішим реципієнтом, скажімо, романтизму (в лоні якого виникли історичний роман (В. Скотт) і детектив (Е. По), що їх дуже любляють постмодерністи), аніж модернізму. Та сама тенденція і щодо „історичного антуражу” постмодерністських творів: ним значно частіше бувають Античність або Середньовіччя, аніж Нові часи.

⁵ Але дослідник фактично спростовує свою ж думку: „Ледь не кожна утопія отримувала своє антагоністичне відображення. І нещодавно твори Т. Мора, Т. Кампанелли, К.А. Сен-Сімона,

постмодернізму неактуальна точно такою ж мірою, як і будь-яка інша опозиція, протиставлення у принципі. Адже „митці і філософи останніх десятиріч /XX/ ст. часто мріють про вільного інтелектуала без коріння і прив'язок, про веселого спостерігача, про екстаз всезагальної причетності без жодної відповідальності, про чисту насолоду чистого сприйняття без морального суду або раціональної оцінки. Неважко побачити, що всі ці проекти нового мистецтва (і, ширше, нової людини і нової, постгуманної цивілізації) побудовані за моделлю наркотизованої свідомості, уперше відкрито проголошеного О. Гакслі в середині ХХ ст. (і провіщеного Ніцше у його гарячкових нарисах «веселої науки»)»⁶. А „веселий спостерігач”, „коментатор життя” абсолютно й апіорі індіферентний як до утопії, так і до антиутопії. Це наче кохання-ненависть поміж людей, але ж, разом узяті, кохання і ненависть можуть бути просто розчавлені скелею байдужості й іронії (див. нижче про іронічність літератури постмодернізму).

Таким чином, характерне для допостмодерністського часу протиставлення „або – або” замінюється на формулу „всеїдності”, всеприйняття, гіперрецептивності – „і – і”. Саме тому глобальною і глибинно-сутнісною вербальною емблемою постмодернізму як такого можна вважати формулу щойно згаданого Ніцше – „по той бік...”. По той бік абсолютно усього: того, що було; того, що є; того, що буде. Якщо буде, звичайно.

У цій зв'язку зовсім не випадковим уявляється те, що однією з ґрунтовних підвалин теорії і практики постмодернізму є донедавна досить популярне на Заході вчення французького філософа Жака Дерріди про т.зв. „деконструкцію”, одним з найхарактерніших прийомів якої є руйнація усталених опозицій („або – або” – це опозиція, „і – і” – її руйнація): „чоловік – жінка”, „мова – мовлення” тощо. Так, якщо ми зазвичай кажемо „всі люди – брати”, то деконструктивіст переверне цей вислів (опозицію „брат – сестра”, де ліва складова європейцем підсвідомо сприймається як домінанта, а права – як підлеглий компонент), замінивши його на парадоксальний – „всі люди – сестри”.

Звичайно, не всі фахівці на Заході поділяють погляди деконструктивістів. Так, професор Дж.Р. Серль у своїй нищівній рецензії на роботу одного з послідовників Дерріди, цікавого літературознавця Джонатана Куллера, пише: „Згідно з Куллером, «ефект деконструктивного аналізу... – це знання і відчуття засвоєння». Але це твердження натикається на перепону: воно вимагає наявності якогось способу розрізнити справжнє знання від підробки і обґрунтоване відчуття засвоєння від простого ентузіазму, породженого претензійним слововиверженням. Усі приклади, наведені Куллером і Дерріда, як мінімум, не надто переконливі: «присутність є певним типом відсутності» (с. 106); «істина

Ш. Фур'є і Ми Є. Замятіна, *О чудовий новий світ* О. Гакслі, 1984 Дж. Орвелла твердо стояли з різних боків вісі світоглядних координат. А нині всі вони певним чином уже «один бік...» (Д.В. Затонский, *Постмодернизм: Гипотезы возникновения*, Иностранная литература 1996, № 2). Чому? А тому що постмодернізм – „по той бік” утопій і антиутопій, по той бік усіх „різних боків”.

⁶ А.К. Якимович, *Культура ХХ века*, в: *Культурология. ХХ век: Словарь*, СПб., Университетская книга 1997 [далі: К], с. 22.

є різновидом вигадки» (с. 181); «психічне здоров'я є своєрідним неврозом» (с. 160), а «мужчина є різновидом жінки» (с. 171). ...Такий список викликає почуття не стільки засвоєння, скільки одноманітності... Анатомам, поза сумнівом, цікаво буде дізнатися, що «те, що ми сприймаємо як найвнутрішніші місця і порожнини тіла – піхва, шлунок, кишечник, – все це насправді кишені зовнішнього, вивернуті всередину» (с. 198)... У деконструктивістської філософії є (ще глибші) джерела привабливості. Мабуть, декому, хто професійно займається белетристичними текстами, до вподоби, коли їм кажуть, що насправді усі тексти є белетристичними, а твердження про те, що белетристика докорінно відрізняється від науки і філософії, можна деконструювати як логоцентристський забобон; і мабуть вони відчують приємне збудження, почувши, що те, що ми називаємо «дійсністю», – це ще один текст. Крім того, життя таких людей відчутно полегшується, ... бо їм тепер не потрібно ані враховувати авторського задуму, ані перейматися дистинкцією між метафоричним і буквальним у тексті, або дистинкцією між текстами і світом, адже все на світі є лише грою знаків. Вершиною цього «відчуття засвоєння», що його дає деконструкція, і... його *reductio ad absurdum* є твердження Джеффри Хартмана, буцімто головна творча роль перейшла зараз від письменника-митця до критика-літературознавця⁷.

Увага: остання фраза вельми показова. Якщо дійсно так, якщо *Автор помер*, і головним у діалозі „літературний твір – читач” стає не творець, а інтерпретатор тексту (критик, літературознавець), то, значить, геть усілякі комплекси щодо пріоритету Творчості, Оригінальності etc., які легко можна замінити Компіляцією⁸, монтажем запозичених із текстів-донорів цитат, думок тощо⁹. Одним словом, Скриптор іде на зміну Авторіві, Флобера відтісняють Бувари і Пекюше, оригінальний твір поступається палімесесту, центону, пастішу, колажу etc., а найголовніше те – що це не аномалія, а норма.

Крім того, популярні останнім часом думки й вислови про те, що „все вже сказане”, „нічого нового не вигадаш” тощо (а їхніми авторами є аж ніяк не дилетанти чи безталанні люди, а визнані метри – Р. Барт, С. Аверінцев та ін.) зокрема свідчать про глибоку кризу сучасної культури. Можливо, ми живемо зараз у часи, які пізніше отримають назву „темної доби” літератури і культури, щось на кшталт відомого періоду із доби раннього Середньовіччя¹⁰. Адже добре відомо, що література – це не прогрес, а процес.

Але ось що втішає: так само на те, що „все вже сказано еллінами, і після них нічого нового не вигадаш”, а римському комедіографові тільки й залишається,

⁷ Дж.Р. Серль, *Перевернуте слово* (рец. на кн.: J. Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, 307 сс.).

⁸ Пор. назву передмови до повісті П. Зюскінда *Запах, або Історія одного вбивці*: Н. Білоцерківець, *Геніальна компіляція*, Всесвіт 1993, № 11–12 [далі: Зюскінд].

⁹ Хоча ця думка теж не нова: ще в 1910-х рр. ідею „мистецтва без творчості” став утілювати авангардист Марсель Дюшан, який брав побутові речі (сушилку для пляшок, пісуар тощо), ставив на них чиясь ім'я і експонував на мистецьких виставках.

¹⁰ Еко висунув цікаву концепцію (*Середні віки вже почалися*, 1973), де порівнює наші часи з добою Середньовіччя.

що брати початок твору в Арістофана, а кінець – у Менандра, скаржилися римляни Плавт і Теренцій¹¹ у III–II ст. до н.е. Але, дякувати Богові, після них у літературі кілька нових слів таки з'явилося. Хотілося б вірити, що ситуація повториться, і культура знову опиниться на злеті.

А поки що „постмодерністський індивід відкритий для до всього, але сприймає все як знакову поверхню, навіть не прагнучи проникнути у глибину речей, у значення знаків. Постмодернізм – культура легких та швидких дотиків, на відміну від модернізму, де діяла фігура буріння, проникнення в середину, ламання поверхні... Усе сприймається як цитата, як умовність, за якою не можна відшукати жодних витоків, начал, походження”¹², а постмодерністи замість справжньої новизни часто пропонують зняття розмежування „старе –нове”/„моє – чуже” у літературі, що й стимулює згадану вже гіперрецептивність їхніх творів (перемогу Скрипотора над Автором?). Сподіваюся, Барт не перебере на себе фатальної ролі Касандри, і його похмурий прогноз про „смерть Автора” (див. епіграф) залишиться лише гостро відточеною стилістичною фігурою.

3. Вперед-назад, до палімсесту?

Найпродуктивнішою формою реалізації гіперрецептивності літератури постмодернізму є **інтертекстуальність**¹³. Її класичне визначення належить видатному французькому філологу й семіологові XX ст. Роланові Барту: „Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури та тексти оточуючої культури. Кожен текст становить собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Шматки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т.д. – усі вони поглинені текстом і змішані в ньому, оскільки завжди до або навколо тексту існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може зводитися до проблеми джерел і впливів, вона становить собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих або автоматичних цитат, що подаються без лапок”¹⁴. Барта продовжують сучасні культурологи: „У культурі постмодернізму інтертекстуальність стала обов'язковою частиною культурного дискурсу і одним із основних художніх прийомів, оскільки принципова еkleктичність і цитування є домінуючими рисами сучасної культурної ситуації” [К, 153].

¹¹ А Теренцій, один із найталановитіших драматургів Риму, був навіть співчутливо названий Юлієм Цезарем „напів-Менандром” (*dimidiatus Menander*).

¹² М. Епштейн, *Інформаційний вибух і травма постмодерну*, Література плюс 1998, № 2 [далі: Л+], с. 8.

¹³ Поняття інтертекстуальності (принаймні, в рос. літературознавстві) увів Михайло Бахтін у 1924 р. (М. Бахтін, *Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве*, в: М. Бахтін, *Работы 1920-х годов*, К., Next 1994), а сам термін – французька постструктуралістка Юлія Крістева (1967).

¹⁴ *Современное зарубежное литературоведение*, М., Прогресс 1996, с. 3.

Постмодерністські твори чимось нагадують палімсест, з-під нового шару якого то тут, то там проступає шар старий, тобто текст, що вже десь колись кимсь писався. Так, у одному з найвідоміших постмодерністських творів – романі У. Еко *Ім'я троянди* – явно відчутна рецепція з оповідань Артура Конан Дойла про Шерлока Холмса. Головним героєм твору італійця є учений францисканець Вільгельм Баскервільський (пор.: *Собака Баскервіль*), а його супутником – Адсон (пор.: доктор Ватсон). У оповіданнях Дойла, як і в романі Еко, оповідачами є „молодші” (за віком і статусом) члени „класичних детективних дуетів” – відповідно Ватсон і Адсон. Крім того, з тексту читач дізнається, що «в Англії та Італії Вільгельм провів як інквізитор кілька процесів, прославившись проникливістю» [Еко, 36]. Слово ж „інквізитор” походить від латин. *inquisitio* – „розслідування”, а, відтак, якби Холмс жив не у Великій Британії XIX ст., у а середньовічній Західній Європі, його б називали не слідчим, а саме інквізитом, як і Вільгельма. Обидва детектива, Холмс і Вільгельм, ведуть справи приватно, але майстерністю значно перевершують офіційних слідчих (відповідно детектива Лестрейда зі Скотленд-Ярду й папського інквізитора Барнарда Гі). Крім того, Холмс був англійцем, а отже земляком Баскервільського, який народився в Ірландії¹⁵. Перелік можна продовжити.

Як справедливо зауважив видатний російський філолог Ю. Лотман, „вже перші сцени, де відбувається знайомство з Вільгельмом Баскервільським, здаються пародійними цитатами з епосу про Шерлока Холмса: монах безпомилково описує коня, який утік і якого він жодного разу не бачив, і так само точно «вираховує», де його шукати, а згодом відтворює картину вбивства – першого з тих, що відбулися в стінах фатального монастиря, де розгортається сюжет роману, – хоча також не був його свідком” [Лотман, 651]. Отже, в описі зовнішності й звичок Баскервільського не лише не приховані, а й спеціально підкреслені паралелі з образом Холмса.

Гіперрецептивність постмодерністської літератури поширюється не лише на власне літературні факти, а й на **реальний „життєвий матеріал”**, тобто може реалізуватися як шляхом „інтертекстуального цитування”, так і іншими шляхами.

Так, головного опонента Вільгельма Баскервільського звати Хорхе із Бургоса, це хранитель монастирської бібліотеки, родом з Іспанії (відтак – іспаномовний), що осліп „років у сорок”. Цей образ прямо пов'язаний як із особою, так і з творами видатного аргентинського (іспаномовного ж) письменника Хорхе Луїса Борхеса (1899–1986), котрий, осліпнувши в другій половині життя, працював директором Аргентинської Національної бібліотеки, і чия творчість відчутно вплинула на італійця, який зізнався: „Усі в мене питають, чому мій Хорхе і зовнішністю, й ім'ям викопаний Борхес, і чому Борхес у мене такий поганий. А я й сам не знаю. Мені потрібен був сліпий для охорони

¹⁵ „Потрібен був слідчий. Краще за все – англієць (інтертекстуальна цитация)” [Еко, 612]. Ця цитата цікава ще й тим, що підкреслює запланованість (а не спонтанність) „інтертекстуального цитування” в літературі постмодернізму.

бібліотеки. Я вважав це виграшною романною ситуацією. Але бібліотека плюс сліпий як не крути дорівнює Борхес. Зокрема тому, що борги треба повертати” [Н, 613].

Що мав на увазі Еко, говорячи про свої „борги” перед Борхесом? Тільки те, що скористався його ім’ям в *Імені троянди*? Можливо, хоча вплив Борхеса на Еко цим аж ніяк не обмежується: творчість аргентинця визначила конкретні риси й навіть ключові фрагменти архітектоніки творів італійця (іноді романи Еко називають розгорнутими новелами Борхеса).

Зокрема, в Борхеса є знаковий для постмодернізму образ-модель лабіринту, який став компонентом цікавого символічного трикутника (Лабіринт \Leftrightarrow Всесвіт \Leftrightarrow Бібліотека), що його згодом використав Еко. Так, мінотавр Астеріон, головний герой новели Борхеса *Дім Астеріона* (дім Астеріона = Лабіринт), заявляє: „Мій дім – як Усесвіт, власне, Всесвітом він і є”¹⁶. Схожу метафору знаходимо у *Вавилонській бібліотеці*: „Вселенная – некоторые называют ее Библиотекой – состоит из огромного, возможно, бесконечного числа шестигранных галерей, с широкими вентиляционными колодцами, огражденными невысокими перилами”¹⁷. Як це схоже на опис бібліотеки абатства в *Імені троянди*, де метафора лабіринту теж є наскрізним символом: „Только библиотекарь имеет право двигаться по книжным лабиринтам... Лабиринт духовный – это и вещественный лабиринт. Войдя, вы можете не выйти из библиотеки” [*Имя розы*, 46–47] або: „Я в библиотеку никогда не ходил. Там лабиринт... – Библиотека помещается в лабиринте? – Се лабиринт величайший, знак лабиринта земного...” [*Имя розы*, 182–183].

Та й сама модель пошуку забороненої (захованої) книги, яку використав в своєму романі Еко, збігається з такою, наприклад, формулою письменника-бібліотекаря Х.Л. Борхеса: „Кем-то был предложен регрессивный метод: чтобы обнаружить книгу А, следует предварительно обратиться к книге В, которая укажет место А; чтобы разыскать книгу В, следует предварительно справиться в книге С, и так до бесконечности”¹⁸ [*Вавилонская библиотека*, 84]. До речі, ті-таки пошуки неіснуючої книги – *Хозарського словника* – є рушійною силою сюжету однойменного роману Милорада Павича, один із героїв якого, доктор Муавія, „відкриває” існування втрачених *Хозарських проповідей* Св. Кирила приблизно таким же чином, як Баскервільський „відкриває” існування втраченої частини *Поетики* Арістотеля.

Крім того, абатська церква [*Имя розы*, 49] напрочуд схожа на Собор Паризької Богоматері, а конфлікт світоглядних систем Середньовіччя і Ренесансу (зокрема, ставлення до книг Хорхе із Бургоса і Клода Фролло) поєднує романи

¹⁶ Х.Л. Борхес, *Дім Астеріона*, Всесвіт 2000, № 1–2, с. 23.

¹⁷ Idem, *Вавилонская библиотека*, в: Х.Л. Борхес, *Проза разных лет*, М., Радуга 1984, с. 80.

¹⁸ Нескінченність – характерна ознака лабіринту і особливо його осучасненого різновиду – різоми (специфічної сітки, що немає початку/кінця, центру/периферії, входу/виходу) – емблематичних фігур філософії і естетики постмодернізму.

У. Еко *Ім'я троянди* і В. Гюго *Собор Паризької Богоматері*. Перелік прикладів постмодерністської гіперрецептивності можна продовжувати і продовжувати.

Гіперрецептивністю ж (а відтак – „палімсестністю”) позначена також повість Патріка Зюскінда *Запах, або Історія одного вбивці*: „Читач, гадаю, помітив подібність згаданих [роману Еко і повісті Зюскінда. – Ю. К.] мистецьких явищ... Баварський молодик перебував під безпосереднім впливом італійця, коли брався до своєї повісті з часів епохи Просвітництва, резонно побачивши в подібному описі життя середньовічного монастиря приклад фахового оволодіння читацьким інтересом та методику цього оволодіння... Інтертекстуальні відсилання то до Діккенса (герой – байстрюк-сирота, дитинство в притулку, знуцання в підмайстрах тощо), то до французького реалізму Бальзака й Золя (скажімо, в описі парфумерної крамнички Бальдіні чи міазмуючого паризького Цвинтаря Невинних); в'їдлива пародія на Дідро й Руссо (образ маркіза де ла Тайар-Еспінаса), а водночас і на сучасні «теорії вітальності»; пародія (цього разу через натяки на Флобера – *Спокуса святого Антонія* та Манна – *Самітник*) високих тем «затворництва» і «єднання з природою»; натяк на Достоевського з його «тварь дрожащая или право имею?»; відгомін реакції німецької літератури на нацизм (*Доктор Фаустус*, *Брати Лаутензак* тощо) і відповідь на новітні філософські теорії тоталітаризму, не кажучи вже про майже наукові викладки зі сфери парфумерії¹⁹, – ось ще й не повний перелік компонентів захоплюючої гри в яку не менш інтенсивно втягується й далекий від структуралізму та інших інтелектуальних забав «масовий» читач, захоплений просто детективним сюжетом, історикоподібною хронікальною манерою й проникливим шармом нестаріючого німецького романтизму... Згадаємо нарешті Гофмана. Герой *Запахів* – це новий «малюк Цахес», людина, хоч зовні й не така казково потворна, але морально теж огидна й нікчемна. Щоправда, в Зюскінда це не так однозначно, як у його великого попередника: часами ми відчуваємо навіть щось схоже на симпатію до нашого «парфумера»: адже владою навіювати людям любов до себе малюка Цахеса наділила фея Рожа-Гожа, вся його сила в нікчемних трьох волосинках серед пишно зачесаних кучерів, тимчасом як Гренуй досягнув могутності без фей, взагалі без будь-чєї підтримки й уваги, він сам зробив себе улюбленим, Богом, володарем душ... і не втішився, як Цахес, а жахнувся, побачивши, чого варта любов усіх тих нормальних, звичайних, милих, людських, слухняних перед законом людей... Поза сумнівом, «мотив» чи «схема Цахеса» є вирішальними в постмодерністській системі *Запахів*. Автор нагадує про це навіть такими вторинними, здавалося б, паралелями, як образ батечка Тер'є (пастор у Гофмана) чи власниці сирітського пансіону мадам Гайяр (фея-патро-

¹⁹ Здатність і прагнення не лише до ремінісценцій з інших художніх творів або запозичення з „нарколітературного” дискурсу, а й до рецепції не власне белетристичного (в цім випадку – „парфумерно-технологічного”) матеріалу, теж відрізняє гіперрецептивність постмодернізму від традиційної для літературного процесу інтертекстуальності. Тож, семантично близькі поняття „гіперрецептивність” і „інтертекстуальність” (спільна сема – ‘запозичення’) співвідносяться одне з одним десь так, як поняття „бриз” і „шквал” (спільна сема – ‘рух повітря’).

неса подібного притулку в *Малюку Цахесі*) тощо. За ними, втім, простежується взагалі паралель між гофманівським князівством Керепес, де, ніби віспу «сільським телепням», повсюди прищеплено дух освіти й порядку, та добою Просвітництва, яку обирає тлом для свого героя Патрік Зюскінд. І «гумористична смерть» (вислів Гофмана) малюка Цахеса переливається в ритуально-моторошну, а проте й комічну сцену розривання і поїдання Бога-Гренуя злочинцями-бомжами на Цвинтарі Невинних” [Зюскінд].

Не з усім погоджуючись (так, сцену смерті Гренуя за найсильнішого бажання комічною б не назвав), я дозволив собі цю „затяжну” цитату передовсім через повноту в ній інформації про гіперрецептивність повісті Зюскінда. Щоправда, і ця повнота відносна, бо, наприклад, важко погодитися також із тим, що „наскрізна метафора *Zanaxu* – геніальна індивідуальна знахідка цього великого компілятора” [Зюскінд], адже вона явно нагадує розгорнуту метафору гри в бісер у відомому однойменному романі Германа Гессе (мабуть, треба вродитися педантичними скрупульозними німцями, щоб не втомитися і не облишити метафор довжиною в сотні сторінок). А трохи далі на видноколі – твори-метафори німецькомовного єврея Кафки.

Отже, гіперрецептивність – це не традиційне літературне запозичення, а властива саме постмодернізму навмисно, підкреслено акцентована, неприхована активна рецепція, і найголовнішим (хоч і не єдиним) шляхом її реалізації є „інтертекстуальне цитування” (У. Еко), „циткування без лапок” (Р. Барт), яке й призводить до яскраво вираженої „палімсестності” постмодерністських творів.

4. Втеча в несерйозність?

Наступною характерною рисою літератури постмодернізму є її **іронічність**. Після проголошення її У. Еко важливою конститутивною ознакою культури постмодернізму рідко зустрінеш роботу, де б не розглядалися або, принаймні, не згадувалися поняття на кшталт „іронія/самоіронія”, „пародійність”, „карнавальність”, „шаржування” тощо. Якщо спробувати позначити усі перелічені поняття одним узагальнюючим словом, то ним виявиться лексема „несерйозність”.

Ось дотепний (іронічний?) паралелізм У. Еко з приводу постмодерністської іронічності: „Постмодернізм – це відповідь модернізму: якщо вже минуле неможливо знищити, бо його знищення може призвести до німоти, його потрібно переосмислити, іронічно, без наївності. Постмодерністська позиція нагадує мені положення чоловіка, закоханого в надзвичайно освічену жінку. Він розуміє, що не може сказати їй «я кохаю тебе до нестями», бо розуміє, що вона розуміє (а вона розуміє, що він розуміє), що подібні репліки – прерогатива Ліала²⁰. Втім вихід є.

²⁰ Ліала – псевдонім італійської письменниці Ліани Негретті (1897–1995), популярної в 30–40-ві роки.

Він мусить сказати: «Як сказала б Ліала – я кохаю тебе до нестями»... Якщо жінка готова грати в ту саму гру, вона зрозуміє, що освічення в коханні залишилося освіченням у коханні» [Еко, 636].

Як бачимо, один із загальноновизнаних лідерів літератури постмодернізму вельми переймається тим, аби не здатися комусь „наївним”, і відтак пропонує своєрідний „запасний аеродром” – іронію. Тому я назвав би (можливо, дещо загострено, але це необхідно задля „оголення прийому” (В. Шкловський) цю інтенцію постмодерністської літератури „втечею в несерйозність”.

Письменники попередніх діб (навіть щось/когось висміюючи, пародіюючи, травестуючи тощо) здебільшого щиро й серйозно („наївно”?) вірили, що можна створити щось оригінальне, сказати своє, нове слово, вирішити певну проблему, вплинути на буття людини і людства. Постмодерністи ж „подорослішали”, відкинули „дитячу наївність” своїх попередників: все в них просякнуте іронією, скепсисом, сарказмом, пародійністю, знижене авгурівською посмішкою: немає художнього образу – є симулакр²¹, немає оригінальності – є „палімсестність”, немає автора – є скриптор-компілятор.

Якщо наведений вище вислів Барта про те, що „кожен текст становить собою нову тканину, зіткану зі старих цитат”, витлумачити буквально, якщо й насправді розмивається межа між самим протиставленням автора і скриптора-компілятора²², тоді найкращий спосіб останньому „зберегти обличчя” – це зробити вигляд, що він компілює несерйозно, жартома, іронічно. І хто б що не казав, далеко не всім митцям хочеться опинитися на місці двох кумедних героїв Флобера: „Письменник нагадує Бувара і Пекуше, цих вічних переписувачів, великих і смішних водночас, глибинна комічність яких якраз і знаменує собою істину письма; він може лише наслідувати те, що написано раніше і само писалося не вперше; він може лише змішувати різні види письма, змішувати їх один з одним, не спираючись цілком на жоден з них”²³. Відомий герой Бомарше заявив, що поспішає засміятися, щоб не довелося заплакати. Перефразую його: постмодерніст поспішає посміятися над собою першим, аби випередити інших, адже найкращий засіб уникнути чужої іронії – вжити самоіронію.

²¹ „Симулакр (фр. – стереотип, псевдоріч, порожня форма) – одне з ключових понять постмодерністської естетики, яке займає в ній місце, що в класичних естетичних системах належить художньому образу. С. – образ відсутньої дійсності, правдоподібна копія, позбавлена оригіналу, поверхневий, гіперреалістичний об’єкт, за яким немає жодної реальності... Естетика С. знаменує собою триумф ілюзії над метафорою, небезпечний ентропією культурної енергії. Шизоїдний, істерично параноїдальний стереотипи раннього постмодернізму змінюються на естетичну меланхолію і іпохондрію. Порівнюючи культуру кінця ХХ ст. із сонною осінньою мухою, Бодрійяр вказує на ризик деградації, виснаження, «сходження зі сцени», які причаїлися в естетиці С.» [К, 423].

²² Якось один із письменників ХІХ ст. страшенно образив свого колегу, назвавши його ганебно-принизливим прізвиськом „клеї і ножиці”. Раніше за таке прізвисько можна було накласти головою на дуелі, зараз же це – відкрито декларований провідний принцип мистецтва, адже без клею і ножиць важко робити колаж або кліп.

²³ Р. Барт, *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, М., Прогресс 1989, с. 388.

На роль наступної ланки у ланцюжку «іронія ? самоіронія ?...» претендує пародія, яка є наскрізь „постмодерністською”, бо містить: а) експліцитне і/або імпліцитне цитування, опертя на чийсь твір-донор (див. „гіперрецептивність” і „інтертекстуальність”); б) сміх (іронію, сарказм і т.п.). У наскрізь іронічному постмодерністському літературному дискурсі пародійну і непародійну рецепцію чужого матеріалу важко розмежувати. А, може, уся література постмодернізму це не що інше, як пародія на літературу?

Звичайно, пародія не є відкриттям доби постмодернізму, а існувала стільки ж, скільки існує сама „серйозна” література (тексти-донори). Так, геніальний епос Гомера (VIII ст. до н.е.) миттєво „наздогнала” не менш геніальна *Батрахоміомакія*, яку іноді приписують... самому Гомерові (sic!). То, може, Еко, заявивши, що „«постмодернізм» – термін, придатний *a tout faire* [для будь-якого випадку (фр.)]” і „скоро категорія постмодернізму охопить Гомера”, був недалеко від істини, адже „в усіх книгах мова йде про інші книги, ...будь-яка історія переповідає історію вже розказану. Це знав Гомер, це знав Аріосто, не кажучи про Рабле або Сервантеса” [Еко, 608]. І, гадаю, у цій репліці Еко зовсім не випадково згадане ім’я одного з найвидатніших пародистів світу – Сервантеса, якого „легше легкого покласти до ложа найновішої постмодерністської поетики”.

... Мопассан у вірші *Сільська Венера* зобразив красиву селянку, яка спочатку закохалась була, але швидко розчарувалася в хлопцеві. Відтак, аби уникнути нових розчарувань, вона почала не обділяти увагою усіх представників сильної статі. Вірш закінчується рядками, які можуть вказати на деякі з причин постмодерністської іронічності: „С тех пор она, чтоб избежать ошибки, всем стала раздавать свои улыбки”. Чи не стали й постмодерністи, аби уникнути помилок – звинувачень у симпатії чи антипатії, у занадто серйозному ставленні до якогось конкретного культурного явища – „роздавати свої посмішки” усьому без винятку естетичному доробкові людства. Звичайно ж, посмішки іронічні, виключно іронічні.

5. „Високоброва низькобровість” і „низькоброва високобровість”, або Міф про повернення масового читача до літератури?

Наступною характерною ознакою літератури постмодернізму і однією з її важливих інтенцій є **прагнення повернути собі масового читача**, а не слугувати виключно купці „обраних”, як це було характерним, скажімо, для багатьох представників світового модернізму і авангарду. Цю інтенцію визнаний метр постмодерністської культури сформулював по-письменницькому метафорично: „[Слід] знести стіну, що відділяє мистецтво від розваги” і далі: „дійти до широкої публіки – в цьому і полягає авангард по-сьогоднішньому” [Еко, 638]. В унісон лунає також голос Джона Барта²⁴, знакової для західної постмодерністської

²⁴ J. Bart, *The Literature of Replenishment*, Atlantic Monthly, January 1980, cc. 65–71.

культури постаті: „Ідеальний письменник постмодернізму... повинен сподіватися, що зуміє зацікавити і захопити (бодай коли-небудь) певне коло публіки – ширше, ніж коло тих, кого Манн звав першохристиянами, тобто коло професійних служителів високого мистецтва... Ідеальний роман постмодернізму мусить якимось чином опинитися над двобоєм реалізму з ірреалізмом, формалізму зі «змістовізмом», чистого мистецтва з заангажованим, прози елітної – з масовою... На мою думку, тут доречно порівняння з гарним джазом або класичною музикою. Слухаючи повторно..., помічаєш те, що першого разу залишилося поза увагою. Але цей перший раз повинен бути таким приголомшливим – і не лише на думку фахівців, – щоб захотілося повторити»²⁵.

Про те, що таке прагнення постмодерністів є не випадковим, а програмовим, свідчить філософського-естетичне підґрунтя усієї парадигми постмодерністської культури, де „компоненти елітарної культури і масової культури використовуються в однаковій мірі як амбівалентний ігровий матеріал, а смислова межа між масовою і елітарною культурою виявляється принципово розмитою або знятою; в цьому випадку розмежування елітарної культури і культури масової практично втрачає сенс” і тому „відбувається елітаризація масової культури і водночас – омасовлення елітарності, що дало підстави класику сучасного постмодерну У. Еко схарактеризувати поп-арт як «низькоброву високобровість», або, навпаки, як «високоброву низькобровість» (англ.: Lowbrow Highbrow, or Highbrow Lowbrow)” [К, 559–560].

Звичайно, „високоброва еліта” найчастіше шукає в літературному творі зовсім не того, що в ньому знаходить „низькоброва маса”. То як же поєднати в тому самому тексті непокінченні речі, „волну и камень, стихи и прозу, лед и пламень”? Дуже „просто”: треба зробити так, щоб один текст сприймався як різні твори, тобто „закодувати” його на різні рівні прочитання залежно від „горизонтів очікування” або й „горизонтів читацьких спроможностей” вже згаданих реципієнтів.

Ось що пише Юрій Лотман, відомий семіолог (фахівець у царині саме кодів, знакових систем) і друг Умберто Еко, про різні рівні сприйняття *Імені троянди*: „Можна уявити собі цілу галерею читачів, які, прочитавши роман і зустрівшись на своєрідній «читацькій конференції», здивовано дізнаються, що читали зовсім різні книги” [Лотман, 650]. А в листі до автора цієї статті він висловився ще радикальніше: „Художественный текст постоянно остается собой, никогда не будучи равен сам себе”.

Найефектніше ж думку про множинність прочитань того самого тексту різними читачами втілює у яскраву метафору французький літературознавець Цветан Тодоров: „Текст – це пікнік, на який автор приносить слова, а читачі – сенс”²⁶.

²⁵ Схожі тенденції простежуються не лише в літературі: „Мистецтвознавці розглядають постмодернізм як новий художній стиль, відмінний від неоавангарду поверненням до краси як до реальності, розповідності, сюжету, мелодії, гармонії” [К, 349].

²⁶ Ts. Todorov, *Viaggio nella critica americana*, Lettera 1987, № 4, с. 12. Еко назвав цю метафору Тодорова „злостивою”, а я б відзначив іншу її рису – влучність.

Проте подібне «кодування» теж не є винаходом доби постмодернізму. Скажімо, на Сході віддавна існувала могутня суфійська містична традиція, яка, втілюючись найяскравіше у поезії, виробила свої культурні „коди”, „шифри”: „троянда і соловей” – ‘закохані’, „вино й вода” – відповідно ‘життєві шляхи суфія/втаємниченого і профана’ тощо. Та й на українських літературних теренах деякі шедеври могли задовольняти водночас як вишуканий смак гурманів від літератури, так і запити її невибагливих „масових” споживачів. Скажімо, *Енеїду* Котляревського російська інтелігенція ХІХ ст. сприйняла як комічну „малороську екзотику” [код 1]; українська (лояльна до Москви чи політично індіферентна) – як комічну енциклопедію українських старожитностей, приправлених гострим народним слівцем (на кшталт „Та зла Юнона, суча дочка, розкудкудахталась, як квочка...”) [код 2]; радикально ж налаштована „самостійницька” частина української інтелігенції (як, до речі, й польської) – як шифрограму для втаємничених, своєрідне провіщення майбутньої самостійності України, виконане „езоповою мовою”²⁷ [код 3].

Роль „кодування” зростає саме у літературі постмодернізму, адже вона, як зазначалося, прагне повернути собі масового читача. Скажімо, фінал роману *Запах* пересічний масовий читач сприйме як огидний факт канібалізму [код 1]; для кліриків – це ще й святотатство, жахлива пародія на обряд християнського причастя (куштування „святих дарів” – хліба й вина, що символізують плоть і кров Христа), адже натопив з’їв самого „бога-Гренуя”, та ще й ... „із любові” (sic!) [код 2]; а для інтелектуалів, крім наведених вище значень, це ще й алюзія і на еллінські свята на честь Діоніса, якого, як і Гренуя, роздирали й з’їдали²⁸ [код 3], і на розривання Орфея вакханками, і т.д. [код 4 → ∞]: „[Гренуй] вилив на себе вміст цієї пляшечки і нараз засяяв неземною красою. На мить вони, наче від вогню, сахнулись од нього з побожністю... Але тієї ж миті відчували, що відсахнулись тільки для того, аби накинутися на нього, що їхня побожність перетворилась у пристрасть, а здивування – в захоплення. Вони відчували непереборну тягу до цієї людини-янгола. Янгол випромінював нестримне тяжіння, якому жодна людина не могла чинити опір, тим паче що ніхто не хотів опиратись, бо те тяжіння було їхнім неприхованим бажанням: туди, швидше до нього!.. Люди оточили Гренуя, двадцяттеро, тридцяттеро людей, і звужували це коло дедалі дужче. Та ось обруч уже не вмщав усіх, вони почали тиснути, відпихати, виштовхувати одне одного, кожен хотів дотягтися до середини... Вони кинулись на янгола, навалилися на нього, збили з ніг. Кожен хотів доторкнутися до нього, урвати собі бодай шматочок від нього, хоч крильце, хоч пір’їнку..., іскрину його дивовижного вогню. Вони позривали з нього одяг, повидирали волосся, здерли шкіру з тіла, обскубли його, вп’яли кігті й зуби в його м’ясо,

²⁷ С. Козак, *Проблема національних традицій романтизму в „Енеїді” Котляревського*, Славія орієнталіс 1970, № 2 (цит. за кн.: М. Ткачук, *Художній світ „Енеїди” Котляревського*, Тернопіль 1994).

²⁸ Власне, роздирали і з’їдали живого цапа, який на цих культових святах „заміщав” собою Діоніса.

напавши на нього, мов гієни... Ось блиснув ніж, другий ніж, посипались удари, батуючи тіло, задзвеніли сокири, з тріском розрубуючи суглоби та кістки. В найкоротший час янгола було розкладено на тридцятєро, і кожен член цієї зграї, вхопивши собі шмат, забирався подалі, гнаний хтивою жадобою, і пожирав його. За півгодини Жан-Батіст Гренуй до останньої кісточки зник з лику земного. Коли канібали, закінчивши трапезу, знову зібралися біля вогнища, ніхто не промовив жодного слова... Вбивство чи інший нікчемний злочин кожен з них, будь то чоловік чи жінка, вже учинив за своє життя. Але жерти людину?.. Вони думали, що на таке страхіття не будуть спроможні ніколи й нізащо. Й дивувалися, як легко це їм далось, і що при всій незручності вони не відчували навіть натяку на нечисте сумління. Навпаки! В животі, правда, було трохи важкувато, зате зовсім легко на серці. В їхніх похмурих душах раптом заворушилося щось приємно-світле. А на обличчях з'явився дівочий, ніжний відблиск щастя. ... Вони надзвичайно пишалися собою. Вони вперше зробили щось із любові" [Зюскінд, *Запах, або Історія одного вбивці*].

Отже, здавалося б, усі літературні твори гіперрецептивного постмодернізму, та ще й з його орієнтацією на масового читача²⁹, повинні добре сприйматися щонайширшим загалом. Але реально чимало постмодерністських художніх текстів «у своїй глибині» навряд доступні багатьом його реципієнтам, а є колом читання передовсім нечисленних інтелектуалів, зокрема – професіоналів-літературознавців. Тобто і постмодернізм, що прийшов на зміну модернізму, нічого не зміг вдіяти проти загальної тенденції „збільшення дистанції між культурами експертів і широкого загалу” (Ю. Хабермас)³⁰, між елітарним і масовим читачем.

Щоправда, література постмодерну – поняття далеко не однорідне як у концептуальному, так і в естетичному сенсі. У ній, зокрема, помітні „прозорий” і „темний” стилі (як свого часу в провансальських трубадурів, прибічників „ясної” [*trobar leu*] і „замкненої” [*trobar clus*] манер творчості). Ось, наприклад, перелік жанрових різновидів творів М. Павича (який, гадаю, тяжіє передовсім до „темного стилю”, „замкненої манери”, на відміну від тих самих У. Еко або П. Зюскінда): „*Хозарський словник* – це роман-лексикон, *Остання любов у Царєграді* – роман-посібник для гадання на картах таро, *Внутрішня сторона вітру* – роман-клепсидра, *Пейзаж, намальований часом* – це роман-кросворд, збірка *Скляний равлик* – це оповідання з мережі Інтернет...”³¹. Нещодавно

²⁹ Пор.: „Постмодерністські принципи філософії маргіналізму, описовості, безоціночності ведуть до дестабілізації класичної системи естетичних цінностей. Постмодернізм відмовляється від дидактично-профетичних оцінок мистецтва. Аксиологічний зсув у бік більшої толерантності ... пов'язаний із новим ставленням до масової культури, а також до тих естетичних феноменів, які раніше вважалися периферійними. Антитеза високе – масове мистецтво... не сприймається естетикою постмодернізму як актуальна” [К, 350].

³⁰ Детальніше про погляди одного з провідних західних культурологів на сучасний стан культури див.: J. Habermas, *Modernity. An Incomplete Project*, в: *The Anti-Aesthetics. Essays on Post-modern Culture*, Port Townsend/Wash. 1986.

³¹ *Перший письменник Третього тисячоліття*, Л+, с. 1.

з'явився черговий твір письменника – *Зоряна мантия*, який теж отримав несподіване жанрове визначення – „роман-астрологічний довідник”. Тому закономірно виникло питання: „Пане Павичу, а ви самі не вважаєте, що придумуєте книги, занадто складні для звичайного читача...?” І хоча майстер слова за словом у кишеню не поліз: „Мої книги дуже популярні – їх уже прочитали близько п'яти мільйонів людей. Це відкидає думку про те, що книги Милорада Павича є занадто складними” [Л+, с. 13], читаючи його твори, думаєш трохи інакше.

Гадаю, Павич дещо помиляється або лукавить: передовсім, навіть якщо ці підрахунки правильні, то чи порівнював він накладі своїх книг із тиражами нині модних детективів, „фентезі” або жіночих романів? Або з накладом самого лише *Імені троянди* – 10 млн. прим.?

Інша річ, що читати Павича цікаво. Адже „гімнастика розуму” – один із різновидів інтелектуальної насолоди: чи то під час зіставлення „чоловічої” і „жіночої” версій *Хозарського словника*, чи то під час спостереження „переливання” думки автора й читача в „клепсидрі” роману *Внутрішня сторона вітру. Роман про Геро й Леандра*, що його потрібно читати з обох кінців. Згоден також, що зараз деякі інтелектуали презирливо кривлять губи навіть при вживанні словосполучення „лінійне письмо”. Але мова йде саме про інтелектуалів (як мінімум – квазіінтелектуалів), а не про масового читача.

Тож вважаю, що „загальнодоступність” літератури постмодернізму – це один із міфів, можливо, інтенція деяких письменників, але аж ніяк не її абсолютна реалізація. Крім того, Інтернет літературі в естетичному сенсі поки що³² не конкурент, тож чутки про її смерть занадто перебільшені.

6. Автор-читач-текст: „пікнік у складчину”

Наступна риса літератури постмодернізму – **схильність до гри з текстом і читачем**, яка має, як мінімум, два вже згадані джерела: іронічність („несерйозність”) і прагнення повернути літературі масового читача, боротьбу за нього.

Чому несерйозність? Можливо, тому, що легкість запозичення проковує таку саму легкість віддавання (easy come – easy go)? Або так: якщо автор перетворюється на скриптора, а твір – на палімсест, то чому б не запросити й читача пограти в схожі ігри, стати співавтором письменника, віддавши і йому частину „текстотворчих” функцій (див. нижче про інтерактивну літературу)?

³² Пор.: „Павича називають першим письменником Третього тисячоліття, але сам він тягнеться не в майбутнє, а в минуле, до рапсодів, аедів, Гомера, до тієї літератури, що була до книг, а значить зможе вижити в постгуттенбергівському світі, коли – і якщо – їх знову не буде” [Л+, с. 13]. До речі, в Еко є робота з промовистою назвою – *Від Інтернету до Гуттенберга*.

Чому боротьба за масового читача? Бо нині пересічну людину часто треба садити за книгу буквально силоміць. Формула одного з російських „андерграундових” поетів „о них не сложено былин, зато остались анекдоты”, за усієї постмодерністської іронічності, є вельми показовою щодо позначення зміни літературних смаків. Якщо письменник не враховуватиме (хай і вульгарних, але реальних) смаків сучасної читацької публіки, її, прихильності, образно кажучи, „до анекдотів, а не до билин”, – він ризикує загинути як письменник. За висловом одного дослідника, якби хтось надумав писати *Улісса* зараз, він би здійснив своє „літературне харакірі” – його б просто ніхто не читав. Завдання дуже непросте: елітарна література, з одного боку, повинна дечого навчитися в літератури масової, з другого ж – не „загратися”, перетворившись на дешевий ерзац.

У письменника завжди є проблема вибору одного з двох шляхів: або орієнтуватися на читача „який він є” (ризикуючи впасти в ересь популізму), або формувати, виховувати свого читача (ризикуючи залишитися письменником купки прихильників). Тому постмодерністи, часто прагнучи зробити „своїм” як елітарного, так і масового читача (бо ці читачі вже є), водночас „живуть надією – яку не надто приховують, – що саме їхнім книжкам призначено породити, і рясно, новий тип ідеального читача” [Еко, 625], І, можливо, гра з текстом і читачем є спробою, тримаючи синицю в одній жмені, спробувати вільною рукою схопити журавля в небі.

Зокрема помічено, що постмодерністи у тлумаченні своїх творів охоче віддають ініціативу читачам. Гадаю, в цім зв’язку зовсім не випадково у романі М. Павича *Хозарський словник* з’явилася така думка: „Не я змішую фарби, а твій погляд..., я лиш кладу їх на стіну одну за одною в природному порядку, а той, хто дивиться, сам змішує їх у своєму оці, наче кашу. Тут і є таємниця. Хто краще зварить кашу, той буде мати кращий малюнок, але нікому не зварити доброї каші з поганої гречки. Важливішою є, отже, віра споглядання, слухання й читання [тобто діяльність реципієнта – Ю. К.], аніж віра малювання, співу чи писання... Я працюю з чимось таким, як словник фарб..., а споглядач сам складає з того словника речення й книги, тобто малюнки. Так міг би робити й ти, коли пишеш. Чому б комусь не скласти словника слів, які утворять одну книгу, й дозволити читачеві самому з’єднати ці слова в єдине ціле”³³.

Павич і сам охоче реалізує щойно продекларований принцип, про що свідчить як назва (*Хозарський словник*), так і жанр (роман-лексикон) його знакового для літератури постмодернізму твору. Напрочуд схожу думку висловив і У. Еко, давши визначення ідеального гіпертексту (улюблений термін постмодернізму) – „ідеальний гіпертекст – це такий гіпертекст, у якому можна комбінувати всі слова всіх категорій (подібно до побудови енциклопедії)”³⁴.

³³ М. Павич, *Хозарський словник. Роман-лексикон на 100 000 слів*, Львів, Класика 1998, с. 71–72.

³⁴ М. Зубрицька, *Дискурс обмеженої і необмеженої інтерпретації: Дискусії довкола роману Умберто Еко „Маятник Фуко”*, в: У. Еко, *Маятник Фуко*, Львів, Літопис 1998, с. 630.

Слід також зауважити, що Павич, названий „першим письменником Третього тисячоліття”, дає для „читацької каші дуже гарну гречку”... Його схильність до постійної гри з читачем дослідники відзначають постійно: „Павич, даючи читачеві... практично необмежену владу над своїм текстом, відмовляється від монопольного права автора на істину” [Л+, с. 13]. Як же конкретно Павич „дозволяє читачеві самому з’єднати ці слова в єдине ціле”?

Один із шляхів залучення читача до співтворчості – запрошення його до трансформації і/або творення художнього тексту (особливо в електронно-інтернетному його варіанті): дописування фіналу, початку, фрагменту, розвиток ліній персонажів тощо. Це називається „інтерактивним читанням” („інтерактивною літературою”).

Милорад Павич займається класичною літературою фахово, тож гра з читачем – його свідомий вибір: „Усе своє життя я вивчав класичну літературу і дуже її люблю. Проте думаю, що класичний спосіб прочитання книг уже вичерпав себе, прийшов час змінити його – передовсім, коли йдеться про художню прозу. Я стараюся дати читачеві більшу свободу; він разом зі мною несе відповідальність за розвиток сюжету книги. Я намагаюсь надати читачеві можливість самому вирішувати, де починається і де завершується роман, яка зав’язка і розв’язка, якою буде доля головних героїв. Це можна назвати інтерактивною літературою – літературою, що рівняє читача з письменником. Нещодавно вийшла версія *Хозарського словника* на компакт-дискі..., до послуг читача два з половиною мільйони способів прочитання роману. Кожна людина може вибрати свою фазу читання, створити власну мапу цієї книги” [Л+, с. 1].

Якщо раніше кодування відбувалося на основі зафіксованого (канонічного) тексту, який створював і правив виключно сам автор, часто не дозволяючи цього робити навіть редакторів³⁵, то зараз трансформація художнього твору „не-автором” часто не лише дозволена, а й заохочується. Так що блискучу метафору Ц. Тодорова можна продовжити: останнім часом на літературний пікнік читач, на запрошення автора, приносить із собою не лише сенс, а й слова, тобто власне текст.

Не можна забувати й про третього учасника „літературного пікніка у складчину” – сам художній текст. Письменники зізнаються: «Ніщо так не тішить автора, як нові прочитання, про які він не думав і які виникають у читача», адже «текст... породжує свої власні сенси» [Еко, 598]. На підтвердження він наводить конкретні факти нових прочитань *Імені троянди*, коли читачі знаходили в тексті те, про що він, автор, навіть гадки не мав. Схожі думки висловив і Павич, порівнявши свої твори з дітьми, що вирости і вже „бігають швидше за нього самого”.

Правда, така „поведінка” художнього тексту теж не є атрибутом виключно постмодернізму. Так, мабуть, ніхто ніколи не дізнається, що Вергілій мав на увазі

³⁵ Так, Ш. Бодлер обурювався, коли в його творах видавець міняв без погодження з ним одну-єдину кому.

насправді, коли у відомій четвертій еклозі описав народження якогось хлопчика, „золотої дитини”, яке християнські богослови згодом витлумачили як пророцтво майбутнього народження Ісуса Христа, оголосивши самого Вергілія „християнином до Христа” (що й спонукало згодом Данте в *Божественній комедії* зробити геніального поганина своїм провідником по християнському „потойбіччю”).

У добу розквіту семіотики (1970-х рр.), яка приблизно збіглася з добою зародження літератури постмодернізму, була значно глибше осмислена роль художнього тексту як відносно автономної сенсотворчої структури. Не забуваймо також, що багаторівневе кодування літературних творів є програмовою настановою постмодерністів. До того ж, один із батьків літератури постмодернізму Умберто Еко – вчений-семіолог світового рівня, а його твори вважаються „перекладом семіотичних і культурологічних ідей... на мову художнього тексту. Це й дає підстави по-різному читати *Ім'я троянди* [а також інші твори Еко, й не лише його твори – Ю. К.]” [Лотман, 651] і навіть сильніше: „роман Еко – поза сумнівом, витвір сьогоднішньої думки і не міг би бути створений навіть чверть століття тому” [Лотман, 664].

Тож у сучасному літературному „пікнікові на трьох” художній текст є одним із рівноправних учасників. Можливо, саме тому Еко й кинув на перший погляд парадоксальну репліку: „Авторові треба було б померти, закінчивши книгу. Щоб не ставати на шляху в текст” [Еко, 600].

А вичерпав чи не вичерпав себе „класичний спосіб прочитання книг” – майбутнє покаже... Та поки що не можна не відзначити винахідливості постмодерністів, які роблять усе від них залежне, щоб літературні твори бодай якимось способом, але читалися.

7. Віртуози віртуальності

Як справедливо зауважив один із українських літературознавців, „багато постмодерністських романів виростає на історичній ниві. І водночас вони не історичні: античні міста, монастирі й замки – лише декорації спектаклів, що випали з часу. Можуть заперечити, що таке бувало й раніше: *Березневі іди* Торнтон Уайлдера, *Справи пана Юлія Цезаря* Бертольта Брехта, *Лже-Нерон* Ліона Фейхтвангера, – хіба усе це не найактуальніша сучасність, ряджена в тоги? Так, але *Ім'я троянди* Умберто Еко (1980), або *Райські пси* аргентинця Абея Поссе (1983), або *Останній світ* австрійця Крістофа Рансмайра (1988) – це щось зовсім інше: не переодягнена задля висміювання оточуюча дійсність і не відроджена романтичним замилюванням старовина...” [Затонский, Иностранная литература]. Виникає запитання: а як же позначити оце – „це щось зовсім інше”?

Поза сумнівом, історичне тло постмодерністи полюбляють. Але чому? Чи не тому, що в культурній парадигмі постмодернізму „туга за історією, втілена в тім числі й у естетичному ставленні до неї, зміщує центр інтересів з теми «естетика

і політика» на проблему «естетика і історія?» [К, 349]. Чи не тому, зрештою, що зараз увесь світ живе під знаком ідеї „кінця історії”, найкраще сформульованої американським японцем Френсісом Фукуямою³⁶? А, якщо нема Майбутнього (адже Історії – кінець), то чом не звернутися до Минулого? Така собі реалізація парадоксальної (але дійсної щодо постмодернізму) метафори Р. Швендтера: „Майбутнє – це пролонговане на безкінечність минуле”. Отож і опановують постмодерністи свої „улюблені епохи”: Умберто Еко – Середньовіччя (*Ім'я троянди, Маятник Фуко*); Милорад Павич – Середньовіччя, Бароко і, меншою мірою, Античність (*Хазарський словник, Остання любов у Константинополі, Внутрішня сторона вітру. Роман про Геро й Леандра*); Крістофер Рансмайр – Античність (*Останній світ*); Мілан Кундера – Середньовіччя (*Некваліфікованість*); Патрік Зюскінд – Просвітництво (*Запах, або Історія одного вбивці*) і т.д.

Але ж історією цікавилися також представники інших літературних напрямів: по-своєму її осмислювали, скажімо, митці доби Ренесансу або Класицизму, зовсім по-іншому – романтики або реалісти. **То в чому ж полягають особливості історизму творів літератури постмодернізму?**

Не можна не погодитися з Д. Затонським, що історизм творів літератури постмодернізму зовсім не схожий на „романтичне замилювання”, „культ локаль” романтиків. Це й не квазіісторизм героїчного епосу, де події минулого часто комбінувалися найнесподіванішим чином: то маркграфа Бретані Хруотланда раптом убивають маври-мусульмани, а не баски-християни, як це було насправді 778 року в Ронсельванській ущелині (*Пісня про Роланда*); то гроза Європи Атілла раптом „перетворювався” на кургуазно-зманіженого бургундського короля Етцеля, в той час як насправді бургундське королівство було вщент зруйноване гунами (436) під проводом того ж Атілли (*Пісня про нібелунгів*).

Але ж у Хазарському каганаті дійсно відбувалася полеміка щодо прийняття віросповідання³⁷, як, до речі, і в Київській Русі (князі якої час від часу збиралися „отмстити неразумним хазарам”), а отже вчений-медієвіст академік Милорад Павич у *Хазарському словнику* нічого не наплутав і історичні факти відтворив точно.

Та й „історичний момент, на тлі якого розгортається дія *Імені троянди*, визначений в романі точно. За словами Адсона, «за декілька місяців до подій, які будуть зображені, Людовік, уклавши з розбитим Фредеріком союз, вступив до Італії». Людовік Баварський, проголошений імператором, вступив до Італії в 1327 році...” [Лотман, 652]. Відтак не помилився у викладі історичних фактів і другий учений-медієвіст, академік Умберто Еко.

³⁶ У його статті *Кінець історії?* (1989), яка наробила галасу в Західному світі, йшлося про те, що людство в своєму поступі зупинилося, визнавши західну демократію найдовершенішим (а отже – останнім) типом суспільного устрою. Правда, Фукуяма закінчив статтю не так уже й песимістично (правда, знову, як і в заголовкові, про всяк випадок сховавшись за знак питання): „Можливо, ... перспектива багатівікової нудьги примусить історію стартувати знову?”.

³⁷ Див., наприклад, роботи М. Артамонова *История хазар* (на яку, до речі, посилається сам Павич у *Хазарському словнику*), Л. Гумільова *Древняя Русь и Великая степь* та ін.

Хай П. Зюскінд не професор і не академік, але чоловік високоінтелектуальний і глибокоосвічений, тож і він правильно відтворив дух доби Просвітництва (XVIII ст.) у Франції: „Все стало не так, все має бути інакше. У склянці води повинні плавати останнім часом якісь малюсінькі тваринки, яких раніше не бачили; сифіліс має стати цілком нормальною хворобою, а ніякою не Божою карою; Бог начебто створював світ вже не протягом семи днів, а мільйони років, якщо взагалі це був він; дикуни – такі самі люди, як і ми; наших дітей ми виховуємо неправильно; і Земля вже не кругла, як досі, а приплюснута зверху та знизу, наче диня, нібито від того щось зміниться! В кожній галузі допитуються, свердлять, досліджують, винюхують, експериментують без упину. Вже не досить сказати, що є і як є, – треба все довести, найкраще зі свідками, та цифрами, та кумедними дослідами. Ці Дідро, та д'Аламбери, та Вольтери, та Руссо і як там всіх тих писак звати – навіть духовні пани теж там, і пани дворяни! – їм, справді, вдалося розповсюдити на все суспільство їхній власний підлий неспокій, постійне почуття невдоволення та ненаситності, коротше – безмежний хаос, що панує в їхніх головах!”. Отже, історизм постмодернізму – не квазіісторизм. Тоді, можливо, історизм реалізму?

Ні, тим більше – це не міметично-аналітичний історизм реалізму, адже все тут „обманки”, і навіть реальні дати й топоніми є симулакрами. Але щодо фактичної точності, то вона не просто витримана, а й часто підтверджена документально³⁸ (якщо, звичайно, автор свідомо не хоче „трансформувати” історію). Залишається одне – схарактеризувати історичну фактуальну точність постмодернізму як гіперреалізм.

Постмодерністський історизм не є й суто декоративним (як було, наприклад, у „історичних” лицарських романах, скажімо, про Олександра Македонського або Клеопатру, увесь „історизм” яких часто полягав у вживанні цих популярних від часів античності імен). Яскравий приклад сучасного використання „декоративного історизму” – вельми популярний і касовий голлівудівський фільм *Гладіатор*.

Крім декоративної, історизм постмодерністських творів виконує сюжетно- та концептотворчу функції. Скажімо, думка сліпого бібліотекаря Хорхе (*Ім'я троянди*) про те, що до знань можна допускати не всіх, відчутно поглиблюється, коли її розглянути у брехтівському ключі: хто сотворив ядерний апокаліпсис Хіросіми або клонує людину, хіба не ті, кого свого часу допустили до бібліотечних лабіринтів-ризом? Або імпліцитна інформація про дуже сумну долю

³⁸ „Я розбудив у собі медієвіста від зимової сплячки і відправив копатися у власному архіві. Монографія 1956 року із середньовічної естетики, сотня сторінок 1969 року на ту ж тему, заняття середньовічною культурою в 1962 році, у зв'язку з Джойсом; нарешті, в 1972 році – велике дослідження про Апокаліпсис і про ілюстрації до тлумачення Апокаліпсису Беата Лібанського: одним словом, моє середньовіччя підтримувалось у бойовій готовності. Я вигріб купу матеріалів – конспектів, ксерокопій, витягів. Усе це добиралося починаючи з 1952 року...” [Еко, 604]. Отже письменник Еко „позичив” у медієвіста Еко понад 30-річний науковий стаж і доробок. Ось тобі й „ігрова”, „іронічна” поетика постмодернізму! Та тут кожен експромт – „рояль у куцах”.

домінуючої нації, хозар, у їхньому ж рідному нині зниклому Хозарському каганаті (Павич серб, а серби у нині зниклій Югославії теж були етнічною більшістю). Яка жовчна іронія: колишня хазарська принцеса Атех має ізраїльський паспорт (стала єврейкою? Юдейкою?) і працює офіціанткою у Царгороді, який уже давно (і Павич знає про це, як ніхто) є не православним Царгородом, і навіть не грецьким Константинополем, а – турецьким мусульманським Стамбулом. Ця іронія суголосна гіркому одкровенню письменника: „Я – найвідоміший автор найненависнішого у світі народу” [Л+, с. 13]...

Отже, функцією „декорації спектаклів, що випали з часу”, історизм творів постмодерністської літератури аж ніяк не обмежується. Повторюю, це не „декоративний історизм”, хоча самі „декорації” розкішні і до того ж дозволяють авторові миттєво сховатися у сцене і схопити будь-яку маску: „стати” чи то середньовічним монахом (У. Еко, *Ім'я троянди*, 1980), чи то хозарським каганом (М. Павич, *Хозарський словник*, 1984), чи то паризьким парфумером (П. Зюскінд, *Запахи, або Історія одного вбивці*, 1985), чи то античним Язоном, що припливає у фатальні для Овідія Томи на списаному військовому фрегаті зі симулякровою назвою „Арго” (К. Рансмайр, *Останній світ*, 1988). Тут є ще одна суттєва для літератури постмодернізму функція: історизм сприяє вже згаданій грі з текстом і читачем, дозволяє робити стилізацію³⁹, „передбачати” минуле⁴⁰ тощо.

Тоді як же визначити такий тип історизму? Це – емблематичний для літератури постмодернізму **віртуальний історизм**. Ще раз перелічу його характерні риси: гіперреалізм, майже наукова фактуальна точність; сюжето- і концептотворчий характер; імітація, гра симулякрів, чужих цитат тощо (див. про інтертекстуальність), і це попри згаданий гіперреалізм; сприяння постмодерністській грі з читачем і текстом.

Постмодерністи створюють „палімсестну історію” (К. Брук-Роуз), віртуальну реальність, а для цього потрібно бути віртуозами.

8. Post scriptum...

Якось Вольтер справедливо зауважив, що немає жанрів поганих або гарних, а є твори нудні або цікаві. Повною мірою цю формулу можна застосувати до літератури постмодернізму. Її найкращі твори просто цікаво читати. І слава Богу: значить, ще не вмерла Література.

А як сприйматиметься на межі, скажімо, XXI–XXII або XXII–XXIII століть постмодерністський літературний центон: як *mauvais ton* чи як *bon ton*, як

³⁹ Пор.: „Я сів перечитувати середньовічні хроніки. Вчитися ритмові, наївності” [Н, 608].

⁴⁰ Цей прийом уже апробований світовим письменством, починаючи чи не з Вергілія (пророцтво Анхіза в *Енеїді*).

мистецький „секонд хенд” чи як нове слово в світовому літературному процесі⁴¹, – зараз не вгадає ніхто. Та й не треба, адже Його Величність Час – не помиляється, і з Хаосу таки виникає Космос.

Summary

Postmodernism Literature: Features to a Portrait

The article by Yu.I. Kovbasenko (Ukraine, Kyiv) deals with the main aesthetic and semantic parameters of postmodernism literature, among which a great attention is paid to its hyperreceptiveness (first of all intertextuality), palimpsestnity, ironism, orientation on the elite and mass reader simultaneously, taking into consideration „the play with the text and the reader” and also virtual historicism as a local and temporal areal of many postmodernism works.

The main theoretical positions and conclusions are illustrated the wide cited material from the world literature.

⁴¹ Пор. промовисту назву статті В. Агеевої: *Чи буде постмодерн золотим віком класики?*, Л+, с. 4–5.