

УДК 821. 161

РОМАНЕНКО О. В.

## УКРАЇНСЬКИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ ТА ВИКОРИСТАННЯ МОДЕЛЕЙ ТРИВІАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

*У статті проаналізовано тенденцію нівелювання меж між елітарним та масовим мистецтвом у сучасному літературному процесі, а також способи використання тривіальних схем у художній практиці українських письменників наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття.*

*Ключові слова: постмодернізм, масова література, роман, тривіальні кліше.*

Нівелювання меж між так званою високою та масовою літературою – одна із актуальних тенденцій літературного процесу, які мало висвітлені сучасним українським літературознавством. Тим часом тісний взаємозв'язок між цими двома літературними полюсами стає усе виразнішим.

Уперше ця ідея була озвучена 1969 року Леслі Філером у статті «Перетинайте кордони, засипайте рови», в якій він не тільки використав термін «постмодерн», але й чітко визначив провідну тенденцію у новочасному мистецтві – зникнення меж між «елітарністю» та «масовістю». Фідлер назвав сучасного письменника «подвійним агентом», який у масовому представляє елітарне, а у елітарному – масове. Ці дві площини взаємопересікаються у художньому творі, роблячи його нестійким, роздвоєним, хистким і водночас надаючи йому актуальності, адже він убирає в себе кілька рівнів письма і текстів, кілька рівнів історій. Та навіть ця ідея була не новою: ще на початку ХХ століття подібні міркування висловив В. Шкловський (про боротьбу нижньої лінії зі старшою та вищою), Ю. Тинянов (про переміщення жанрів із центру на периферію і заміщення їх новими, із низів), а згодом її розвинули М.Бахтін

(про ферментацію нових форм у вуличному середовищі), Ю. Лотман (про дифузю жанрів із низів у вищі та у зворотньому напрямі). У літературній дискусії 1920 – 1930-х рр. ХХ століття в Україні теж обговорювалася проблема нівелювання меж між масовою літературою та високою літературою, зокрема на сторінках часописів «Культура та побут» (1927) та «Література України» (1927) та ін.

Постмодернізм як прояв кризового світосприйняття ґрунтується, на думку Д. Затонського, на «двозначності, плюралізмові, сумніві» [1, 28] і масова література стає для нього потужним джерелом винайдення і експериментування із жанром, змістом та художнім прийомом. Саме про це говорив Л. Філдер: «Найбільш підходящим є історії із Дикого Заходу, – писав критик щодо відродження роману у літературному процесі, оскільки вони десятиліттями обслуговували грошові видання, тривіальні серіали та кінофільми... Повернення червоношкірого у центр нашого художнього простору... спирається на відродження найстаріших та аутентичних форм американської поп-культури» [2, 62]. Для українського літературного процесу кінця ХХ – початку ХХІ ст. актуальним стали ті моделі тривіальної культури та літератури, які були досі мало представлені у літературному процесі (детектив, жіночий, або рожевий роман, трилер, фентезі, альтернативної історії тощо), а також тих образів, які потребували критичного осмислення (зокрема, історичних реалій та процесів, гендерних стереотипів, культурних кодів радянської доби та ін.). Ідея деїєрхаризації літературного процесу і літературного твору, озвучена Л.Філдером, в українському літературному процесі також випробувалася і визначила тематику, проблематику та жанрові шукання деяких українських авторів. Але ця тенденція мало вивчена та недостатньо проаналізована українським літературознавством, це і зумовило **актуальність обраної теми.**

**Мета статті** – проаналізувати та систематизувати тенденцію нівелювання стильових меж між так званою високою та масовою літературою. Обрана мета зумовлює постановку таких **завдань**: проаналізувати, які тривіальні кліше використовуються українськими постмодерністами; простежити та виокремити шляхи екстраполяції моделей тривіальної літератури у так звану високу літературу і навпаки; узагальнити закономірність розвитку масової та високої літератури у літературному процесі ХХ століття. **Методологічним підґрунтям статті** стали праці У. Еко, Д. Затонського, А. Татаренко, Т. Бовсунівської та ін. Методи дослідження ґрунтуються на основних засадах філологічної школи та рецептивної естетики для з'ясування основних жанрово-стильових особливостей прози сучасних українських письменників. Наукова новизна полягає в тому, що вперше робиться спроба реалізувати комплексний підхід до розуміння екстраполяції високої літератури в масову та навпаки у літературному процесі кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Нівелювання меж між високим та масовим мистецтвом у творчості українських письменників кінця ХХ – початку ХХІ століть відбувається двома шляхами. *Перший – це використання тривіальних кліше для змалювання «високих» проблем постмодерного світосприйняття.* У такому випадку йдеться про звернення до масової літератури, кліше детективів, жіночої прози в поєднанні із алюзіями та інтертекстуальними перегуками із літературною чи інтелектуальною, культурною традицією. На цьому шляху відбувається своєрідне перекодування дійсності, руйнування культурних міфів, кодів радянської доби та вигадлива гра із читачем, який повинен бути не тільки обізнаним із національною літературною традицією, але й із історією літератури, масовою літературою тощо. Подібна тенденція притаманна роману «Дванадцять обручів» Ю. Андруховича, який є одним із яскравих прикладів деієрхаризації та декодування дійсності за допомогою використання

моделей тривіальної літератури. Цей твір – художній експеримент із дійсністю, історією, літературою та читацькою увагою. Рівень інтертекстуальності тексту вражаючий: від посилань на світову міфологію до свідомих і несвідомих алюзій на власні тексти. Структура роману, а відтак і композиція, багаторівнева: на першому плані – мелодраматична та детективна історія Карла-Йозефа Цумбруннена, тут події переважають над роздумами, інтрига – над філософствуванням автора; другий план оповіді – не стільки подієвий, стільки літературно-містифікаторський. У ньому можна виділити кілька складових: автор, герой та герої, Антонич, тексти Антонича, тексти Андруховича як автора, а позаяк окремо – дійсність в усій її реальності: від фактів буденності – до особливостей сучасного розмовного мовлення. Попри почасти механічну й провокативну сполучуваність цих двох ліній, а відтак і епізодів твору, їх об'єднує пошук героями (а швидше своєрідна їхня подорож) самототожності, наповненості власного світу реальними, бажано небуденними почуттями. У пастку міжчасся свого буття потрапляє і Рома, дружина Артура Пепа і коханка Цумбруннена, в ній же – її юна донечка Коломья (Коля). І, як пише Андрухович, «так вони існують, поміж двома забороненими теренами, на вузесенькій ділянці між страхом учорашнього і страхом прийдешнього». Фабульна інтрига тексту – знімання кліпу, яке збирає майже незнайомих учасників дійства на загадковій віллі-пансіонаті високо у Карпатах, й це цілком відповідає структурі тривіального кліше у масовій літературі. Однак романні лабіринти «Дванадцяти обручів» висвітлюються епіграфом із Антонича: «Самотній друже, мов у ночі пояс, / ти в таємниці світу оповитий. / В цей вечір весняний ходи зі мною / в корчмі на місяці горілку пити». Таке своєрідне мото-лейтмотив у текст твору має численні ремінісценції – сюжетні та концептуальні. Їх можна поділити на внутрішньо-екзистенційні та зовнішньо-сюжетні. Перші – це, скажімо, таємниці кожного із персонажів, «оповитого» власною таємницею. Та

найбільша таємниця їхнього існування – стан самотності, який вони дуже гостро переживають. Герої наблизилися до однієї із найвражаючих екзистенційних драм людини – смерті власного «я». На початку твору воно є символічним: Цумбруннен, по суті, зрікається себе, вмертвлює у собі іноземця і всіляко намагається стати українцем, Рома переживає стан вмирання молодості, Артур Пепа – вмирання таланту, Коля – вмирання дитинства і переродження його на юність.

Інші текстуальні концепти епіграфу (весняний вечір, пити горілку на Місяці) рухають зовнішню сюжетну лінію, їх можна віднести до зовнішньо-сюжетних концептів твору, які визначають перебіг фабули. Так, містичне сяйво Місяця заливає усю долину, в якій розташована вілла, а з певного моменту тексту горілка починає литися рікою, більше того – саме за горілкою попрямує Цумбруннен до місцевого кафе, де він зустріне свою реальну смерть.

Зрештою навіть прізвище Антонича стає концептуальною ремінісценцією із епіграфу. У романі одну із частин присвячено опису зустрічі Антонича зі смертю. Опис історії його загибелі, як і опис того, що смерть Антонича начебто перетворюється на театральне дійство (письменник багаторазово вживає «театр миттєво на це відреагував», «театральні діячі» тощо), яке є імітацією смерті, бо «насправді він не помер, а жив у Львові всі ці роки, ніби він і далі десь тут живе і певного дня цю таємницю буде розголошено». Ця частина тексту висітлює так звану альтернативну версію біографії відомого українського поета. У контексті твору вона виконує роль десакралізації образу поета та міфу про поета. Й це стосується не стільки конкретного діяча літературного руху – Богдан-Ігоря Антонича, але й загалом – Поета як одного із потужних концептів історії української літератури. У романі «Дванадцять обручів» десакралізація міфу про життя поета не стосується його творчості, адже Андрухович зазначає: «...і коли, перечитуючи згодом його «Три

перстені», я натрапив на рядки «і знов з портрета, з срібла рам // мальований на полотні // до мене кличе мій двійник», то зрозумів, що немає нічого реальнішого від поезії», а отже, усе інше – вигадане життя, або ж міфологізоване, яке майже немає стосунку до справжньої постаті поета, оприявленої у його творах. Остаточного розвінчування міф про поета та поетову смерть досягає у долі іншого персонажа – Цумбруннена, який помирає начебто «як поет», відповідно до сценарію грецького міфу про Орфея та його смерть від руки варварів у далекому краї, смерть, яка відбулася у річці (тіло Орфея, за переказом, води винесли до грецьких берегів, де й його було поховано, а смерть сталася у краях, які можна співвіднести із нинішніми українськими Карпатами). Відтак Андрухович прагне цілковито зруйнувати уявлення про те, що біографія, зокрема життєвий шлях поета та його смерть, можуть відкрити таємницю поетової творчості. Будь-яка міфотворчість навколо реальної постаті видатних діячів, за Андруховичем, тільки руйнує цілісне сприйняття їхнього доробку, «нове повнокровне відродження»: справжній митець не проявляється у читанні його біографій, а тільки у читанні його поезій.

Твір створений на перехресті карнавальної (поп-культури, масового мистецтва) та культурницької (майже академічної, літературознавчої) стихій. Пропонована читачеві реальність – це поліфонія іншого плану. Конфлікт у творі – внутрішньо-екзистенційний і водночас історико-літературний. Така двоплановість позначилася навіть на слововживанні: у творі є зразки монографічного огляду, лекції, ліричних роздумів, біографічної довідки та есеїстичного стилю. Крім того, Андрухович завдяки двоплановому конфлікту виводить розповідь абсолютно різного спрямування: авантюрного, містичного, детективно-пригодницького, магічного, психологічного, фантазмагоричного тощо. Детективно-мелодраматичній фабулі твору протистоїть асоціативна і міфологічна композиція. Чотири розділи твору змальовують героїв, що рухаються між

сном та дійсністю, уявою та реальністю, вимушені брати участь у інсценізації-грі, формальним приводом до якої стають зйомки кліпу. Та попри велику кількість мікросюжетів, колізій та ліричних відступів, твір виглядає цілісним. Насамперед завдяки цілісності авторової концепції множинності не тільки світу, але й внутрішнього «я» кожного із героїв. Десакралізація цілісності особистості у тексті твору і підкреслена насправді історією про Антонича, адже його вигадана біографія – це один із варіантів потрактування реального життя поета. «Немає нічого реальнішого від поезії», – пише Андрухович і водночас показує – немає нічого більш ілюзорнішого, ніж дійсне життя людини. Насправді її існування затиснуте у дванадцять обручів, серед яких є і кохання, і минуле, і смерть, і народження, і ненависть і ще багато інших проявів людського «я».

*Другий шлях використання моделей тривіальної літератури продемонстрував В. Шкляр у романі «Залишенець. Чорний ворон». У цьому випадку йдеться про звернення до актуальної для суспільства проблеми, малознаної і висвітленої, однак втіленої у жанрово-стильовій формі творів масової літератури, наприклад, авантюрно-пригодницького роману. За такими же жанрово-стильовим принципом цим автором було написано й інші твори – «Ключ» (1999) та «Елементал» (2001). Детективно-містична лінія роману «Ключ» обертається довкола пригод головного героя Андрія Крайнього, який за загадкових обставин отримує ключа від квартири і починає не тільки там мешкати, але й розслідувати загадкове зникнення власника квартири. Загадки ключа, які належить розкрити і оповідачу, від імені якого ведеться розповідь, і водночас читачу, – і детективно-кримінальні, і психологічно-містичні. Одним із провідних художніх прийомів В. Шкляра можна було б назвати – удавану очевидність художніх деталей: заголовків, назв, обставин, сюжетних поворотів, композиційних прийомів, які утаємничують і водночас*

прояснюють головну ідею твору. Так, у романі «Ключ» заголовок є цілісним структуротворчим елементом твору. Експресивно-образне значення заголовку та імені головного героя у романі В. Шкляра простежується на рівні психологічно-містичного підтексту твору. Ключ – це конкретний предмет і філософська лексема у тексті роману. У першому значенні – це предмет детективного розслідування, засіб відмикання квартири і чужої таємниці. У другому – це таємниця головного героя, розгадка якої лежить за межами кримінально-детективних пригод, в які він потрапляє. Ключ стає семантичним і предметним утіленням переходу Андрія Крайнього у чуже життя і чужу біографію. Чужий світ стає йому рідним. За сюжетом твору Андрій опиняється без помешкання, а його авто стає єдиним власним простором. Волею обставин і випадкових зустрічей він опиняється в чужому просторі, що стає його рідним. Пошуки власника помешкання і ключа дарують головному герою безліч відкриттів: про життя Іншого, і про своє власне. Використовуючи класичну тезу екзистенціалістів (зокрема, К. Мерло-Понті: «Інший потрібний для мого існування»), В. Шкляр формує довкола героя свій-чужий простір, в якому важко бути незацікавленим, байдужим, можна жити по-справжньому, у напружених стосунках – і психоемоційних, і інтелектуальних.

Мовно-семантичне навантаження на лексему «ключ» наростає і перетворюється на символічне втілення ключа до чужих доль і до своєї. Поліваріантне трактування цього образу доповнюється широкою гаммою інтонацій та сюжетних поворотів у тексті твору: у романі варіюють і лірико-романтичні інтонації, коли описується лінія стосунків Андрія та Сани (Оксани), і кримінально-детективні, коли йдеться про міліціонера Саватія та бика-афганця Жору, і філософсько-психологічні, якщо це роздуми головного героя. Ці інтонаційно різнопланові текстуальні експерименти автора насправді відображення безмірності «інтонацій» життя однієї людини, Андрія Крайнього, та загадкового Остапчука, який



полишив по собі квартиру і ключ від неї. У творі поступово розгортається ідея несталості особистості. Безмір варіацій самого себе і чужого, Іншого, відкривається перед Андрієм Крайнім. Він опиняється між «екзистенційним нулем» та «екзистенційною трикрапковістю» (С. Кримський), між собою колишнім та собою абсолютно новим, між своїм досвідом та досвідом чужого існування. \І його завдання – заповнити цей випадково виниклий простір новими екзистенційними смислами. Власне детективно-кримінальна лінія і повинна вивести героя не стільки до прояснення таємниці ключа, скільки до усвідомлення нових сенсів людського існування. У грі випадковостей, в яку мимоволі втягується герой, є одна вражаюча закономірність – моральна спроможність людини робити свій вибір, незалежний ні від кого. Роман В. Шкляра «Ключ» легко прочитується як детектив із відкритим фіналом (за сюжетом Андрій передає ключ іншому незнайомцеві за таких же загадкових обставин), а символи і алюзії в такому випадку відходять на другий план, виконуючи у тексті цілковито прагматичну роль деталей-вказівок, які ведуть героя до розгадки таємниці Остапчука та його ключа. Твір цей можна класифікувати як авантюрно-психологічний роман – це художній твір, в якому відтворено певний конфлікт, який виражається у психологічній чи соціально-психологічній кризі, яку переживає головний герой, він проходить випробування заради здобуття певного соціального статусу чи якихось внутрішніх відкриттів.

Описані дві тенденції звернення до жанрово-стильових моделей тривіальної літератури ґрунтуються на принципі «подвійного кодування»: і актуальні проблеми суспільства, і літературна традиція, і літературне сьогодення, різні типи літературних і не літературних дискурсів тощо можуть стати частиною літературного твору. Звернення українських постмодерністів до моделей тривіальної літератури сприяє іронічному чи пародійному переосмисленню дійсності і водночас сполучення високих

тем із жанрово-стильовим модифікаціями романів масової літератури розширює дискурс української літератури початку ХХІ ст.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Затонский Д Постмодернизм в историческом интерьере/ Дмитрий Затонский // Вопросы литературы. — 1996. — № 3. — С. 25—35.
2. Фидлер, Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы / Л. Фидлер // Современная западная культурология : самоубийство дискурса. — М . : Прогресс, 1993. — С. 462—518.

РОМАНЕНКО Е. В.

### УКРАИНСКИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МОДЕЛЕЙ ТРИВИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*В статье проанализирована тенденция нивелирования границ между элитарным и массовым искусством в современном литературном процессе, а также способы использования тривиальных схем в художественной практике украинских писателей конца XX – начала XXI века.*

*Ключевые слова: постмодернизм, массовая литература, роман, тривиальные клише.*

ROMANENKO O.

### UKRAINIAN POSTMODERNISM AND USAGE OF TRIVIAL LITERATURE MODELS

*In article the tendency of leveling of borders between elite and mass art in modern literary process, and also ways of use of trivial schemes in art practice of the Ukrainian writers of end XX – beginnings XXI of a century is analysed.*

*Key words: Postmodernism, popular literature, novel, trivial cliches.*

*Стаття надійшла до редколегії 26.10.2012 р.*

