

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ І ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК 821.161.1.09:82-31

Ольга Башкирова

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЖІНОЧОМУ РОМАНІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО ТА ГАЛИНИ ВДОВИЧЕНКО)

У статті досліджено проблему репрезентації мистецьких феноменів у сучасній українській жіночій прозі. В центрі дослідження — романи Ірен Роздобудько та Галини Вдовиченко, присвячені темі мистецького осягнення дійсності. Доведено, що літературна рецепція мистецьких явищ набуває в сучасній романістиці статусу своєрідної метамови. Індивідуально-авторські стилі українських письменниць по-різному репрезентують мистецтво. Сучасна жіноча проза відображає складні процеси в літературі — моделювання художньої реальності за принципами постмодерністської естетики (в її національному варіанті) або ж подолання постмодернізму і повернення до класичних мистецьких форм. В кожному із цих випадків художній інструментарій покликаний вибудувати діалогічну ситуацію, в якій читач є активним співтворцем.

Ключові слова: мистецтво, постмодернізм, постпостмодернізм, роман, мотив, світоглядна концепція, художня картина світу.

Спостереження над образною структурою сучасної української романістики дає підстави стверджувати, що словесна інтерпретація творів мистецтва набула статусу своєрідної метамови, покликаної забезпечити такий тип комунікації з реципієнтом, який водночас задовольняв би його естетичні та інтелектуальні потреби, вводив автора й читача у певне спільне культурне поле, що робить можливим саму діалогічність як одну з головних умов повноцінного існування художнього тексту, нарешті, розширював жанрові рамки роману, відповідаючи на вимоги доби. Крім того, мистецтво є для сучасних письменників способом осмислення фундаментальних питань буття, що дає змогу уникнути моралізаторства, залучити читача до творчої співпраці, результатом якої стає породження множинних смислів літературного твору. Звернення до мистецьких феноменів в багатьох випадках виступає особливим індикатором складних процесів, що відбуваються в літературі, — осмислення й критичного засвоєння художнього досвіду західного постмодернізму на українських теренах, а також його подолання (явище постпостмодернізму, акцентоване багатьма дослідниками), повернення на новому культурному витку до питомих національних моделей мистецького освоєння дійсності, духовних традицій та філософських доктрин.

Безумовно, таке активне залучення до художньої структури літературного твору інструментарію інших мистецтв, передусім малярства та музики, не є новим явищем. Ця особливість характеризує модерністське мислення межі ХІХ–ХХ і надалі утверджується в літературі ХХ ст., однак саме на сучасному етапі мистецтво набуває статусу своєрідної «точки опертя», що дає змогу вибудувати світоглядну вертикаль на противагу постмодерністській ризомі, принаймні у вітчизняному письменстві.

Специфіка художньої мови постмодернізму неодноразово опинялася в центрі уваги дослідників. Науковцями узагальнювалися естетичні засади постмодерністського осмислення світу в його західному (І. Ільїн) та слов'янському (Г. Мережинська) варіантах з урахуванням таких важливих аспектів, як саморефлексія мови, інтертекстуальність тощо. Образна структура художнього світу авторок-постмодерністок ставала предметом наукового зацікавлення у низці дисертаційних досліджень (О. Задорожна, В. Шуть та ін.), причому певна увага приділялася проблемі художньої рецепції мистецьких феноменів (О. Клепикова). Однак явище моделювання особливого естетично значущого середовища, в якому розгортається буття героїв, досі не було

предметом спеціальної уваги науковців. Ця стаття має на меті виявити тенденції художньої репрезентації мистецьких феноменів у творах сучасних письменниць та окреслити ймовірні вектори розвитку жіночого письма у складній ситуації діалогу зі світовим постмодернізмом і пошуку власного неповторного авторського голосу.

Твори сучасних українських письменниць — «Амулет Паскаля» Ірен Роздобудько і «Тамдевін» Галини Вдовиченко — об'єднує не тільки проблема сенсужиття жінки-мисткині, не тільки певні спільні риси наративних стратегій, але й особливі принципи моделювання свідомості героїні-оповідачки (в обох творах це художниці), яка наділена особливим типом світосприйняття й самоусвідомлення у просторі людської культури.

Беручи до уваги особливості національного варіанту постмодернізму, який не вповні орієнтований на ризому як одну з провідних особливостей постмодерного світовідчуття, а пропонує натомість «зміщену вертикаль», що її прагне віднайти герой, можна стверджувати, що обидва твори значною мірою виявляють прагнення до утвердження традиційних цінностей. Ця особливість цілком вписується у концепцію транс-сентименталізму — одного з провідних напрямів розвитку явища постпостмодернізму, що вже встиг здобути теоретичне обґрунтування у працях низки вчених і відзначається такими рисами, як «щирість і автентичність, новий гуманізм, новий утопізм, поєднання інтересу до минулого з відкритістю майбутньому, умовність, “м'які” естетичні цінності. Ідеї “мерехтливої” естетики (Д. Пригов), естетичного хаососу як порядку, логосу, що живе всередині хаосу (М. Липовецький), пов'язані з синтезом ліризму і цитатності (“вторинна первинність”), реконструкції й конструювання, що відбувається в самому мистецтві» [9].

Основоположним для обох названих творів українських авторок є прагнення віднайти й творчо обґрунтувати критерії розмежування «справжнього» і «несправжнього», тих життєвих «змістів», які відповідають глибинній сутності людської природи або ж суперечать їй. У свідомості героїнь це фундаментальне протиставлення здійснюється передусім у вимірах мистецтва, реалізуючись як високе, справжнє, і псевдомистецтво. По суті, таке протиставлення має чимало спільного із суто постмодерністським неприйняттям фіктивного знання про світ, «метаоповідей», нав'язаних офіційною ідеологією й наукою, маскультутом і мас-медіа тощо. «Особливу роль у формуванні мови постмодерну, за визнанням усіх теоретиків, які займалися цією проблемою, відіграють мас-медіа — засоби масової інформації, що містифікують масову свідомість, маніпулюють нею, породжуючи безліч міфів та ілюзій — все, що визначається як “хибна свідомість”. <...> Як пише Д'ан, твори постмодернізму викривають

процес містифікації, що відбувається під час впливу медіа на суспільну свідомість, і тим самим доводять проблематичність тієї картини світу, яку навіює масовій публіці масова культура» [4, 218]. З попереднім твердженням, як і з концепціями творчої особистості, запропонованими українськими письменницями, корелює версія «м'якого» постмодернізму, запропонована Жилем Липовецьким, який «обстоює тезу про безболісність переживання сучасною людиною своєї “постмодерної долі”, про пристосування до неї свідомості кінця ХХ століття, про виникнення постмодерного індивідуалізму, більше заклопотаного якістю життя, бажанням не стільки виграти у фінансовому, соціальному плані, скільки обстоювати цінності приватного життя, індивідуальні права на “автономність, бажання, щастя”» [4, 218]. Ці ідеї сповідує Марія, героїня роману Г. Вдовиченко «Тамдевін», талановита народна майстриня, яка у відповідь на вмовляння своєї успішної подруги долучитися до когорти бізнесменів від мистецтва каже: «Дивлюся на тих, хто видерся нагору, і на тих, хто доповзає, та думаю собі: мовчать їхні інстинкти... Гроші від головних негараздів не захистять: імунна система уся в дірах, нерви розсипаються на порох, в душі — неспокій, у сім'ях — корпоративна етика замість живих почуттів. <...> І з природою так само чинять — як насильники. Зі своєю вільною натурою — як гвалтівники. А я маю свій острівець...» [2, 88].

Водночас, поряд із продовженням лінії постмодерного світовідчуття з його прагненням розпізнати й іронічно інтерпретувати сліди «владних дискурсів» у культурі, твори українських письменниць, передусім Галини Вдовиченко, демонструють подолання постмодерністської стилістики з її настановою на фрагментарність, свідоме послаблення логічних зв'язків, принцип нонселекції тощо. Помітне тяжіння до більш врівноваженого викладу, де особлива роль відведена пейзажу, ретельній розбудові художнього простору (Галина Вдовиченко), відсторонення від принципу «коригуючої іронії», основоположного для західного постмодернізму, пряме чи опосередковане утвердження неперехідних духовних цінностей (Ірен Роздобудько). Особистість в обох творах прагне звільнення не тільки від нав'язаних суспільством стереотипів поведінки, вимог успішності, ефективності тощо, але й від загального автоматизму людського існування, шукає глибинний сенс буття, власну самототожність як духовної істоти.

Обстоювання власної індивідуальності у мистецтві й у житті в художній структурі обох романів корелює з особливо актуальною для української літератури проблемою пам'яті — як особистої, родинної, так і ментальної, національної. Слід зазначити, що саме пам'ять є однією з провідних

констант української жіночої прози початку ХХІ ст. Тема пам'яті досить часто розгортається через мотиви забування і пригадування (власного імені, минулого тощо) («Фріда» Марини Гримич), повернення додому або пошуків дому («Епізодична пам'ять» Любові Голоти), відновлення розірваних родинних зв'язків («Укус огняного змія» Наталі Тисовської). Проблема пам'яті в романі Ірен Роздобудько «Амулет Паскаля» реалізується на різних образних та змістових рівнях. Героїня, потрапивши у володіння мсьє Паскаля, частково забуває власне минуле, не впізнає щоденник, який вела раніше. Зауважимо, що текстуалізація життя, відповідно і пам'яті, що є потужним виявом панмовної картини світу, характерної для постмодерністського мислення, відіграє особливу роль і в уже названих творах «Фріда» Марини Гримич та «Епізодична пам'ять» Любові Голоти. Саме текст (листів, рукописних або електронних, щоденника тощо) дає можливість героїням відновити розірвані ланки минулого, повернутися до своєї внутрішньої сутності. Поряд із мотивом читання-пригадування образним «маркером» пам'яті в багатьох творах постає пісня, яка набуває функцій своєрідного коду, служить проясненню або затемненню глибинних психологічних змістів. Так, героїня названого роману Марини Гримич прокладає собі шлях лабіринтами «дому-древа» за допомогою пісні дитинства «Ішов відважний гайовий». У творі Ірен Роздобудько «Амулет Паскаля» зустрічаємо промовистий епізод: героїня-оповідачка співає місіс Макдін, американській мільйонерці, дочці українського чоботаря-емігранта, українські пісні. Літня жінка, яка відходить у вічність, плаче, коли слухає пісні українською, хоч і не розуміє їх змісту. Прикметно, що паралельно у творі виникає мотив читання-пригадування-розкодування: «пані Голка», як називає героїню мсьє Паскаль, перекладає для мільйонерки запис українською у трудовій книжці її батька, яку та зберігає немов сімейну реліквію, не маючи гадки, про що йдеться в документі. Пісня-код як засіб зближення/відчуження людей зустрічається і в інших епізодах твору: наприклад, у розмові з мсьє Паскалем Голка навмисно неправильно перекладає текст пісні «Моя дівчинка печальна», розповідаючи старому мелодраматичну історію вбивства багатого чоловіка меркантильною молододою дружиною; натомість мелодія з фільму «Шербурзькі парасольки» допомагає Голці порозумітися з Іваном-Джоном, одним з гостей мсьє Паскаля. Варто зазначити, що саме музичні алюзії широко використовуються Ірен Роздобудько для надзвичайно стислої й місткої художньої ідентифікації певних топосів і локусів, а також просторових трансформацій, що відіграють надзвичайно важливу роль в образній структурі роману. Так, Америка постає крізь призму музичних творів: Бродвей співвідноситься

з «Привидом опери», Гарлем — з «чорними блюзами» Ленгстона Х'юза, Каліфорнія — з відомим хітом 90-х «Готель "Каліфорнія"». Мотив абсурдності буття, який виразно звучить упродовж всього твору, в одному з епізодів також вводиться за допомогою музичної алюзії: в Єрусалимі скрипаль на подвір'ї ресторану виконує старі єврейські мелодії (архаїчність картини підкреслена побутово «зниженим» символічним образом хліба з попелом — героїня їсть халу, в яку потрапив попіл із попільничок, роздмуханий вентилятором), потім музикант, обвівши поглядом натовп, починає грати «Підмосковні вечори», які публіка зустрічає значно тепліше, ніж проникливі етнічні мотиви.

Константи мистецтва і пам'яті тісно пов'язані й у романі Галини Вдовиченко «Тамдевін», однак ця авторка більшою мірою апелює до малярства та декоративно-ужиткового мистецтва, що відповідає специфіці стилістики її творів — особливий фактурності у змалюванні об'єктів матеріального світу, увазі до кольору, форми, пластичних образів. Предмети декоративно-ужиткового мистецтва виступають у художньому світі письменниці носіями родинної пам'яті. Так, найціннішими речами в домі майстрині Марії вважаються прабабусині вишивки гладдю та старовинний різьблений креденс. У розмові з подругою героїня особливо акцентує на ситуації «перевернутих» цінностей, в якій існує більшість сучасних людей: цінними вважаються новомодні речі-одноденки, тоді як справжні цінності, що зберегли відбиток часу, витісняються з людського житла, продаються й нищаться. Мотив нівеляції живої сімейної історії на догоду сучасним уявленням про успіх і креативність виразно простежується в такому епізоді: *«Марія зберігала поживклі фотографії з краями-витинанками, з відламаними кутиками та плямами від чорнила. Я бачила подібні на стіні в ресторані, де ми з колишньою однокласницею їли качку та фуагра — давні фото були складовими сучасної композиції під склом. Серед них — паспорт з відбитком великого пальця, вицвіле гранатове чорнило, каліграфічний почерк, польська мова, українське ім'я та прізвище... "Ці речі наша дизайнер привезла з гір, — відповів на моє запитання офіціант. — У людей купувала. Паспорт — за десять доларів..." Головний життєвий документ неписьменного бойка Івана опинився врешті-решт не у сімейному архіві, а в ресторанному інтер'єрі»* [2, 92]. Сімейні реліквії виконують роль ланки, що єднає приватну історію роду з великою всенародною історією. В художньому світі твору таке єднання найчастіше реалізується через мистецтво. Досить відчутними в романі є мотиви львівської сецесії, яскравої й самобутньої доби, матеріальними свідченнями якої виступають архітектурна споруда «Willa Anna» та скриня, зроблена прадідом Марії.

Героїня так розповідає про родинну реліквію: «Ця скриня з двадцятих років минулого століття. Звідки дід узяв такий орнамент? Це ж очевидний вплив модерну! Мама каже, зробив скриню після того, як побував у Львові. Бачиш, яка лінія рослинних мотивів? ... Такі собі враження сільського майстра від сецесійного Львова...» [2, 92].

Мотив втрати/віднайдіння пам'яті в романі реалізується також через виразну паралель у долях двох подруг: одна, успішна бізнес-леді від мистецтва, виїжджає зі Львова до Пітера, хоча називає себе «львів'яною forever», пише шокуючі картини на злободенні теми, послуговуючись цілим штатом підмайстрів, імена яких не згадуються в мас-медіа; інша, мешканка гірського села, принципово не хоче ставити свої вироби на потік, працює за старим верстатом, створюючи гобелени, що втілюють зв'язок з традиціями рідного народу, природою (промовистою деталлю є вишневі галузки, які подруги використовують як рами для гобеленів).

Таким чином Галина Вдовиченко вводить основоположне для її творчого мислення протиставлення справжнього (високого) мистецтва і кітч (маскульту). При цьому варто відзначити, що головним критерієм розрізнення цих полярних понять виступає не так інтелектуалізм, як щирість, вірність собі й своїй творчій індивідуальності. Показовим є те, що у творах обох авторок маскульт послідовно асоціюється з втратою індивідуальності, мотивом втручання у приватне життя, а отже, найчастіше співвіднесений із «реаліті-шоу», телевізійними розіграшами тощо. Так, в одному з епізодів роману «Тамдевін» Анна стає жертвою телевізійників, які імітують аварію — біля галереї чужа автівка врізається ззаду в новенький «фольксваген» художниці, згодом виявляється, що це був розіграш. При цьому своєрідним втіленням приватного життєвого простору постає машина головної героїні, яка має відбиток її творчої індивідуальності — витончений малюнок квітів-«братчиків». Назва квітів також відіграє роль коду — пітерці називають їх «анютиними глазками» і впевнені, що жінка в такий спосіб обіграє власне ім'я, в той час як для героїні малюнок радше є нагадуванням про рідну домівку. З поняттям маскульту співвіднесений епізод блукання Анни у лісі — галявина, огорнута туманом, видається їй інсталяцією у виставковому павільйоні Ентоні Гормлі. Втрата здатності просторової орієнтації в контексті твору сприймається як своєрідна метафора душевного стану героїні — втрата життєвих орієнтирів, критеріїв істинності у мистецтві.

Подібні мотиви зустрічаємо в «Амулеті Паскаля» Ірен Роздобудько. Голка не може позбутися дивного відчуття, що за нею спостерігають в її розкішній спальні, обладнаній за останнім словом цивілізаційного поступу. Джакузі,

«Лакалут-актив», дорогі парфуми сприймаються нею як декорація реаліті-шоу з участю, як вона сама каже, «дикуна з “третього світу”». Водночас авторка вдається до відтворення «цитатної» свідомості сучасної масової людини з властивою їй вторинністю світосприйняття за допомогою образної мови телереклами: звуження життєвого простору героїні, яка переживає особисту кризу, асоціюється з «картинкою» із відомого рекламного ролика, де світ поступово згортається до розмірів мобільного телефону.

«Цитатна» свідомість героїні у названому творі реалізується на різних текстових рівнях і з різною метою. Часом вона стає засобом увиразнення й поглиблення психологічних характеристик. Так, розповідаючи про свій перший візит до кабінету господаря, Голка використовує своєрідний образний код, що забезпечує їй можливість вільного спілкування з імпліцитним читачем, який так само, як і сама героїня-оповідачка, належить до пострадянської доби: вона згадує відомий мультфільм «Бобік в гостях у Барбоса», відводячи мсьє Паскалю роль «заможного» Барбоса, а собі — залежного й невпевненого Бобіка. Згадуючи парад байкерів, бачений нею в Америці, оповідачка відсилає реципієнта до образного ряду фільму «Форест Гамп», закликаючи читача до творчої співпраці — уявити, якими були ці люди кілька десятиліть тому.

Часом «цитатна» свідомість проявляє себе у вигляді пародійного модусу. Оповідачка грається з певними стереотипами, передусім тими, які характеризують образність масової культури. Так, змальовуючи інтер'єр кабінету мсьє Паскаля, вона зауважує, що тут не завадив би мармуровий дог біля ніг господаря, камін, «філософський камінь» або глобус у різьбленій оправі. Натомість у кабінеті зібрано різний мотлох. Таким чином, спостерігаємо саморефлексію художньої мови, властиву постмодерністському мисленню. Героїня не тільки оповідає про своє життя у фантастичному вимірі володінь мсьє Паскаля, а й постійно піддає іронічному осмисленню, зв'язує зі своїм безпосереднім досвідом та колом мистецьких уподобань все, що відбувається з нею.

Особливе, мистецьке, мислення характеризує героїнь обох романів. Однак, на нашу думку, реалізується воно по-різному. І Голка з «Амулету Паскаля» Ірен Роздобудько, і Анна з «Тамдевін» Галини Вдовиченко сприймають світ крізь призму мистецьких образів, перебувають у широкому контексті світової культури, вибудовують діалог з імпліцитним читачем, покладаючись на його ерудицію, спільність естетичних уподобань. Однак художнє мислення Галини Вдовиченко характеризується більшою врівноваженістю викладу, більшою мірою тяжіє до описовості, послідовної розбудови художнього простору, чіткої часової хронології. Стилістика Ірен

Роздобудько натомість демонструє розірваність часових ланок, фрагментарність викладу, вільнішу асоціативність та значно меншу схильність до побутописності, якій у творі відводиться роль промовистої «картинки», покликаної підтвердити інтенції оповідачки. Ці відмінності у художній структурі творів зумовлюють і різний підхід до репрезентації мистецьких феноменів.

Галина Вдовиченко вдається до прийому екфразису — «*відтворення словесними засобами картин, мистецьких виробів, скульптурних зображень чи будівель*» [5, 283]. Так, на сторінках твору знаходимо розлогий опис вілли «Willa Anna», яка є архітектурним двійником головної героїні: «*Особняк постав перед очима у всій красі. Обрамлений гілляччям дерев виглядав зараз немов картинка у книзі — гарний, пошарпаний, щедро оздоблений ліпленими віночками, квітами, гірляндами. На другому поверсі впадав у вічі кам'яний напис з двох слів, роз'єднаний вікном: WILLA, — а через вікно — ANNA.*

«*Навіть без слів було зрозуміло, що будинок цей — жіночого роду, але архітектор чи господар ще й письмово підтвердив*» [2, 35]. Оповідачка одразу ж прагне означити стилістичні особливості побаченого, вкласти його у певну світоглядну матрицю: «*Це, без сумніву, стиль сецесія, як його називали на цих теренах сто років тому, або модерн — у північно-східному варіанті, або арт-деко у європейському формулюванні*» [2, 34]. Таким чином, мистецтво є особливим середовищем, у якому розгортається життя головної героїні. Постаючи в різних виявах — від сучасних інсталяцій до блискучих зразків львівської сецесії й народного ужиткового мистецтва, воно скеровує рефлексії оповідачки, стає засобом самопізнання й самовираження. Стиль Галини Вдовиченко характеризується особливою скрупульозністю у деталізації інтер'єрів, пейзажів тощо. Так, повертаючись до рідної домівки, оповідачка зауважує найменші подробиці, надаючи їм особливої фактурності: «*На столі стояв той самий фаянсовий півник-сільничка — кобальтовий, з позолоченим розписом по білому, з червоним дзьобом та гребенем, і корком під хвостом*» [2, 21].

Художнє мислення Ірен Роздобудько демонструє дещо інший підхід до мистецьких феноменів. На нашу думку, мистецтво у творі цієї авторки значно більшою мірою стає об'єктом гри. Оповідачка в романі «Амулет Паскаля» зізнається, що сприймає світ крізь призму мистецтва, і справді — її проживання-проговорювання власного досвідубудується на численних паралелях між об'єктивними подіями й тим, що засвоєне в процесі знайомства з культурним досвідом людства. Ірен Роздобудько робить об'єктом гри сам прийом екфразису, перетворюючи епізоди свого роману на статичні сценки, що за стилістикою співвідносяться з певною мистецькою традицією чи

навіть конкретними полотнами. Водночас такий прийом слугує інструментом «очуднення» художнього світу, підкреслює принципову відмінність фантастичного виміру, в якому мешкають мсьє Паскаль і його гості, від «звичайного» життя. Так, отримавши від господаря перше завдання — приготувати нечувану страву, що складалася б з кількох забитих тварин, героїня натхненно імпровізує, розташовуючи туші за принципом мотрійки — одну всередині одної, а паралельно уявляє собі полотно в стилі фламандських майстрів — «Ті, що зашивають схованого у вепрі кролика». Цей епізод одразу уводить читача до простору постмодерністської гри, побудованої на цитатах, алюзіях, особливому іронічному переосмисленні естетичного досвіду людства. Найбільш промовистим є тут живописний дискурс — туші забитих тварин викликають в оповідачки асоціації з натюрмортами фламандців. Сама ж абсурдистська сцена готування фантастичної страви (Голка не має гадки, як узятися до цієї справи, але впевнено віддає накази кухарям, розмірковує, чи не сісти зверху на свій витвір, аби вивершити його) відсилає уважного читача до барокової традиції з її культом химерності, вигадливих художніх форм та сюжетів; раблезіанського роману з властивою йому примхливістю композиції, особливою увагою до тілесності, змалювання бучних гулянок та застіль. Принагідно варто зазначити, що зв'язок постмодернізму зі стилем бароко, якраз через химерність, вигадливість, потужну стихію інтелектуалізму, що єднає найрізноманітніші культурні пласти, неодноразово відзначався науковцями. «...*Більшість дослідників схильні відносити постмодернізм до низки стилів “діонісійського” типу, що традиційно (праці Г. Вельфліна, Д. Чижевського, Л. Лихачова) асоціюється з бароко, яке розуміють широко — як певний універсальний тип художнього мислення, що проявляє себе в різні епохи*» [8, 15]. Культурні здобутки минулого, на які безпосередньо або опосередковано вказує оповідачка, потрапляючи в химерний часопростір роману, стають елементами ігрового поля. Ця особливість розкриває філософське підґрунтя твору, особливу концепцію мистецтва і життя, представлену в ньому. Тут варто згадати праця Йогана Гейзінґи «Homo ludens», в якій послідовно гра розглядається як діяльність, принципово відмінна від звичайного життя: «...*Гра не є “звичайне” чи “справжнє” життя. Це радше вихід із рамок “справжнього” життя в тимчасову сферу діяльності, де панують її власні закони.*

...*Гра обертається серйозним, а серйозне — грою. Гра може підійматися до верховин прекрасного й священного, лишаючи серйозне далеко внизу*» [3, 15].

Ігровий модус із властивим йому духом свободи, карнавальною свідомістю, яка знімає соціальні заборони, виявився особливо актуальним

для становлення національного варіанту постмодернізму: *«Український постмодернізм актуалізує і по-своєму інтерпретує “людину, що грається”, очевидно, акцентуючи у грі свободу, звільнення від ідеологічних постулатів (що було особливо актуально наприкінці 1980-х — у 90-ті), самоствердження, творчість, самопізнання в процесі зміни ролей, — все це, зауважимо, надзвичайно продуктивно в контексті пошуків українським постмодернізмом орієнтирів особистісної й національної культурної ідентичності»* [7, 95].

Простір гри у творі Ірен Роздобудько співвідноситься з потойбіччям. Його ірреальність усвідомлюють усі гості мсьє Паскаля. Умовність простору, де опиняється оповідачка, стомлена «реальним» життям, підкреслюється цілим арсеналом засобів — деталізованими інтер'єрами, у яких переважають старовинні речі; особливою «позачасовістю» міських локусів, де поєднані деталі різних епох; лейтмотивом «особливого повітря», що постійно виникає в розмовах гостей Паскаля; нарешті, мотивом сну (видіння) (кошмари героїні; фантастичні тварини, що вночі проходять повз її спальню). Умовний простір, де мешкає мсьє Паскаль, а також містяни, долі яких він знає наперед, послідовно протиставляється «реальному» життю. Краєвид містечка подається як статична картина — яскравий зразок наївного малярства. В ньому акцентуються локальні кольори неба, вулиці, будівель, а також чорні панчохи і хустки жінок, що вносять у загальну картину нотку сюрреалізму. Натомість образ реального міста, про яке Голка розповідає господарю на його прохання, витримано в підкреслено реалістичній манері. В розповіді героїні постають побутові деталі: червоний пил, що летить з металургійного заводу; кавуни, які везли на базар повз будинок, де мешкала оповідачка; жорстокі бійки «двір на двір». Дефініція «правда життя», програмна для міметичного мистецтва, реалізується в низці натуралістичних образів, що мають виразно негативну конотацію: кухонний сморід, жебрак-акордеоніст, обличчя політиків, замерзлі труби водогону, зашиті колготки під жіночими брюками. Реальний світ постає у творі як такий, де «немає місця для сорокової симфонії Моцарта», а також для сліз, тобто для справжніх людських почуттів і вершинних здобутків людського духу.

Раніше вже йшлося про те, що для українського, як і для східнослов'янського загалом, постмодернізму характерна інша, на відміну від класичного західного, модель світу: його художній світ *«співвідносний не з ризомою, асоційованою з горизонталлю, а розглядається як такий, що злетів з вісі, сама наявність якої не заперечується»* [7, 117]. Отже, герой перебуває в пошуках Абсолюту, зв'язок з яким порушено, однак його існування є незаперечним, і головне завдання полягає в тому, щоб віднайти

цей зв'язок. Нескладно помітити, що героїня Ірен Роздобудько на шляху до відновлення «зміщеної вертикалі» проходить кілька рівнів відчуження від «реального» життя: неприйняття звичної дійсності; подорожі; зустріч з чоловіком мрії, який виявляється сином американської приятельки і демонструє дивовижну духовну спорідненість із героїнею тільки тому, що знає її вподобання зі слів матері; розчарування в коханні й у житті, спроба самогубства; робота у мсьє Паскаля. Перебування у просторі гри, просторі мистецтва дає змогу героїні відновити внутрішню гармонію й оновленою повернутися в реальне життя. Якщо на початку своєї подорожі, стоячи у натопті на зупинці, вона чуває відразу і презирство до некрасивих, заклопотаних, злих людей, то у фіналі твору сповнена спокоєм, любов'ю і усвідомленням своєї захищеності.

Отже, як бачимо, одним з провідних мотивів твору є мотив втечі. Не випадково в романі з'являється згадка про Поля Гогена з його гаїтянськими мотивами і про фільм Андрія Тарковського «Ностальгія», герой якого на вісім років зачинається у власному домі із сім'єю. Мотив втечі й усамітнення є провідним і в романі Галини Вдовиченко «Тамдевін». Як і Голка в «Амулеті Паскаля», Анна переживає відчуження від свого «успішного» життя завдяки від'їзду спершу до Львова, а потім до карпатського села, де вона відкриває для себе нові горизонти творчості й самоусвідомлення. Шукаючи власну «зміщену вертикаль», Анна також послідовно змінює кілька топосів: Пітер з його виставками, різноманітними культурними заходами, метушеною і постійним цейтнотом; Львів, де мешкають батьки героїні і де вона чувається значно вільніше, однак усе-таки стає об'єктом пильної уваги знайомих і журналістів; карпатське село, в якому починається духовне відродження оповідачки, і, нарешті, ліс із таємничим замком, у якому оселився молодий дослідник, що спостерігає зсередини життя вовчої зграї. Константа мистецтва як особливої, духовної, суто індивідуальної діяльності, таким чином, співвіднесена з концептами «село» і «природа».

Вповні осягнути зміст цих образних доміант твору можна тільки звернувшись до «хутірської філософії» Пантелеймона Куліша, яка мала великий вплив на розвиток світогляду українських письменників XIX–XX ст. «Хуторянство» українського мислителя, ґрунтоване на духовних, передусім християнських, цінностях, в основі своїй має протиставлення культури й цивілізації, що фігурує у працях багатьох філософів, передусім Ж.-Ж. Руссо, а згодом Ф. Тьонніса, Ф. Ніцше, О. Шпенглера, Г. Маркузе та ін. Вже починаючи з кінця XIX ст. культура і цивілізація послідовно протиставляються одна одній. Цивілізація мислиться як певний стан культури, що виникає на досить високому

рівні її розвитку і, по суті, нищить саму культуру, оскільки фактично означає перевагу матеріальних цінностей над духовними. У праці О. Шпенглера «Занепад Європи», вперше виданій 1919 р., культура і цивілізація трактувалися відповідно як духовний, творчий, природний і штучний, спрямований на задоволення утилітарних потреб, самовияви людини. Цивілізація асоціювалася із завершальним етапом розвитку культури.

На українських теренах ці ідеї вже у ХІХ ст. здобувають вираження в «хутірській філософії» Пантелеймона Куліша. Місто, згідно із цією світоглядною концепцією, протиставляється хутору як втілення цивілізаційних впливів, що віддаляють людину від її природної сутності, спрямовані на задоволення потреб панівної верхівки, далекої від духовного, осмисленого буття. Пантелеймон Куліш своєрідно продовжив ідеї «філософії серця» Григорія Сковороди, засновані на традиційному для ментальної свідомості українця кордоцентризмі («владі серця»). Серце мислиться як основа самопізнання й волевиявлення духовно вільної особистості, яка встановлює через цей духовний центр зв'язок із Богом, живе відповідно до свого покликання, а не скороминущої моди чи суспільних приписів. Таким чином, маємо національний варіант руссоїстської ідеї «природної людини», основою життя якої є гармонія. П. Куліш метафоризує константу хутора, надаючи йому значення духовного осередку і зіставляючи з серцем як духовним центром життя людини.

Художню інтерпретацію цієї світоглядної концепції пропонує Галина Вдовиченко у своєму романі «Тамдевін». Марія є прикладом «природної людини», яка сповідує гармонійне життя у власному, а не нав'язаному вимогами успішності, темпі: *«Я знайшла свій... режим, чи що... Свій ритм роботи. Його й дотримуюсь. Залишаю для своїх гобеленів не більше двох годин на день. Ще й перерви роблю удва-три дні. Тому для мене стати до верстата — це радість, а не зобов'язання»* [2, 84]. Якщо Анна дбає про особистий успіх, продаючи свої роботи через салон заможним клієнтам, то Марія усвідомлює власне покликання як служіння людям, обов'язок дарувати їм радість: *«Рекламуючи свої роботи на всі боки, можна одного дня зробити неприємне відкриття, що ти вже давно усе поставив на конвеєр і, по суті, дуриш споживача, годуючи його... вторинним продуктом... <...> Ти маєш вузьке коло людей, які купують твої роботи — це дуже заможні люди. Коло моїх потенційних покупців набагато ширше. Не повірши — мені так добре! Без великих грошей і без щоденної гонитви за ними. <...> І мені, і людям більше радості <...> Я працюю з радістю, а люди купують з радістю»* [2, 85–86]. В розмові з Анною Марія розповідає про місто, яким бачить його вона. Це простір, де *«майже усі втратили здорові людські інстинкти та потреби — які не візьми: батьківства, відчуття дому, сімейної єдності...»*

[2, 87]. Слова Марії «Село ще відродиться, я дочекаюсь» суголосні з поглядами Пантелеймона Куліша на хутори як осередки майбутнього духовного відродження нації: *«Цивілізація, кажуть, веде чоловіка до всякого щастя... А якщо ні?.. Що тоді, панове? Де тоді візьмете людей, свіжих душею і міцних здоров'ям, щоб у інший спосіб зіпсоване по всій землі життя виправити?»* [6, 37].

Таким чином, дар митця, за художньою концепцією Г. Вдовиченко, може бути вповні реалізований тільки тоді, коли митець усвідомлює свій нерозривний зв'язок з природою, зберігає вірність собі і своєму покликанню. Зауважимо, що опосередковане звернення до ідей Ж.-Ж. Руссо та П. Куліша у романі позбавлене ознак постмодерністської «цитатності» і, тим більше, іронічного переосмислення. Щирість авторки, як і героїні — речниці її світогляду, на нашу думку, досить виразно репрезентують тенденції подолання постмодерністського світовідчуття, повернення до традиційних цінностей, що не відмінняє, однак, інтелектуальної насиченості роману — текст, як уже зазначалося, рясніє згадками про твори мистецтва, відомих майстрів, художні стилі.

Якщо у Галини Вдовиченко простору мистецтва й гармонії протиставляється сучасний урбанізований світ з його культом успішності й ефективності, то в романі Ірен Роздобудько опозицію справжнім цінностям створює мотив натовпу («бидла»). Проблема досягається авторкою крізь призму інтертекстуальності — оповідачка пригадує фільм Мела Гібсона «Страсті Христові» і зауважує, що натовп прославляв Сина Божого, коли той в'їжджав у Єрусалим, а за кілька днів зрадив його, і вірними залишилися тільки жінки. Тема «бидла» намічена вже в першому епізоді щоденника героїні, де вона ділиться своїми спостереженнями за людьми в черзі на маршрутку. В епізоді домінує почуття страху — жінка бачить перед собою потворні обличчя і висловлює сумнів щодо того, що всі ці люди — діти Божі, прагне побачити хоча б одну людину, яка розділить її самотність і біль. Епізод божемної вечірки в Огайо є пом'якшеним продовженням цієї теми — вишукане товариство веде пустопорожні розмови про високе мистецтво і кітч, національну своєрідність і космополітизм у художній творчості. Мотив втечі, наскрізний для твору, реалізується тут безпосередньо, через епізод викрадення героїні молодим американцем, одним з гостей. Однак передбачуваність і «тіснота» світу, послідовно акцентовані оповідачкою, забарвлюють і цей епізод — суголосність душ молодих людей виявляється добре підготованою виставою: американець знає всі вподобання жінки, оскільки є сином її приятельки. Спроба самогубства й клінічна смерть приводять героїню у фантастичний простір мсьє Паскаля, який втілює Абсолют, верховну істоту, наділену здатністю вирішувати людські долі. Мистецтво, отже, трактується авторкою

передусім як духовна діяльність, пізнання Божого плану і праця у згоді з ним.

Таким чином, аналізовані твори яскраво втілюють ті провідні тенденції, які спостерігаються в сучасному літературному процесі, — творче застосування художнього інструментарію постмодернізму (фрагментарність викладу, іронічність та інтертекстуальність Ірен Роздобудько) і прагнення подолати цю естетику, повернувшись до мистецьких надбань попередніх літературних

епох, але на новому витку (щирість, увага до безпосередньо емпіричної даності життя, представлені через пейзажі, побутові замальовки тощо, прийом екфразису замість «цитатності» Галини Вдовиченко). У кожному з цих випадків авторки відмовляються від «чистої» гри як основоположного принципу розбудови художнього світу, маючи на меті передусім відновлення світоглядної вертикалі, конструктивну відповідь на проблеми і виклики доби.

ДЖЕРЕЛА

1. Александренко В.В. Художні параметри світоглядної моделі «Хутір як світ» у прозі Дмитра Марковича: жанрово-стильові аспекти : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / В.В. Александренко. — К., 2015. — 21 с.
2. Вдовиченко Г. Тамдевін : [роман] / Г. Вдовиченко. — К. : Нора-друк, 2009. — 232 с.
3. Гейзінга Й. Homo Ludens / Й. Гейзінга. — К. : Основи, 1994. — 256 с.
4. Ильин И. Постмодернизм : словарь терминов / И.П. Ильин. — М. : Интрада, 2001. — 384 с.
5. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Кн. II / І. Качуровський. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 376 с.
6. Куліш П. Зазивний лист до української інтелігенції [Текст]. Листи з хутора / П. Куліш ; [за заг. ред. Л. Івашиної; упоряд.: І. Сюдюков, М. Томак, Н. Тисячна]. — К. : Українська прес-група, 2012. — 55 с.
7. Мережинская А.Ю. Русская постмодернистская литература : [учебник] / А.Ю. Мережинская. — К. : ВПЦ «Київський університет», 2007. — 336 с.
8. Мережинская А.Ю. Русская постмодернистская литература конца XX — начала XXI в.: знаковый код и стратегии художественного поиска. (На материале прозы и драматургии) / А.Ю. Мережинская, Т.В. Коминарец. — Херсон, 2007. — 219 с.
9. Постпостмодернизм — Лексикон неонклассики [Электронный ресурс] — Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1089/Постпостмодернизм

Ольга Башкирова

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ІСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ УКРАИНСКОМ ЖЕНСКОМ РОМАНЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИРЭН РОЗДОБУДЬКО И ГАЛИНЫ ВДОВИЧЕНКО)

В статье исследуется проблема репрезентации феноменов искусства в современной украинской женской прозе. В центре исследования — романы Ирен Роздобудько и Галины Вдовиченко, посвященные теме творческого освоения реальности. Доказано, что художественная рецепция явлений искусства получает в современной романстике статус своеобразного метаязыка. Индивидуально-авторские стили украинских писательниц по-разному репрезентуют искусство. Современная женская проза отражает сложные процессы в литературе — моделирование художественной реальности согласно принципам постмодернистской эстетики (в ее национальном варианте) или же преодоление постмодернизма и возвращение к классическим художественным формам. В каждом из этих случаев художественный инструментарий призван выстроить диалогическую ситуацию, в которой читатель является активным соавтором.

Ключевые слова: искусство, постмодернизм, постпостмодернизм, роман, мотив, мировоззренческая концепция, художественная картина мира.

Olga Bashkyrova

CONCEPTUALISATION OF ART IN MODERN UKRAINIAN FEMALE NOVEL (ON MATERIAL OF WORKS BY IREN ROZDOBUDKO AND GALYNA VDOVYCHENKO)

The problem of art phenomena's representation in modern Ukrainian female prose is investigated in this article. The novels by Iren Rozdobudko and Galyna Vdovychenko devoted to the theme of art mastering of reality are in the centre of investigation. It is proved that literary reception of artistic phenomena

gets status of original meta-language in modern novels. Individual author's styles of Ukrainian writers present art in different ways. Modern female prose represents the complicated processes in literature — modeling of artistic reality on principles of postmodern aesthetics (in its national variant) or overcoming of postmodernism and returning to the classical artistic forms. In every of these cases artistic tool is called to create dialogic situation in which the reader is an active co-author.

Key words: *art, postmodernism, postpostmodernism, novel, motive, worldview conception, artistic picture of world.*

УДК 821.161.2.09+929 Рубчак

Олена Бровко

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ ТІЛЕСНОСТІ В ОПОВІДАННЯХ БОГДАНА РУБЧАКА

Стаття присвячена феноменології тіла в прозі Богдана Рубчака, інтерпретації оповідань «Вечір з життя Ірини», «Качконіс», «Кімната Кйонг-Су» з позицій методології Моріса Мерло-Понті. Ми звернулися до текстів, які увиразнюють суперечності, що їх намагалася досягнути людина в другій половині ХХ ст. У статті інтерпретовано оповідання Богдана Рубчака з метою подальшого осмислення тілесного дискурсу, втіленого у творчості представників Нью-Йоркської групи. Актуалізація проблеми тілесності й тілесного досвіду, поширена в низці соціологічних, культурологічних, літературознавчих студій, відкриває простір для подальших дискусій.

Ключові слова: *філософсько-естетичні аспекти, тілесність, феноменологія, тіло, тілесний досвід, тілесний дискурс.*

Однією з актуальних проблем між-дисциплінарного характеру, що трансформує попередній культурний досвід минулого, постає в сучасних дослідженнях із гуманітаристики проблема тіла й тілесності. Попри багатоміжове осмислення цього питання, огляд новітньої літератури підтверджує різновекторність інтерпретації та полісемантичність концептів тілесності, інспірованих роботами А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Е. Гуссерля, К. Леві-Стросса, М. Мерло-Понті, М. Фуко, С. Аверінцева, В. Топорова та інших мислителів. Зокрема, актуалізацією антропологічно-філософських і культурологічних підходів до проблеми тілесності позначені праці В. Подороги, Л. Карасьова, О. Гомілко, О. Кисельової, А. Водного, І. Биховської та ін. Приміром, у своїй монографії «Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі» О. Гомілко здійснила ґрунтовний аналіз образу тіла, простежила його роль і функціонування у світовій культурі, фактично ототожнюючи поняття «тілесне», «життєве», «життєдайне», вбачаючи в цьому глибинне онтологічне коріння тілесного досвіду [1, 164]. На думку дослідниці, відчуттєвий досвід є настільки сильним та органічним для людини, що його не можна ігнорувати, адже він засвідчує наше буття: «Людська

тілесність — це своєрідний мікрокосм, який перебуває в універсальній відповідності до макрокосму людського буття й оточуючого світу» [1, 130].

Залучення досвіду природничих наук до гуманітарних студій відзначається актуальністю, адже розвиток міждисциплінарних досліджень, потреба кристалізації універсальної методології на тлі плюральності й теоретичного еkleктизму — ознака сучасного наукового дискурсу. «Питання тут полягає в тому, — наголошує І. Козлик, — як відбувається це запозичення — механічно-ілюстративно чи адаптаційно, іншими словами, з втратою власного предмета дослідження й розчиненні його в предметі іншої науки-донора, чи, навпаки, з відкриттям нових своїх можливостей шляхом концептуальної специфікації запозиченого в межах особливостей предмета власної наукової сфери» [2, 6]. Звісно, йдеться не про кризові явища й ознаки занепаду теоретико-літературного категоріального інструментарію, не про свідчення неспроможності філологів обходитися власними силами, а про інтегрованість наукового дискурсу, у тому числі й антропоцентричного.

Пропонована розвідка покликана актуалізувати проблеми поцінування прозопису Б. Рубчака, виявивши особливості філософсько-антропологічних та естетичних проєкцій тілесності в його