Роман із дискурсом

Сьогодні, коли вся "продвинута" Росія зачитується романом Віктора Пелєвіна "Чапаев і Пустота", в якому безсмертний Василь Іванович виступає Майстром Дзену і зберігачем дгарми, українські інтелектуали майже поголівно поринули в лектуру, яка, на перший погляд, аж ніяк не може бути привабливою. В кожному разі, літературознавчі дослідження читабельністю або сугестивністю рідко конкурують із творами художніми. Втім, існують винятки: досить згадати успіх, який свого часу здобула праця Михайла Бахтіна "Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя й Ренесансу" або культурологічний бестселер Йогана Гейзінґи "Осінь Середньовіччя". Перелік цих винятків можна продовжувати, але зупинімося на книжці Соломії Павличко "Дискурс модернізму в українській літературі" (Київ: Либідь, 1997), яка своєю винятковістю й актуальністю мало поступається згаданим працям.

Монографія вводить читача в дискурс, який — неймовірно, але факт, — донині зазнає різноманітних репресій із боку панівної популістської парадигми в її літературному втіленні, — досить поглянути на такого понурого носія минулого тривалого часу, як "Літературна Україна". Прискіпливо аналізуючи й талановито деконструюючи широкий фактичний матеріал — від теоретичних текстів до приватних листів і мемуарів, — дослідниця проявляє архетипний сюжет двох останніх українських сторіч, який може вразити не лише літературознавців, а й істориків культури та аналітиків глибинної психології. Уже сама дефініція цього сюжету не тільки пропонує прийнятну відповідь на запитання "чому модернізм із дискурсу не перейшов у художню практику", а й ставить значущу крапку в усій цій несамовитій "історії" перверсійного зв'язку двох нерівноправних партнерів ("своєрідній метафорі нашого часу", як зазначає Соломія Пааличко). Водночас ця поставлена нарешті крапка може стати точкою відліку дія нового або наступного, як кому до вподоби, речення дискурсу.

1.

Серед багатьох пікантних "гріхів", що їх народницька критика в особі, скажімо, Сергія Єфремова закидала "блакитним трояндам" модернізму, була насамперед їхня "незаконнонародженість". Простіше кажучи, мати Україна прижила своїх модерністських байстрюків із Францією (натуралізм Золя або символізм Малларме); з Німеччиною (Ніцше); з Польщею (Пшибишевський) — тобто з тією девіантною Європою, що бачилася тогочасній "молодіжі" все ж як via. Натомість себе народництво цілком поважно трактувало феноменом автохтонним і автентичним, свого роду Батьком, висуваючи відтак імперативну тезу про необхідність опертя на "своє". "Наскільки автентичним було автентичне?" — слушно запитує дослідниця, переконливо доводячи залежність Єфремова і Франка як ключових постатей народницького дискурсу від російського народництва; а воно, своєю чергою, було анахронічною відміною еклектичної суміші європейських-таки ідей та ідеологій.

Особливу увагу приділяє Соломія Пааличко розглядові функцій літературної критики в народницькому дискурсі. Критика, яка, втім, не мала автономного статусу в тодішній недиференційованій "імперії Слова", виконувала роль ідеолога культури або ж, в інших термінах, роль цензора і супер-его. Така роль зобов'язує: "як ідеолог вона була не так дескриптивна, тобто описова, як прескриптивна, або наказова". Враховуючи той факт, що в Європі прескриптивні естетики перестали тішитися успіхом ще в XVIII столітті, напучування, рецепти й нетерпимий осуд усього, що не вписувалося в завузькі, хоч і плинні рамки народницької естетики та етосу, дають підстави вважати цю критику в умовах кінця XIX століття досить "архаїчним феноменом", існування якого поглиблювало вже й без того цілком зрілу кризу нормативної парадигми. Розчарування Ольги Кобилянської та Лесі Українки інвективами та директивами Франка, Єфремова або такого унікуму, як Нечуй-Левицький, змінилося роздратуванням, а згодом "дорогих метрів" перестали сприймати серйозно.

Ще одна істотна прикмета народницької критики — її патетичність. "Пафос народництва невідривний від його дидактизму й

моралізаторства, від браку об'єктивного раціонального погляду на реальність, коли бажане видається за дійсне, браку атласне критицизму, інтелектуального підходу до предметів. Він пов'язаний із надзвичайним почуттям певності в попередній традиції, з небажанням її переглядати або критично аналізувати". Загалом пафос і відповідна риторика та жести з'являються тоді, коли вичахає первісний археїчний Ерос (лібідо), коли рвуться безпосередні зв'язки з трансцедентним, а місце містичної причетності заступає ритуал і "віра" — в ідеали, прогрес тощо; в цьому плані Франкове "Nie kocham Rusinów" — напрочуд точний самодіагноз, який, власне, може бути ще коротшим: "Не люблю". Не люблю, отож буду каменярем, позитивістом, реалістом; буду конструювати й каменувати, тому що любити (породжувати) — не можу. Але такий екзистенційний проект — лише одна з можливих відповідей на виклик, створений відсутністю лібідоносного Ероса; бо ж ось Ольга Кобилянська (природно, її Франко також "не любив") без жодного пафосу звіряється щоденникові: "Все моє — чуже мені. Чуже українство". Однак її відповідь на це фатальне відчуження буде принципово відмінною від Франкової; вона буде модерною, бо не озиратиметься на втрачений рай і не компілюватиме імітацій та копій, видаючи дійсне бажаним; у листах Лесі Українки ця відповідь прозвучить так: "Хтось когось любить".

У своїй монографії Соломія Павличко майже не торкається релігійних аспектів модерного дискурсу, хоча довідка про смерть Бога, видана Ніцше, була одним із найвпливовіших чинників у формуванні новочасної парадигми. З цього приводу припущення про кохання, яке поєднало Лесю Українку й Ольгу Кобилянську, мало би свідчити про те, що пошуки sacrum в позитивістичну (як і постмодерну) епоху здійснювалися не лише у спорожнілих храмах і не лише у спробах збудувати нові храми богам іще не звіданим (як, скажімо, штайнерівський Ґетеанум), але й в одному з найархаїчніших (наймодерніших) джерел релігійного досвіду — в сексуальності, не конвенційній, однак, і не "усуспільненій". Відтак "Valse melancolique" Ольги Кобилянської та гадані інтимні стосунки двох письменниць можна віднести до сфери таких різних і віддалених, здавалось би, свідчень, як "Смерть у Венеції" Томаса Манна, "Лоліта"

Володимира Набокова, як пристрасті Андре Жіда, Льюїса Керролла та "Коханець леді Чаттерлей" Девіда Г. Лоуренса або "Книга ідолопоклонства" Бруно Шульца; якраз ця остання назва влучно окреслює загальну поліцентричну інтенціональність нашої доби, яку, зважаючи на повідомлення Ніцше, можна сформулювати парадоксально: краще багато богів, аніж жодного. До того ж, трактування сексуальності як різновиду релігійного досвіду, а у випадку з Лесею Українкою — ще й компенсації її затятого антихристиянства, значно продуктивніше за відчитування в ній протесту проти патріархальної культури або вияву політичних переконань, як це робить дослідниця.

Першим кроком на шляху до модернізму як альтернативної мистецької філософії Соломія Павличко називає доповідь Лесі Українки "Малорусские писатели на Буковине" (1899). Перед національною інтелігенцією поставало питання культурної орієнтації, відтак "другим кроком стала асиміляція західних ідей... З європейського Заходу прийшло поняття "модернізм", що відбивало загальне почуття сучасності-модерності, пов'язане зі зміною естетичних орієнтацій, яка відбувалася в кінці віку". В цьому контексті важливого значення набуває перекладацтво, що не було на той час окресленим жанром і хибувало різними вадами — від анахронічного добору авторів до неадекватного відтворення іншомовних текстів у Франка, Щурата, Коцюбинського та інших. Дослідниця наголошує, що Леся Українка мала інакшу концепцію перекладу: він для неї мав бути "альтернативою народництву, яке спиралося на внутрішню культурну традицію". На жаль, дослідниця чомусь забуває тут про Пантелеймона Куліша, чий безсумнівний пріоритет у цьому концептуальному повороті ("Позичена кобза", 1897) був цілком очевидним і для Михайла Рудницького, котрий назвав Куліша "першим модерністом в українській літературі", і для покоління Зерова. Так само модерними були Кулішева екзистенційна спроба "хутірської" філософії як діяльності, коли чернігівська Мотронівка стала прообразом або ж провісником гайдеґґерівської "провінції" та Шварцвальду; або інтелі"ентський, суто міський ескапізм Якова Щоголіва; або інтеліґентеький-таки алкоголізм і атопічність Анатоля Свидницького, —

одне слово, все, що робило цих людей дивоглядами й посміховиськом в очах світу цього, було модерним — якщо вже говорити про дискурс модернізму, а не про саму тільки текстуальність. Соломія Павличко чудово все це знає: аналізуючи твори Віктора Петрова, вона зауважує, що його белетристичні біографії, протилежні своїми інтенціями щодо попередніх культових, апологетичних праць, були кроком уперед "в плані об'єктивного розуміння": "Костомаров і Куліш так само змальовані Петровим як модерністичні типи з кафкіанськими настроями". Можна додати, що це змалювання не належало до особистих проекцій Петрова або ж, у кожному разі, ці проекції небезпідставні. Цей недогляд дослідниці — наслідок деякої концептуальної заданості; намагання довести, що "в українській літературі першими модерністами були жінки", трактування фемінізму винятково як модернізму важко назвати неупередженим. Але з її загальним висновком щодо культурної ситуації, яка склалася на зламі віків, не можна не погодитися: "Домінуючий дискурс культури зазнав ударів, однак не змінився радикально. Культура не була модернізована, хоча й стала діалогічною. Крім того, відповідно до завдань часу модернізувалося народництво".

2.

Другий розділ рецензованої книжки присвячено іншій хвилі модерністського дискурсу, зокрема формуванню естетичного простору в альманахах і часописах початку XX сторіччя. Авторка ґрунтовно розглядає спробу Миколи Вороного в альманасі "З-над хмар і долин" (1903) структурувати новий напрям на основі естетизму. Він бачився антитезою моралізмові й рятівним засобом від літературної кризи, однак двоїстість постави Вороного, його компромісність і елементарний страх перед "дорогими метрами" спричинили еклектичність і невиразність альманаху: Вороний "не хотів ламати реалістично-моралістичну традицію, а прагнув поряд із нею і навіть на її фундаменті створити щось нове, не маючи достатньо чіткого уявлення про те, яким мало бути це нове". Неоформленість модерністського бажання, інфантильність новонароджуваного дискурсу та його залежність від народництва ще

більшою мірою далися взнаки в альманахах так само амбівалентного Коцюбинського — "Хвиля за хвилею" (1900) та "З потоку життя" (1905).

Не маючи в своєму розпорядженні метамови статті, есею, трактату, не вміючи створити таку теоретичну метамову, українські протомодерністи початку XX століття надолужували своє невміння поетичними деклараціями; якраз у цій сфері виявилося аж занадто "дескриптивності", вона поглинула і власне поезію, і суто інтелектуальні артикуляції, неможливі без "детальної аргументації і навіть академічної підготовки, якої завжди бракувало українським авторам". У віршах Вороного, Олеся та К° творче переживання описується, а не втілюється; ще гірше, коли абстрактна описовість переходить у найпоширенішу в той час граматичну форму — імперативну, продукуючи усі ці незліченні "люби", "цілуй", "лупайте" або, як зауважив колись Євген Бруслиновський, "твори у 2-х томах". Авторка слушно зазначає, що будь-яка з тодішніх європейських течій — декаданс, символізм та інші — не мають жодного репрезентанта, творчість і мистецька філософія якого представляли б котрусь зі згаданих течій у всіх її аспектах; тим більше це стосується окремих шкіл, які й не були літературними школами у власному значенні, а складали кола більш-менш обдарованих епігонів, що групувалися довкола того чи іншого лідера, літературний хист якого міг бути сумнівним, проте компенсувався тою чи тою харизматичною рисою.

Відтак про символізм у цю пору (не кажучи вже про модернізм) як спосіб існування говорити не випадає, позаяк нюанси й усі вторинні ознаки стилю виникають на основі цілісної постави, яка передбачає інтелектуальну притомність основних критеріїв-орієнтирів та їхніх констеляцій. Натомість "модернізм" цього періоду — "риторичний, декларативний, не є глибоким переживанням сучасності, інтелектуальною й емоційною потребою, філософією життя й мистецтва". Кажучи ще простіше, цей "модернізм" є імітацією гри, але не самою грою. Така ендемічна імітація в Україні — суща кара Господня, чинна досьогодні; вона вразила не лише культурний, а й політичний, релігійний, економічний "життєві світи", здобувши, до того ж,

леґітимізацію з боку окремих пасторів постмодернізму. І хоча сама Соломія Павличко на позір скептично ставиться до розрізнення між творчістю та імітацією або ж класичним і маньєристичним, що його запропонував свого часу Курціус, проте її власні тонко проведені дистинкції свідчать, що розрізнення, може, сформульоване в інших поняттях і на інших засадах, є істотним для дослідниці, і, на відміну від прихильників копіювання копій, усе ще актуальним.

Адже, по суті, вся ця "історія" з народництвом і модернізмом в Україні складається з відчайдушних, часто незграбних і непривабливих спроб останнього вирвати власну ідентичність у всепоглинного "реалізму без берегів", уточнити і по змозі усталити, зробити тяглим ті чи ті форми сучасної свідомості, яка, починаючи від Ніцше, не могла ототожнювати себе з позитивістичною парадигмою, що зуміла перетравити і релігійність, і сексуальність, і поетичне мешкання людини на землі, — але це не означає, що можна знехтувати розрізненням. Відтак залишається ствердити, що український "модернізм" початку XX століття — від Вороного й Олеся, через "Молоду Музу", Хоткевича та Яцківа (інтерпретація їхньої творчості, яку робить Соломія Павличко, не викликає жодних заперечень, як і її проникливий аналіз імітаторського ніцшеанства "Української хати") й аж до "захованого" модернізму двадцятих — був маньєризмом (не в погірдливому значенні цього слова), імітацією мовної гри, що її започаткував у Європі Бодлер.

Народництво уособлювало просвітницьке ratio, тоді як модернізм мав репрезентувати ірраціональне; проте, сутикнувшись із надто сильною домінацією, він злякався своєї репрезентативної ролі, спробував уникнути конфлікту (а він є обов'язковою умовою психічної енергії або ж енергейї-мови), визнав себе "тінню", опинившись унаслідок цієї інтроекції перед загрозою психозу (який згодом спіткав Тодося Осьмачку) і відсутністю адекватної мови (це примусило замовкнути Стефаника, а Кобилянську — написати "В неділю рано зілля копала").

3.

Хоча монографія Соломії Павличко читається з неослабним інтересом від першої до останньої сторінки, все ж її третій розділ ""Захований" модернізм 20-х: між авангардом і неокласицизмом" викликає найбільше зацікавлення, позаяк присвячений він феноменові "особливого покоління" й небувалому спалахові творчої активності українських літераторів. Виокремивши п'ять головних напрямів тогочасного "дискурсу Києва — Харкова" (естетський "модернізм", народництво, неокласицизм, футуризм і політизований лівий авангард), дослідниця, переглянувши мистецькі й ідеологічні засади тодішніх часописів, довкола яких гуртувалися представники тих течій ("Шлях", "Літературно-критичний альманах" і "Музагет", "Мистецтво", "Нова генерація", "Книгар"), зосереджує увагу на постатях Миколи Зерова, Миколи Хвильового, Валеріяна Підмогильного та Віктора Петрова.

Запитання Рудницького: "В якому розумінні письменство називається європейським, коли воно не стає ніяким діяльником в європейській культурі? Що треба вважати європейською культурою — і яким сучасним духовним потребам яких суспільностей мусить відповідати література, щоб стати джерелом реальних впливів, перетворюючи психологію сучасної людини?" — стало проклятим питанням не лише української, а й усієї європейської теоретичної думки XX сторіччя; так або інакше його артикулювали — і спробували відповісти — найчутливіші й найбільше викшталтувані уми від Ортеґи-і-Ґассета до Яусса та Дерріди. Тим більшого значення в цьому контексті набуває "Камена" (1924) Миколи Зерова, сучасниця "Безплідної землі" (1922) Томаса С. Еліота і водночас відповідь ("ми сіємо пашню у неродюче лоно") на діагноз, поставлений уже самою назвою Еліотової поеми. Прикро, але Соломія Павличко майже не згадує про Зерова-поета і перекладача, розглядаючи його як літературознавця і критика насамперед. А тимчасом герменевтичний аналіз бодай одного орфічного сонета "Данте" ("В царстві прообразів" у першій редакції) міг би дати глибше розуміння "неокласичного" дискурсу, консервативний модернізм (або ж ліберальний консерватизм) якого вперше за весь післяшевченківський час зумів не лише подолати затісний для новонароджуваної свідомості народницький міф, не лише уникнути

загрози синтетизму, явленої незабаром у міфі про "національно-органічний стиль", а й вийти до джерел міфу античного, тобто допросвітницького, відродивши у цьому виході "свідомість вічного й сьогоднішнього в їхній єдності", за якою ностальгійно побивався Еліот, і водночас зробивши історію двадцяти шести століть європейської літератури тяглою історією модернізму. Досить згадати ту пригоду з гомерівською Навсікаєю, яка ожила спочатку в ідилічній Кулішевій "Орисі" (парадигматичній постаті для "неокласиків"), а потім на інтертекстуальному рівні пройшла "давньою праосінню" крізь сонети Рильського та Зерова, крізь Филиповичеве дослідження "Кулішева варіація сюжету про Навсікаю". Ще яскравіше цей вихід до архе-джерел простежується в зеровському перекладі Верґілієвої "Енеїди" — реальної антитези "котляревщині" в її прото— та постмодерних "аватарах", — у перекладах римських класиків і українських латиномовних авторів, зрештою, в тому дискурсі "похоронної промови", яку Зеров виголосив латиною над могилою свого сина.

Годі й казати, що жоден із "сучасників" Зерова не міг збагнути того, що відбулося на їхніх очах, а тим більше адекватно назвати; звідси походить украй помилкове означення "неокласики", якого, мабуть, уже не вдасться позбутися, тим більше, що "гроно п'ятірне" іронічно прийняло його за самоозначення; поняття, яке заплутує та спотворює умови розуміння цього явища. Адже слід говорити не про "неокласиків", а про класиків, до того ж — класиків європейського модернізму, які звільнилися від Просвітництва, не втративши при цьому освіченості. За такої нагоди варто ширше процитувати фраґмент напрочуд цікавої та змістовної статті Василя Івашка "20-ті роки і проблема ідентифікації української літератури": "Ідентифікація української культури відбувалася в межах тієї схеми, за якою в Європі формувалася нова свідомість в кризові періоди аж до XVII ст. Головним структурним компонентом цієї свідомости було переосмислене й змінене ставлення до античности. Якщо західноєвропейська цивілізація перебувала в глибокій кризі, художньо найповніше втіленій у славнозвісній еліотівській "Безплідній землі", то українська культура в "Камені" Зерова переживала вік Петрарки, прагнучи українською мовою відтворити

античний образ культури як текст. Той клясицизм, що існував лиш ідеально, лиш у головах таких поодиноких західніх інтелектуалів, як Еліот або Паунд, був плоттю і кров'ю української культури. Енергія міту, що через українське слово вливалася в античні форми, була й залишається чи не єдиним ґарантом тяглости європейської духовної традиції" ("Українські проблеми", 1994, ч. 1). Тим більше моторошним бачиться фізичне знищення носіїв цієї традиції, цього живого модерного часу, — оскільки зімітувати їхню гру не вдалося ні таким епігонам, як Маланюк або Барка, ні Михайлові Орестові, ані Володимирові Державину, які, окрім фатальної вирваності з контексту й дискурсу, були просто менш обдарованими людьми — або ж обдарованими достатньою мірою, однак не тим і не таким даром, як "правдиві" неокласики.

Природно, що в особистості такого масштабу і значення або, щоб скористатися юнґівським терміном, мана-особистості, якою, безумовно, був Микола Зеров, "поети і пііткі" на зразок Вороного, Чупринки або Семенка викликали іронічний скепсис, що артикулювався як у рецензіях, розкиданих по журналах, окремих саркастичних зауваженнях у віршах, нарисах із новітнього українського письменства та лекціях, так і в "громоподібному" мовчанні: "Дискурс неокласиків складається з численних пауз, умовчань, найсуттєвіше з яких окреслюється поняттям "історичного сьогодні". Демонстративно не помічаючи його, вони висловлювали в такий спосіб свою оцінку", — пише з цього приводу Соломія Павличко. Але не можна забувати й про величезну кількість полемічно загострених висловлювань у поезіях Зерова ("Обри", "Страсна П'ятниця", "Саломея" та багато інших) у заледь прихованій або й відвертій формі, які стосувалися власне "історичного сьогодні". Назва одного з розділів "Камени" — "Media in barbaria" — чи не найкраще окреслює самопочуття поета і його анахронічних "сучасників", котрі розплачувалися з ним ненавистю, частіше неприхованою — як Коряк та Дорошкевич, або прихованим почуттям меншевартості й пієтету — як Хвильовий. Мабуть, єдине сумнівне твердження, якого припускається дослідниця в розділі, присвяченому неокласикам, — це твердження про обмеженість їхнього європеїзму рамками античності, символізму,

"Парнасу" — й "демонстративною консервативністю" в усьому, що, мовляв, за ці рамки виходило. Це питання потребує глибшого вивчення, бо, з одного боку, формальні експерименти дадаїстів повинні були викликати в "неокласиків" реакцію, аналогічну реакції на "своїх" Семенка або Поліщука, з іншого ж — прихильне свідчення Зерова про те, що "в Німеччині виростають на великі літературні постаті прозаїки-експресіоністи" (стаття "Два прозаїки") та його відкритість і цікавість до процесів, що здійснювалися (не забуваймо — синхронно, що утруднювало як спостереження, так і ідентифікацію та інтерпретацію) в німецькій, французькій, російській літературах, не дозволяють тлумачити ліберальний консерватизм "неокласиків" як явище штивне й глухоніме до європейської відміни модернізму. "Неокласики" прекрасно розуміли, що формальні, а точніше аморфні і безпредметні "експерименти" Валеріяна Поліщука або Ґео Шкурупія були наслідком невігластва, непевності та маніакальної претензійності, а не надміром і грою формотворчих сил, і що вони, як кожна "зухвала мода", виявляться скороминущими й безплідними; єдине, чого вони не знали, — чи довго триватиме ця деструктивна, анархічна "неронівська п'ятирічка", що її сповна представляла демонстративна і по-своєму, звичайно, трагічна особистість Миколи Хвильового, якому бракувало, за словами авторки, "ліберальної відкритості якраз до нових, сучасний ідей".

Дослідниця критично ставиться до тези про модерністські наміри Хвильового і, перечитуючи "Думки проти течії", "Україну чи Малоросію" тощо, доходить справедливого висновку про "месіанські настрої, властиві радше для вже відцвілого романтизму" — та, додамо, комунізму, секуляризованої відміни месіанізму, який не визнавав жодних інших світів, окрім власного кошмару, виконаного, треба визнати, з дотриманням усіх законів цього не такого вже й екзотичного жанру. "Дискурс антиєвропеїзму (як неодмінний супутник пролетарської культури), — пише вона, — поширювався й роз'їдав літературу зсередини".

4.

Переходячи до розгляду інтелектуальної прози Валеріяна Підмогильного та Віктора Петрова, авторка вказує на такий суттєвий аспект української літератури, як несформованість у ній урбаністичної свідомості, що стало одним із тривалих чинників анахроністичності й антимодерності літератури. Як і сьогодні, все тоді впиралося у зрусифікованість міста. Нова, модерна мова "неокласиків", викшталтувана бібліотекою, розмовою у своєму колі, університетом, самою архітектурою, яка перемагає формотворчі для менталітету функції природного краєвиду, була чужинською в російськомовному Києві або Харкові; не набагато ріднішою була (і залишається) вона для села — до сьогодні в галицьких селах літературну мову називають "панською", на відміну від "нашої", тобто діалекту, а в лівобережних селах цю ж таки неприкаяну мову величають "бандерівською". Отож, проза взагалі, а урбаністична й інтелектуальна проза в першу чергу опинилися перед відсутністю реальної мовної основи. Тим більшої уваги заслуговують твори Підмогильного, особливо ж — Віктора Петрова, безпосередньо причетного до неокласичного "грона".

Валеріана Підмогильного важко визнати романістом, а його прозу — романами у строгому значенні цього слова, оскільки попри незаперечний хист наратора, ерудованість і досконале знання та володіння більш-менш сформованим у двадцяті роки каноном української літературної мови, підсвічуване до того ж таким істотним чинником, як знання мови французької та систематичне перекладацтво, Підмогильному все ж бракувало здібності до структурування, організації, що аж ніяк не можна списувати на якийсь метафізичний "характер стилю інтелектуального роману". Парадоксально, але Підмогильному вадив надмір того, чого так бракувало Хвильовому або "наївному-наївному" Сосюрі: начитаність і переважання чужих, недостатньо засвоєних ідей, які й далі говорили власними голосами, а це внеможливлювало вироблення ідей власних і їхню інтеграцію у формі того ж роману, не конче інтелектуального. Звідси виникає й характерне забарвлення іронії Підмогильного, який, на відміну від органічної іронії Зерова або Филиповича, іронізує "чужим" коштом.

Ця органічна й організувальна здібність більше притаманна Вікторові Петрову, який, очевидно, орієнтувався на поширені зразки любовного роману, певна річ, не українського, проте і в нього давалася взнаки суто "монтенівська", есеїстична риса: "Розгортаючи й будуючи сюжет, автор ніби втомлюється і від роману, і від своїх героїв, есеїст і критик поступово перемагає романіста, Петров починає говорити своїм голосом, а потім обриває твір узагалі, мотивуючи це тим, що нічого цікавого вже більше не станеться". Ця перемога есеїста над романістом показова: це симптом задавненої хвороби української літератури — недиференційованості жанрів і дискурсів, внаслідок якої поетична риторика перебирає на себе невластиві їй функції теоретичного трактату, а українського роману, як відомо, не існує й до сьогоднішнього дня, попри силу-силенну претензій та більш-менш вправних імітацій з безліччю архітектонічних зсувів, композиційних провалів, натяжок і всіляких інших, мислимих і немислимих катастроф. Доброго українського роману, яким зачитувалася б інтелектуальна Європа, як іще зовсім недавно — "Нестерпною легкістю буття" Мілана Кундери або "Парфюмером" Патріка Зюскінда, не існує, він помер, не встигнувши народитися, — за одним-єдиним і надзвичайно значущим винятком.

Хоча це прозвучить украй несподівано, але єдиним на сьогодні прийнятним варіантом інтелектуального роману є сам "Дискурс модернізму в українській літературі" Соломії Павличко, — з досконало побудованим маґістральним сюжетом, захопливими колізіями, суто романним багатоголоссям, що створює до цього непередбачувані відчитання знайомих констеляцій, урешті-решт, суто романний дискурс цього дослідження — все свідчить про один із нечисленних реальних виходів із кризової ситуації для літератури і, відповідно, літературознавства XXI сторіччя. Всевідущий автор і попередня форма розуміння феномена "автора" загинули, як загинуло, скажімо, попереднє розуміння Бога, що дало Ніцше підстави наївно ототожнити цю віртуальну загибель зі смертю "самого" Бога; викрилися психологічні криївки вигаданих душ вигаданих персонажів, що, власне, й були довжелезним рядом імітацій, примушуючи невтоленний дискурс

кружляти в circulus vitiosus, коли "теоретична мова Хвильового відлунювала в теоретичній мові Шереха-Шевельова, а мова Євшана — в мові Костецького".

Вивільнення дискурсу могло відбутися — і відбулося — не через пізнавальний, раціоналістичний підхід до нього, а завдяки безпосередній еротичній причетності. Сьогодні художня література не зможе протистояти ні Інтернетові, ні магічному впливові fiction, продукованої незчисленними, устократ ефективнішими й модернішими засобами мас-медій — від TV до відео й далі; це реалії нашого часу, протест або уникання й витіснення яких були б неадекватними, анахронічними поставами. Але реаліями є так само тексти "від "Слова" аж до Воробйова" (Олександр Гриценко), безліч запаморочливих сюжетів, які й не снилися, й ніколи не присняться відео. Гряде нова Glassperlenspiel, побудована за законами реальних фактів як текст, побудована на текстологічній, часто марудній, але неминучій праці, яка виразно простежується в рецензованій монографії, гра заснована на інтелектуальному зусиллі, без якого неможлива рекреація. Гряде новітній дискурс із безліччю можливостей на зміну вичерпаному романові, а його першовідкривачем, і, так би мовити, ангелом-провісником доброї новини, є Соломія Павличко та її монографія, яка, формально залишаючись науковим дослідженням, водночас переступає межі, шукає і питає в інших "слідів", воскрешаючи своїм трансцендуванням те, на чому майже всі поставили хрест: можливість письма, можливість тексту — і насолоди від тексту. Одне з найпереконливіших свідчень успіху цього роману з дискурсом — його читабельність і повсюдна читальність.

Повертаючись до періоду з 1914 по 1937 рік із його страхітливими війнами, стражданнями, голодомором, репресіями, з усією неприваблівою симптоматикою колективного психозу, зауважмо, що період цей повністю надається до розгляду в поняттях глибинної психології, зокрема такого неоднозначного її відгалуження, як вивчення перинатальної проблематики. Один із найвідоміших її дослідників, американець Станіслав Ґроф, не вагається проводити прямі аналогії між

історичними подіями в житті народів і перинатальною символікою; але ми все-таки застосуємо не аналогію, а метафору, згідно з якою моторошні ексцеси з кров'ю, пожежами, фрустрацією й аґресією та домінуванням червоного кольору можна пояснити впливом третьої базової перинатальної матриці; за Ґрофовою класифікацією, вона відповідає стадії проходження плоду через родовий канал, коли голова немовляти зазнає шалених судомних стискань. Пологи ускладнювалися ще й тим, що мати Україна народжувала двох дітей одразу. Одним і них став наш спільний знайомий, Homo sovieticus, вивченням біографії та менталітету якого займалися дослідники від Андрія Платонова до Збіґнєва Бжезинського; другого цілком умовно й екслюзивно можна назвати Ното ludens; а шукаючи архаїчного міфу про близнюків, який дав би змогу окреслити зактуалізований архетип, слід зупинитися на біблійних Ісаві та Якові.

Як можна було того сподіватися, Ното sovieticus — Ісав став улюбленцем сліпого Батька-народництва з усіма його соціалістичними симпатіями; натомість Homo ludens — Яків був улюбленцем матері, і як належить кожному Якову, еміґрував, щоб уникнути розправи з боку брата. В українських обставинах ця еміґрація була не тільки зовнішньою, але і внутрішньою. Homo ludens внутрішньої еміграції був андеграундом — сторожував, фарбував вікна на ізоляторних заводах, займався самвидавом і потихеньку вчився грати в бісер, а коли його "саджали" — перекладав Рільке. Ісав, як і кожен мисливець, полював. Найбільше він любив полювати на Якова. Ще він заснував спілку письменників, програв війну в Афганістані й розвалив СРСР (не без допомоги Якова). Заняттям зовнішнього Ното ludens присвячений останній розділ "Дискурсу модернізму в українській літературі".

5.

Перше, до чого взялися українські літератори, що опинилися поза межами засягу офіційної радянської ідеології та перманентної екзистенційної загрожености, — почали створювати імперативні формули й заклики, продовжуючи відтак сумну традицію попереднього

століття. Дискурс Мистецького Українського Руху "існував у ситуації повної свободи поза будь-якою реальною цензурою, однак його суб'єкти продовжували самі собі вказувати на можливі межі дозволеного". Соломія Павличко простежує суперечливу історію МУРу, аналізує теоретичні платформи Уласа Самчука ("Велика література"), Юрія Шереха ("національно-органічний стиль"), детально зупиняється на поглядах МУРівських "єретиків" Юрія Косача та Ігоря Костецького, фіксуючи неадекватність тогочасних термінів, позаяк "новий реалізм" Костецького, "романтизм" альманаху "ХОРС" та журналу "Звено" були, на думку дослідниці, "обережним і невдалим евфемізмом" модернізму. Таким чином, МУР виглядає на мініатюрну копію закритої провінційної України, а евфемістичний модернізм є черговою імітацією, або ж, як і сам феномен еміграції, спробою обдурити час. "Українство ввесь час — прекраснодушне і замріяне, воно ввесь час стоїть поза своєю добою" (Шерех).

Та все ж навіть у таких специфічних умовах існувала можливість "увійти в час" або, іншими словами, в плинний дискурс модернізму, бо тільки в ньому можна виявити своєчасність: реалізацією такої можливості стала "Арка" — найцікавіший з огляду на проблематику монографії "діпівський" журнал (який здобув несподіване й іронічне продовження в умовах самостійної України — його відродження завдяки зусиллям усього однієї людини, київського поета Олеся Ільченка, і хронічні проблеми зі спонсорською підтримкою промовисто свідчать про тривання "переміщеного" статусу українських інтелектуалів). Автори "Арки" — Шерех, Домонтович, Костецький, Косач, Гніздовський — відчувають цей час своїм, тобто відчувають себе плинними, ще інакше: вони відчувають себе, так само, як і іхній дискурс. Але, як виявилося незабаром, одного лиш часу та "себе" не досить без власного простору закоріненості, з якого їх було вилучено. Згодом літературне життя в еміґрації, за поодинокими вартими уваги винятками, завмирає.

Особливе місце в еміґраційному контексті відводить Соломія Паадичко "філософові кризи й несталості" Віктору Петрову, що був своєрідним утіленням релятивізму. Детально зупиняючись на ключових

філософських категоріях цього письменника, вона ґрунтовно аналізує проблеми, окреслені творчістю, в якій поєднувалися "цілісність і розпрацьованість філософського дискурсу з талантом прозаїка". Прикінцеві частини монографії характеризують глосолалійну творчу й "нагірну" видавничу діяльність "запізнілого модерніста" Костецького та марґінальні постаті Барки й Бережана, резюмуючи: "амбівалентність, непослідовність модерного дискурсу спричинила те, що в українській літературі модернізм не породив вершинних художніх явищ або напрямів". Причини цього маловтішного висновку криються у тій несмачній суміші витіснених фактів і допущених фантазмів, які складають недокшталтовану національну свідомість, транслюючись нею в усі сфери суспільного життя, не знаходячи, разом із доктором Серафікусом, "не тільки узгодження, а навіть мінімальних точок дотику між реальним життям та книгами на своєму столі".

Тимчасом витіснені реалії та пригнічені творчі імпульси не зникають безслідно, діючи приховано й деструктивно, перешкоджаючи інтеґрації та національній ідентифікації; якраз література у своїй безпосередній, властивій ролі символічного переживання споконвіку трансформувала ці витіснені й не завжди раціональні змісти в будівничі й адаптаційні чинники; мабуть, тільки на такій трансформації може засновуватися її модерність для кожного наступного покоління, слушна нагода бути "діяльником" — повертаючись до запитання Михайла Рудницького, — та "джерелом реальних впливів, перетворюючи психологію сучасної людини". Певна річ, таке припущення не слід трактувати як утилітарне намагання обтяжити літературу черговим "завданням" або ж уважати, що трансформація — одна-єдина функція літератури; найкраще цю функцію література виконує тоді, коли не здогадується, що вона чинить; але тоді, коли література перестає бути чинною, треба починати "здогадуватися", тож монографія Соломії Павличко, яка у свій спосіб претендує на наближення до розуміння феномена української літератури у XX столітті, є доречною та напрочуд своєчасною ініціацією у згаданий інтелектуальний процес.

Цілісна концепція побутування модерністського дискурсу в українській літературі першої половини XX сторіччя, чітко зартикульована в праці Соломії Павличко, з часом неодмінно уточнюватиметься, доповнюватиметься й переосмислюватиметься. Адже минуло всього кілька років, відколи стали досяжними спецсховища бібліотек і архівів, а дослідження зарубіжних науковців почали безперешкодно вступати в інтелектуальний обіг і посутню розмову, без якої немислима жодна життєздатна культура. Авторка сміливо залучає до такої розмови табуйовані раніше теми сексуальності, прихованої перманентної війни між статями, кризи традиційних вартостей і припустимості релятивного або, принаймні, критичного ставлення до тотемів сім'ї, народу, різноманітних "батьків" і "кланів", витесаних патріархальним народництвом. Загальна феміністична спрямованість дослідниці викликає інтерес і повагу, бо досі феміністичний дискурс в Україні не був представлений ні в такій повноті й визначеності, ані з такою безкомпромісною відвертістю; й хоча окремі думки, зумовлені впливом цього дискурсу, можуть видаватися сумнівними через їхній радикалізм (як-от твердження про те, що модернізм із жіночим обличчям "став центральним феноменом української літератури"), проте істотною в цьому випадку є вже неодноразово згадувана цілісність постави та її інтенціональність. Треба визнати, що саме феміністичному дискурсові ми завдячуємо цією насмішкуватою й водночас приязною легкістю суттєвого письма Соломії Павличко на відміну від здебільшого понурих і зациклених, часто нечитабельних макабресок представників маскулінного табору. Хтозна, чи не ця феміна-аніма, що розходиться з усіма традиційним уявленням про жінку, була героїнею так само прихованого й цілком недослідженого "марійного" культу в українській поезії від Тодося Осьмачки до Григорія Чубая, не збігаючися при цьому з образом християнської Богородиці; чи не до цієї таємничої "праосені" посилав рятуватися свою душу Микола Зеров, без сумніву, передчуваючи не лише власну трагічну загибель, а й загибель щойно розквітлого у двадцятих роках модерністського дискурсу України:

Душе моя! Тікай на корабель.

Пливи туди, де серед білих скель

Струнка, мов промінь, чиста Навсікая.