

**ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОСТМОДЕРНОГО ТЕКСТУ В  
ОПОВІДАННІ О.ІРВАНЦЯ «МАЛЕНЬКА НІЧНА ПРИГОДА ЧИ ТО  
ПАК ГОНИТВА»**

**Погорєлова О.  
Цікавий С.А.**

Дискурс українського постмодернізму, що розпочався наприкінці ХХ століття, є однією з найактуальніших царин сучасного літературознавства.

Як підкреслює Я.Голобородько, «українська образно-художня ментальність перебуває в стадії змін, трансформацій своєї якості, ця нова інтенціональність не є кардинально новою для українського літературно-художнього мислення, позаяк її штрихи, риси, обриси оприявнювалися в попередні періоди його розвою, проте так концентровано, панорамно, маніфестуально вона себе не декларувала й не демонструвала»[1.3].

У Західній Європі у 70 – 80-ті рр. ХХ століття новою об'єктивною даністю було визнано постмодернізм як цілісний, багатозначний, динамічний, залежний від соціального та національного середовища комплекс мистецьких, філософських науково-теоретичних уявлень, дистанційованих від класичної традиції. Стало очевидним, що об'єктивна істина – фантомна, що довілля перетворене на театр абсурду, апокаліптичний карнавал, не пов'язаний зі справжнім буттям, що художня творчість зводиться до компіляції, ремінісценції, колажування і тому виникає потреба в утвердженні ігрового принципу, що вказував би на протиприродність цивілізації, формується постструктуралістсько-деконструктивістський комплекс як нове, специфічне бачення світу.

Розглядаючи постмодернізм як літературний стиль, на рівні художнього тексту виявляють нові емоційно забарвлені, часто еkleктичні світоглядні настанови, відчуття несталості, намагання письменників трактувати світ як хаос завдяки безладу літературного письма, використовуючи розщеплений синтаксис, алогічні форми, іронічне ставлення до авторитетів.

Літературознавці (зокрема Т.Гундорова, Н.Білоцерківець, Н.Зборовська, Г.Мережинська) вирізняють західний контекст, де постмодернізм сприймається як вияв споживацького суспільства, та східноєвропейський, зокрема український, який виник не лише під впливом західного, а й на підставі посттоталітарної, постколоніальної дійсності, що супроводжувалося в літературі втратою віри у вище призначення людської екзистенції, розгубленістю перед сенсом буття, створенням інтертекстуальності, використанням іронії, пастишу [2.255].

Одним із найвагоміших доказів, що підтверджують початок нової соціо-культурної доби в Україні, є постапокаліптичний знак – вибух на Чорнобильській АЕС, поштовх до постмодерністського способу мислення: «межова ситуація виживання і людини, і культури уможлиблює буття

постмодерну як іронічної свідомості» [3.12]. На думку Т.Гундорової, «в Україні постмодернізм стає рефлексією та завершенням українського модернізму, а водночас і чинником, який продовжує і розвиває авангардистські тенденції 20-30 років»[3.39].

Н.Білоцерківець у 1991 р. уперше застосувала до української літератури цей термін, охарактеризувавши неоавангардистське угруповання "Бу-Ба-Бу" як постмодерністське. Описуючи постапокаліптичний карнавальний спосіб мислення угруповання, Т.Гундорова підкреслює: «Творцем масок по праву став В.Неборак. Деконструкцією маски, розкладаючи її на кілька іпостасей і поєднуючи її в одну персонажність, займався Андрухович. Деструкцією маски, аж до повного абсурду – Ірванець»[3.41].

Саме тому буде актуальним звернути увагу на постмодерністські інтенції в оповіданні підскарбія «Бу-Ба-Бу» О.Ірванця «Маленька нічна пригода чи то пак гонитва», що було написане 1991 року у циклі «Із піонертабірних оповідань», першій спробі письменника у жанрі прози.

Назва циклу вже вказує на локативно-темпоральну ситуацію, що знаходить місце у творі – піонертабір, ніч, Лемськ, Мочулки, Клевань – таким чином, за допомогою конкретних географічних назв підтверджується достовірність ситуації. Центром твору є гонитва за персонажем, що тривалий час залишається невідомим читачеві (*«А цей...він, здається, небезпечний...»* [4.156] *«...на паркані... з'явилися чийсь чіпкі короткі пальці на верхній дошці, а слідом за пальцями зі страшного позапаркання виринула чорна, лиса й водночас волохата, беззуба й коротконоса голова з мерзеними тріщинами очей обабіч носа!..»*)[4.163].

Сам текст є ризомою – ацентрованою, не ієрархічною і не означальною системою в постійному процесі становлення, має середину без початку і кінця [5.362]. Так, замість експозиції маємо відкритий діалог (*«А якщо він не прийде? – запитав Ростик. – Ну з чого ти взяв, що він сьогодні прийде?.. – Інтуїція мені підказує, – відповів Бичковський, – знаєш, студенте, що таке інтуїція?»*)[4.151], попередні події встановлюємо завдяки ретроспекціям під час розмови героїв. Характеризуючи ризому, вказують на нелінійний спосіб організації цілісності, що зберігає відкриту можливість для іманентної рухливості при збереженні відносної цілісності.

Назва «гонитва» підкреслює процес без кінцевого результату і без причини, акцентує на самій дії – чим втілює своєрідну динамічність постмодерної епохи.

Постмодерна культура критично ставиться до категорії автора, мотивуючи це тим, що твір не може бути написаний без будь-якого впливу, тобто не може належати одній людині. Так і О.Ірванець використовує ситуацію подорожі уві сні, що нагадує мандрівку Забрюхи у «Конотопській відьмі» Г.Квітки-Основ'яненка (*«Стіл і табуретка, одразу ж, синхронно, ніби приварені на один каркас, зрушили з місця і, обертаючись навколо власної осі, пішли кружляти по всій території табору...»* [4.158] і *«Сидить наш конотопський сотник, Микита Уласович Забрюха, на днищу, мов на*

коні; ноги йому без стремен так і теліпаються, і, щоб не впасти, руками держитися за тее днище, а воно чкурить!» [6.62]).

Загалом для західноєвропейського постмодернізму характерне поняття «смерть автора», введене Р.Бартом – саморух тексту, незалежного від зовнішнього детермінованого впливу, постаті автора, притаманної класичному письменству [2.412]. У своєму есе «Смерть автора» літературознавець викладає думку, що оскільки розповідь ведеться заради розповіді, то голос відділяється від свого джерела, для автора наступає смерть, і тут починається справжнє письмо [7.387]. Усунення автора змінює увесь сучасний текст, місце автора заступає скриптор, який, за Р.Бартом, не має ніякого буття до і після тексту, що пишеться під час мовного акту [7.389]. Представники постмодернізму підвищують роль читача до головної, бо переконані, що сенс тексту породжується читанням, яке Ж.Дерріда тлумачить як «вільну гру світу без істини та початку».

Щодо українських постсучасних письменників, вважається, що в їхній творчості проблема «смерті автора» ніколи не була актуальною, адже тексти не тільки зберігають сліди «батьківства» а й залишають претензії творчого суб'єкта на статус їх виробника.

Так, зокрема О.Ірванець «втручається» у власний твір, спочатку виконуючи профетичну функцію, звертаючись до читача (*«Коли вони повернуться, постать підійде найпершою і, безсоромно всміхаючись Ростикові, запитає: «Ну що, догнали?»»*)[4.163], відокремлюючи свою репліку від загального тексту курсивом, а далі відкрито виступає як деміург, що підкреслює свою позицію всевідного письменника, від волі якого залежить доля персонажів та зображуваних подій (*«Аж раптом вони обоє, і той, на дереві, також, рвучко крутонули головами на звук моїх кроків. Я ж підходив звідусіль... Це я, ваш автор, а ви мої персонажі, і майже щоразу, випустивши вас у світ і описавши, я впираюся пером і лобом у неможливість передбачати подальше ваше існування»*) [4.166]. Окрім цього, у наведеному уривку ми бачимо заперечення традиційної думки про автора як носія абсолютного знання про наративну історію та її фінал (*«неможливість передбачати ваше подальше існування»*), що таким чином наближає його до функції персонажа, який, опинившись у вирі подій, позбавлений знання.

О.Ірванець грає з власними персонажами, контролюючи їх, але водночас і визнаючи їх існування (*«завтра буде день,.. прокинувшись, не згадаєте нічого»*) [4.167], заперечує подію, навколо якої побудований твір, отже заперечує і сам твір (*«нічого й не було, просто так ви просиділи нічку на чатах, та й я за столом, край вікна, на дев'ятому поверсі, з вогнями великого міста навколо, і теж, між іншим, із добрим чаєм....»*)[4.167].

Його позиція щодо тексту є лімінальною – він знаходиться у текстовому просторі, при цьому залишаючись поза межами сюжетної лінії, яку читач здатен моделювати за власним бажанням.

Доречно буде навести думку Я.Голобородька, якою підтверджується важливість і необхідність застосування прийому гри: «Гра стала не тільки етикою, а й поетикою та естетикою сучасності, позначившись на колористиці

усіх без винятку складників і конструктів, що є властивими найновішому типу й способу художньо-образного рефлексування,.. стала найвідданішим і найнадійнішим показником креативності, своєю присутністю й очевидністю немовби проголошуючи: там, де ігрове дійство, там завжди починаються творіння, творчість, створення, незалежно від того, у яких зовнішньо-предметних формах вони себе виявляють»[1.4].

О.Ірванець розписує подальші вчинки героїв, ніби під час зйомки кінофільму чи театральної постановки, навіть оперує спеціальною термінологією (*«Оце стійте, стійте й мовчіть непорушно, як у зупиненому кадрі»*) [5.166], виконуючи одночасно функції режисера і голосу за кадром, своєрідних титрів. Схожості зі сценарієм надають і два додатки, жанри-вставки, що композиційно розміщені наприкінці, але у смислового плану входять до зав'язки, утворюючи текст у тексті і ще раз таким чином підкреслюючи ризоматичність, – *«Пісня, яку співали дівчата у своєму гуртожитку»* та історія Бичковського, що має два варіанти (*«Бичковський розповів Ростикові, можливо, таку історію... А, можливо, й таку історію розповів»*) [5.168-169].

Перший додаток є пастишем на популярну пісню 60 – 70-х років *«Вон хто-то с горочки спустился, наверно, милый мой идет»* (*«Ой, там на горі щось біліє, то, певно, милий мій іде...»*)[5.168], наслідуванням жанрово-стильової манери даного історичного періоду. Однак поряд з популярною лексикою ХХ століття (*«сідає до вагону», «кондуктор»*), автор вживає специфічний знак української культури – *«біла вишиванка»*, якій відповідає *«защитна гимнастерка»* в оригіналі, і кліше з українських народних пісень *«ой там на горі»* (*«Гей там на горі Січ іде», «Гей там на горі там жєнці жнуть», «Там на горі церква стоїть», «Ой там на горі два дубки»*). Говорячи про подібний феномен, Ч.Дженкс підкреслює, що зіткнення в одному інтертекстуальному просторі кількох змістовно, стилістично відмінних текстуальних світів зумовлює псевдопародійний ефект, руйнує наратив історії [2.190].

Другий додаток за жанром можна характеризувати як оповідання – життєвий випадок, що мав місце у недалекому минулому. О.Ірванець застосовує постструктуралістську практику відкритого читання, подаючи два варіанти оповіді зі спільною вихідною точкою, надаючи право вільного вибору, компонування власного тексту читачеві (*«Я раз получил направления на практику після третього курсу...Тут же якраз завідує медпунктом, фельдшерка, у відпустку пішла, на море поїхала...»* і *«Да, отож поїхала в отпуск моя завідує, і я сам остався»*) [5.168-169], *«текст відчувається тільки під час роботи, отже текст не може нерухомо застигнути, за своєю природою повинен крізь щось рухатися»* [2.466].

Лексичне наповнення додатків відповідає стилю основного тексту, що підкреслює їх композиційну, смислову і лінгвістичну єдність. Автор вживає сленг (*пляшка «сухарика», чифірнемо*), просторічні вирази (*ні фіга, кайф, зварганимо*), моделюючи живу комунікативну ситуацію, що створює динамічність постмодерного тексту, підтверджуючи, що мовлення зазнає

докорінного перегляду з позиції постмодерністської чуттєвості, визнане найкращим способом осягнення думки. Як зазначає Р.Барт, «залишається лише один час, час мовленнєвого акту, і будь-який текст завжди пишеться тут і зараз; відкривається простір ігровому письму, завдяки цьому текст при нескінченному акті сприймання щоразу поновлюється, перелицьовується»[7.415], підкреслюючи цим важливість мовного вираження.

Отже, постмодернізм як напрям світосприйняття, комплекс мистецьких, філософських, науково-теоретичних уявлень в українській літературі характеризується особливою специфікою. Як і в західноєвропейському культурному середовищі, йому притаманні семіотичне трактування дійсності, недовіра до позитивного знання, семантична неясність, багатозначність інтерпретації, смислова нерозв'язність, практика відкритого читання. Плюралістична свідомість спирається на визнання різних явищ як рівнозначних, побудованих на зіставленні, а не протиставленні, позбавлених ієрархічних рівнів у доцентрованому просторі.

Творчість О.Ірванця ілюструє феномен подрібнення «великих історій», замінюваних локальними оповідями, що мають фіксувати постсучасне розуміння кризи свідомості, а не узаконювати знання. Західноєвропейська практика показує, що письменнику, зорієнтованому на постмодерністську еkleктику, залишається сфера уявної деконструкції мовних ігор, що вказують на фіктивну природу мовної свідомості, спонукають до активізації нерепрезентованого, незображуваного у зображенні, звільняють автора від літературних канонів, породжують появу іншої ролі митця, який «зникає» із сучасного тексту. Це явище дістало обґрунтування і назву завдяки Р.Барту, – «смерть автора», що супроводжує «смерть суб'єкта».

Однак українська література не сприймає це положення і специфічно утримує позицію автора у тексті. Зокрема О.Ірванець одночасно модифікує функцію деміурга і персонажа твору у своєрідну лімінальність, залишаючи право читачеві самому обрати потрібний ракурс. Роль читача зростає, він отримує можливість конструювати власний текст, використовуючи техніку «вільного читання». Поняття тексту заміщає поняття твору, текст тлумачиться як особливий художній код, в основу якого покладено принцип нонселекції, звідси виникнення і продукування «світу як тексту», «тексту як тексту» як визначальних характеристик постмодерністського світовідчуття.

Не підтримуючи постмодерну концепцію «смерті автора», О.Ірванець лишається у просторі своєї епохи, що помітно в іншій особливості – ризоматичності тексту. Основним її середовищем побутування є письмо, для якого не існує природного, правильного, єдино вживаного способу, ідеал авторського тексту змінюється ідеалом інтертексту як потоку наявних та прихованих цитат, що відсилають до різних джерел. Мовним виявом ризоми виступає діалог, що і обирає письменник, підпорядковуючи цьому принципу і композицію.

Оповідь є фрагментарною, додатки, «жанри у жанрі» повністю завершені та оформлені, здатні побутувати як окремо, так і всередині тексту.

Аналіз «Маленької нічної пригоди чи то пак гонитви», написаної 1991 року, підтверджує думку, що саме угруповання «Бу-Ба-Бу» започаткувало постмодерністську практику в українській літературі, продемонструвавши своє бачення постмодерного тексту, тому доцільним буде продовжити розгляд творів одного із представників угруповання, а саме О.Ірванця, на предмет вияву особливостей і ознак постмодернізму як стилю.

## Література

1. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблішмент: збірка статей. – К.: Факт, 2006 – 160 с.
2. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т.2 / авт.-уклад. Ю.І.Ковалів – К.: Академія, 2007 – 624 с.
3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: укр. літ. постмодерн – К.: Критика, 2005 – 263 с.
4. Ірванець О. Очамиря: повість та оповідання. – К.: Факт., 2003. С. 151-170.
5. Енциклопедія постмодернізму \ за ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора: пер. з англ. В.Шовкун – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003 – 503 с.
6. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Конотопська відьма – К.: Дніпро, 1985 – 75 с.
7. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика – М, Прогресс, 1989 – 615с
8. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб. – К., 2008. С.5-27.
9. Білоцерківець Н. Бу-ба-бу та ін. Український літературний неавангард: портрет одного року. // Слово і Час – 1991. – №1. – С.42-52.
10. Мережинська Г. «Східноєвропейська» модифікація постмодернізму // Слово і Час. – 2002. – №4. С.67-68.
11. Бондар-Терещенко І. Текст 1990-х: герої та персонажі – Тернопіль: Джура, 2003 – 207 с.

**УДК: 327.323 (410)**

### **ФАКТОР ГОЛЛІЗМУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ІНТЕГРАЦІЇ ВЕЛИКОБРИТАНІЇ**

**Прихненко М.І.  
Теміров Ю.Т.**

Британія та Франція традиційно відіграють особливу роль у трансатлантичних та європейських відносинах. Через це, для зовнішньої політики першої, в усі часи, першочерговою метою було гармонійне поєднання «американського» та «європейського» векторів. Натомість, починаючи з Шарля де Голля у зовнішній політиці Франції почалося формування антиамериканської складової, яка (крім внутрішніх британських