

“на нашій не своїй землі” – через “Літературну Україну”: “А як же бути з розвінчувальними писаннями неофіційних О.Бузини, В.Єшкілева, ІБТ?” А бути так, як мусить бути: маргінальному шукати своє місце, що відповідає “богемній” сутності. Академічний Інститут літератури так чи інакше має ставати на захист великих наративів, традиції, генетичного коду української літератури, а не бути пристановищем маргіналів і блазнів. Натомість у демократичних умовах кожен маргінал може висловити свою позицію про академічну інституцію і надрукувати свій текст, маючи право на текст.

Попри всю опозиційність Г.Грабовича до Інституту літератури, я б його могла уявити собі серед інститутських учених, адже це – дійсно академічний учений-опозиціонер. За всієї “радянськості” Д.Затонського, я знаю, що якби він нічого більше не зробив в Інституті літератури, а лише те, що видав разом із Д.Наливайком найповніше шеститомне зібрання В.Шекспіра українською мовою за радянської епохи (1984), його згадають із вдячністю у будь-якому часі. Натомість я аж ніяк не уявляю в сучасному Інституті літератури ІБТ з його манією всіх повалити, деконструювати і зайняти місця всіх. Адже саме такий авангардизм врешті-решт став соцреалізмом. Недаремно стаття в “Літературній Україні” напередодні обговорення дисертації випишує ностальгію ІБТ за цим великим проектом соціалістичного авангарду, який, на його думку, поховали “маленькі гончарі”. І ми повинні це побачити: супроти “малого О.Гончара” з’явився великий ІБТ. Пришестя ІБТ до Інституту літератури для мене – підтвердження моєї позиції, а саме, що академічний інститут має виробляти академічну стратегію, формувати академічну кастовість (своєрідні школи), щоб утверджувати академічну (що зовсім не означає тоталітарну) науку на противагу малим парадоксально блазеньським наративам. У такому інституті мало би бути передусім місце для Г.Грабовича, а не для ІБТ. Однак проблема децентрації культури, талановитих маргіналів і блазнів – це не лише актуальна проблема автора дисертації (психологічна, наукова, громадянська). Деконструктивний, децентрувальний стиль на зразок ІБТ сьогодні утверджується як провідний стиль нашої епохи. Мені дивно, чому в Україні так надовго затягується епоха блазнів. Щодо мене, то я органічно не приймаю блазнів не на своєму місці, і дуже хотіла би розбудувати аристократичну тенденцію і в науці, і в літературі, і в політиці незалежно від того, чи поділяють мою думку всі талановиті блазні в Україні.



**Зоя Шевчук**

## **“КЛОПІТ ЗГАДУВАННЯ” АБО ІСТОРІЯ В ЛІТЕРАТУРІ**

Історія завжди виступала засобом національного самоусвідомлення в українській літературі, яка також виконувала саме цю функцію в контексті суспільного життя. Тож звертання до історії було й лишається актуальною спробою самовираження й елементом певної дидактично-патріотичної програми. Однак цей аспект проблеми

*Слово і Час. 2005. №9*

стосовно сучасної літератури досі не здобув належної уваги вітчизняних дослідників. Своєрідне ставлення до історії нині – важливий елемент теорії постмодернізму взагалі, оскільки сучасне мистецтво розглядає історію як вагомий елемент свого світоглядного підґрунтя.

Як потенційний об'єкт дослідження в літературі історія привернула до себе увагу завдяки змінам у вітчизняному літературознавстві останнього десятиліття. Активне залучення західних наукових праць, здебільшого філософських (з огляду на те, що західні філософи другої половини ХХ ст. для ілюстрації своїх поглядів використовували саме літературу) призвело до появи великої кількості нових понять і суджень. Потреба осмислення численних ідей та теорій західних наукових авторитетів ускладнила рецептивний процес. Проблема історії почала стосуватися не тільки, власне, історії як такої, а й інших “історій” – зокрема історії літератури.

Яскравим прикладом може бути позиція відносно об'єктивного спостерігача – російської дослідниці Інни Булкіної, яка в рецензії на книжку Г.Грабовича “До історії української літератури” зазначає: “Більша частина статей, що складають збірник, – цілеспрямована деконструкція, демістифікація та, зрештою, спростування попередніх історій – Возняка, Єфремова та Чижевського... Але й нової історії Грабович не створює. Він розчищає майданчик... “Такої історії не повинно бути. Іншими словами, необхідно звільнити майданчик, але не для того, щоб будувати там нову будівлю, а для того, щоб... стало далеко видно, в усі кінці світу”. Отже, перед нами не так ревізія попередніх історій, як деконструкція”. Далі авторка цитує Грабовича: “Історія, по суті, була єдиною парадигмою (української) науки про літературу, і жодна інша парадигма (формалістський, психологічний чи структурний аналіз) практично не мала права на існування”, – стверджує Грабович в одній зі статей і підводить ризик: за історичною гегемонією приховувалася концептуальна пустка”<sup>1</sup>. Висновок акцентує суб'єктивний момент: історія літератури – це історія її читачів.

Але здебільшого історія і література співіснують в інших вимірах. Історія виступає як тема, тобто тло, що на ньому розвиваються події літературного твору, і пропонує певні характеристики персонажів, самих персонажів та форму й умови їх презентації. Історична проза – мала, середня і велика – популярний об'єкт наукових досліджень. Періодично вчені узагальнюють думки й нові підходи письменників до трактування національної історії, але досліджується насамперед не концептуальний аспект проблеми (тобто не з позиції теоретичних узагальнень), а історія як винятково тема конкретного літературного твору. Вони аналізують мотиви поведінки персонажів, способи зображення природи, інтерпретують значення, закодовані в символи. І загалом зосереджують увагу на розкодуванні зашифрованого значення.

Зі зміною естетичних орієнтирів змінилося і ставлення до відображення реальних подій у творах мистецтва, що виявилось у проблематизації співвідношення дійсності й мистецтва. Постає потреба усвідомити, що саме стоїть за численними вживаннями історичних сюжетів у літературі.

Світоглядне підґрунтя нового підходу до написання історичних творів – це усвідомлення того, що людина не відчуває момент “тут і тепер”, оскільки полинає думкою або в минуле, або в майбутнє, або перебуває в модальності – “я повинен”, “я міг би”, “я б хотів” тощо. Здебільшого не людина робить історію, а

---

<sup>1</sup> История украинской литературы: археология и деконструкция [Рец. на кн.: Грабович Г. До історії української літератури. – К., 2003] // Новое литературное обозрение. – 2003. – №6 (64). – С.354.

історія — людину, формуючи у свідомості ті стереотипи, які й змушують індивіда приймати певні рішення в теперішньому (але — заради майбутнього або минулого, не нинішнього). Отже, людина або віддає борги минулого, або живе в кредит майбутнього. А відображена в літературі історія — це змодельовані можливості того, як людина могла прожити (або не прожити) певний час. Або усвідомлення прожитого *post factum* — аналіз того, як думки про минуле або майбутнє в певну мить історії сформували теперішнє. Уся історична художня література — це вічне повернення. Повторення теми з варіаціями, щоразу нове відхилення від системи традиційних поглядів на історичне минуле.

Саме таке розуміння історії в літературі з погляду теорії та художньої практики постмодернізму. Через актуальність теоретичного постмодерністичного дискурсу для української культури останнього десятиліття (помітне активне й свідоме зацікавлення набутками західної гуманітарної думки саме в теоретичному аспекті та масивом літературних творів власне постмодерністичних), засвідчену проблему варто розглянути в теоретичному аспекті — з погляду постмодерністичного трактування історії як концептуального чинника утворення нового смислу в сучасній українській прозі.

Нові наукові відкриття (зокрема теорії відносності) у ХХ ст. зумовили посилену увагу до проблем часу. Він став четвертим виміром буття, в якому можна рухатися, як у просторі. Заактуалізувалося поняття “семантика можливих світів” (вперше введене в науковий обіг Лейбніцем), яке почало стосуватися не лише майбутнього (тобто можливих варіантів його розвитку з огляду на відповідне сучасне), а й минулого та його розуміння і тлумачення. Історія втратила свою однозначність і догматичність. А водночас почала активно використовуватися письменниками, котрі захопилися вигаданням “альтернативної історії” (наприклад, Василь Кожелянко), переосмисленням відомих подій, дописуванням невідомих і недосліджених. Характер моделювання історії в літературі визначається тим, як передається в ній час (темп, ритм, уривчастість, стрибкоподібність тощо), адже час — це поняття, яке надає очевидності тому, що відбувається або відбувалося.

Тож змінилося й ставлення до історії як поняття комплексного і співвіднесеного з багатьма гуманітарними дисциплінами. Загальним місцем у працях теоретиків постмодернізму стало твердження, що саме це мистецтво намагається встановити нові зв’язки з минулим, формулюючи їх концепцією “*presence of the past*”, долаючи так ту прірву, яку встановив модернізм, відмовляючись від традиції і зосереджуючись на новому<sup>2</sup>.

Загалом спільним для різних національних варіантів постмодернізму з їх історичними саморефлексіями можна вважати його ототожнення з епохою “втомленої”, “ентропійної” культури, позначеної есхатологічними настроями, естетичними мутаціями, дифузією великих стилів. Замість настанови на нове, властивої авангардизму, тут спостерігається прагнення включити в сучасне мистецтво весь досвід світової художньої культури через її іронічне цитування. Минуле ніби просвічує в постмодерністських творах крізь ті стереотипи, які про нього утворилися. Зняти їх дає можливість метамова, що аналізує та інтерпретує мову мистецтва як самоцінність.

Окремо стоять культури постколоніальні, зокрема й наша. Адже після відновлення незалежності та позбавлення від ідеологічних імперських текстів виникла потреба заповнити пустку — відновити власну історію, створити вітчизняну (державну) інтерпретацію колишніх подій. Літературні твори на історичну тематику

---

<sup>2</sup> *Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction.* — New York; London; Routledge. — 1996. — С. 38-53.

відіграють у цьому випадку дуже велику роль, адже додають фактам поетичності вигадки, вводять у щоденний побутовий обіг нові факти історії, підводять минуле під теперішнє нове з огляду на нові політичні пріоритети.

Звернімося тепер до конкретного аналізу використання історичних сюжетів у літературному творі. Аналогічно з історичними джерелами використовуються й сюжети інших літературних творів — зміна акцентів у певному відомому раніше матеріалі рівноцінно відбувається і там, і там, адже будь-який текст стільки ж запозичує в попередніх текстах, скільки й надає їм нової інформаційної насиченості (у цьому полягає рівноважність інтертекстуальності як явища сучасної культури і літератури зокрема, що на ньому основана постмодерністична пародійність). Новий текст зрозумілий лише завдяки функціонуванню попередніх текстів, які трансформуються і впливають на нього. Мовою синергетики це називається “передісторія системи”. За допомогою інтертекстуальних зв’язків з іншими текстами ламається лінійність фабули літературного твору (а на історичну тему ще в більшому масштабі за рахунок посилань не лише на літературні, а й на історичні джерела), виникає потреба шукати зв’язки між кількома текстами, створювати тематичне зближення творів, розширювати горизонти прочитання. У контексті темпоральності з’являється нове значення, кожен елемент функціонує, здобуває і надає “смысл”, відсилаючи до іншого елемента, минулого чи майбутнього.

Загалом інтертекстуальність підтверджує зв’язок із минулим. Світ, у якому живуть постмодерністичні тексти, — це світ дискурсів, текстів та інтертекстів, а отже, постмодернізм постає як мистецтво “всередині архіву” (Фуко). Водночас, людина може знати світ лише через свої оповіді (теперішні та минулі). Сучасність (як і минуле) для неї завжди текстуалізована. Вона знає про сучасне не все (як і про минуле), а лише те, про що прочитала, побачила, почула. Безумовно, це не охоплює всю сучасність. І так само, як і щодо минулого, щодо сучасного їй можуть нав’язувати певні оцінки, позиції та пояснення. У цьому випадку термін інтертекстуальність може бути завузьким, і адекватніший — інтердискурсивність.

Інтертекст — важлива складова у творенні літературної історії. Обрання певної історичної доби для втілення вигаданого сюжету або для нової інтерпретації вже відомого (чи як історичний факт, чи як сюжет іншого літературного твору) не може бути випадковим, а мусить завжди корелюватися задумом та концепцією твору. Адже витворення читачем певної системи значень на базі конкретного тексту не має наражатися на небезпеку ідейної суперечності. Це дуже важливо, оскільки із завершенням написання твору формування його ідеї та значення не припиняється, а триває при читанні, розвиваючись та дооформлюючись, оскільки суб’єктивність уявлень людини про все, що вимагає осмислення, а зокрема й про історію, реалізується й у розгортанні читачем ідейного змісту певного твору. На думку постструктуралістів, сенс твору визначає не автор, а саме “наївний читач”, основна ознака котрого — намагання знайти або нав’язати творові сенс, відповідний його власним мисленнєвим стереотипам.

Із цього випливає така властивість художньої ідеї, як невичерпність її тлумачень, а отже — багатозначність твору, велика кількість його інтерпретацій, число яких залежить від кількості прочитань. Крім того, “звідси неможливість вичерпного, повного перекладу ідеї на мову наукових понять, критичних суджень, а також відтворення її без “смыслового залишку”<sup>3</sup>. Так М.Павлишин ще раз сформулював думку, задовго до нього висловлену О.Потебнею і Б.-І.Антоничем.

---

<sup>3</sup> Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму // Павлишин М. Канон та іконостас. — К., 1997. — С. 100.

Та ж проблема набуває іншого значення в особистісному аспекті тлумачення. Адже людина (що наразі виступає в ролі читача) сприймає власне життя як потенційно записану історію. Тобто сама вирізняє в ньому (а за аналогією, і в літературному творі) події, на яких треба зробити наголос, які опустити (в чому й полягає специфіка людської свідомості), тобто інтерпретує власне життя з погляду тих принципів, вірувань та стереотипів, які вважає “істинними”. І сама собі про себе пише історію, ніби із зовнішньої, об’єктивної позиції. Можливо, це психологічна потреба об’єктивності чи потреба зв’язності й загального сенсу – визнання телеологічності життя, а також прагнення (та як мінімум часткове усвідомлення цього прагнення) метафізичності буття. А можливо, це спроба надання сенсу, того, якого хоче людина, а не того, який вимальовується чи якого взагалі нема. Самосвідомість людини – фактор, що зв’язує часи. Людина завжди перебуває або в пошуку лінії Долі, або в боротьбі з нею (як вона її уявляє). До речі, такому підходові до бачення власного життя через пошук істини протиставляв своє її розуміння ще Є.Зам’ятін: “Але, на щастя, всі істини – помилкові: діалектичний процес саме в тому, що сьогоднішні істини – завтра стають помилковими, останнього числа – нема. Ця (єдина) істина – лише для міцних: для слабконервового мозку – обов’язково потрібна обмеженість всесвіту, останнє число, “милиці достовірності” – словами Ніцше”<sup>4</sup>. Власне, те саме (але багатослівніше) стверджують і теоретики постмодернізму.

Моделювання історії не тільки в українській літературі характеризується історизацією – тобто зображенням подій та героїв в історичному контексті, де все відносно й може змінюватися. Крім того, це, з одного боку, взаємодія самого твору з власним контекстом, з другого ж, історизація призводить до того, що одна соціальна система в часовій перспективі розглядається з позицій іншої (сучасної). У цьому випадку перетинаються поняття “історія” (наука, те, яким чином певний текст розповідає про свій час) та “розказана історія” (сукупність епізодів, незалежних від форми їх викладу, тобто фабула). Письменника, який пише художній твір на історичну тематику, двічі можна вважати суб’єктивним: 1) коли він добирає матеріал для фабули (як письменник); 2) коли він оцінює різні погляди на обрані події та виробляє власну концепцію (як історик). У тексті письменник намагається відновити історичну логіку настільки, наскільки зрозумів сам, тобто всупереч іманентній суб’єктивності намагається сформуванню об’єктивного погляду. Він вибудовує ланцюжки подій, зв’язує окремі елементи в єдине ціле, постійно сполучаючи різномірні частини єдиним задумом.

Об’єктом сучасної історичної української прози стає не тільки власне українська історія, а й історії інших країн. За яким принципом письменники відбирають сюжети для своїх “іноземних” творів? Цілком логічно обирається для нового трактування історія (її епізод) тієї країни, чиє минуле хоча б певним своїм відтинком нагадує українське або співіснує та перетинається з ним. Інакше найперше утруднюється можливість вчуття українського читача в невідомі йому події. А залучати подібну історичну тематику варто тоді, коли історичні події самі по собі вагомими, а на цю вагомність можна накласти цінність авторську – вторинну, похідну, тобто таку, яка логічно впливає не тільки зі змодельованих подій, а й із його власних життєвих позицій та з художніх інтенцій. Таким чином, персонажі літературного твору на історичну тематику завжди виражають об’єднавчу ідею історії, як її бачить автор.

Прикладом може бути новела В. Єшкілева “Вічне повернення” (зі збірки “Візантійська фотографія”) про історію родини Курбатових від XVI до XX ст.,

<sup>4</sup> *Зам’ятин Е.* О литературе, революции, энтропии и прочем // *Зам’ятин Е.* Сочинения. – М., 1988. – С. 449.

яка завершилася поверненням помічника слюсаря до арійських племен — до “цноти Початків крізь хмари зганьбленої циклічності”. Трагікомічний шлях відбувався в контексті постійних опозицій “Південь—Північ”, “місто—село”, “споживачі—аристократи”, “чистота—бруд”, “євреї—арії” тощо. Зрештою “Південь” перспективно переміг “Північ”.

Іншим варіантом іноземної історії як матеріалу може виступати історія давня, зокрема тих країн, що стали “колискою” західної або європейської цивілізації, тобто, звичайно, події, висвітлені в Біблії, історія Давньої Греції, Давнього Риму, Єгипту тощо. У таких творах на перше місце виходить вписування української історії у світову (“найбільш” світову, якщо можна так сказати про зазначені історії) та її порівняння, певне художнє дослідження. Зокрема, в новелі В. Єшкілева “Князь жаху. Спроба вільної екзегези” один із найважливіших — мотив зради, ілюстрований історичними прикладами Флавія, Іуди та Мазепа. У творі аналізується сутність самого явища зради, яке обґрунтовано й логічно асоціюється в автора з кольорами золотим та чорним — тобто кольорами імперії.

Третім варіантом залучення епізодів чужої історії стає нівелювання їхньої національної специфіки й переведення конфлікту з історично-соціального в побутово-особистісний або міфологічний. У такому випадку інтерес автора при виборі історичного матеріалу може викликати нестандартний вчинок якогось історичного діяча або навіть пересічної особи, але зафіксований документально (тобто історичний факт) — гарна можливість заглибитися в моделювання поведінки або створення психологічного кросворду для читача. Такий метод дає змогу осягати людську природу й поширювати ці висновки на людину поза її національною належністю. Парадоксально, але саме такий висновок автоматично постає з твору на історичну тему (!).

Якщо заглибитися в причини подібного явища, то стане зрозумілою та дилема, що постає перед кожним письменником, який вирішив писати історичний твір. Потреба (з огляду на вимоги жанру) дати точне змалювання історичних подій вимагає детальних попередніх досліджень, здатних призвести до двох цілком протилежних, але однаково негативних наслідків:

I. 1) Занадто докладна характеристика персонажів, “фотографічне”, точне їх зображення, що заважає зрозуміти значимість цих героїв у творі; 2) перетворення героїв на схематичні історичні абстракції, через що читач не в змозі впізнати в них себе.

II. Прагнення узагальнити події, спростити їх, щоб наблизити героїв до загальновідомого, знакового типу особистості, розширити дію до впізнаної параболи. У цьому випадку персонаж цілком втрачає історичність і зводиться до характеру, який не може бути співвіднесений із жодною епохою, з жодним конкретним соціальним середовищем. Таким чином конфлікт виникає не між представниками певного соціуму з усіма проблемами, властивими описуваному часові, а між гранично суб’єктивними особистостями з багатим внутрішнім світом. Таким чином відбувається “приватизація” конфлікту<sup>5</sup>.

Яскравим прикладом може слугувати інша новела В. Єшкілева — “Квадрати чорний та червоний”. Тут автор звертається до іспанської історії XIII ст., періоду розпалу інквізиції. Це дає можливість створити сюжет, в якому подружня зрада в родині іспанських грандів трактується, зрештою, з погляду психоаналізу та глибинних людських прагнень. І на тлі “чорного квадрата”, який символізує всі літери Біблії, записані в одному місці одна на одній, виступає “червоний квадрат”

<sup>5</sup> Пави П. Словарь театра. — М., 1991. — С. 134.



— символ хіті, що штовхає героя на зраду, а героїню — на не менш злочинний учинок.

А які події в історії власної країни здебільшого цікавлять письменників? Загалом можна виділити два загальні підходи: увагу авторів привертають або відомі більшій частині аудиторії події, певним чином знакові для держави (наприклад, визвольна війна XVII ст. під проводом Богдана Хмельницького), або, навпаки, — зовсім невідомий період в історії, про який можна писати що завгодно (наприклад, дохристиянська доба — початок української історії, котра з об'єктивних причин не зафіксована писемно “для нащадків”, а усного епосу не залишила). Оскільки саме другий варіант пропонує більшу творчу свободу, він найчастіше обирається для витворення “більш художніх” полотен, бо дає змогу розгортати художній домисел і вимисел, вкладаючи велике значення в добу, яка для нашої держави та культури вважається “початком” і “колискою” (не плутати з радянською “колискою” братніх народів). І, по суті, сформулювати цей початок по-своєму, закласти в нього те, що автор уявляє сутністю народу та його призначенням.

Так формується національний міф, національна ідея. За допомогою ретроспективного погляду на всі події після того “початку” автор має змогу створити (і це його мета) адекватну систему причин, наслідки яких призвели до нинішніх подій, а також, у більшому масштабі, до нинішньої форми самоусвідомлення нації. Це спосіб визначити, сформулювати метафізику національної історії, тобто її перейнятість єдиною ідеєю, формотворчим стимулом, який наперед визначив можливі варіанти подальшого розвитку нації до рівня держави.

Крім доби “колиски” нації, аналогічний інтерес викликають недостатньо зображені в літературі історичні періоди вітчизняної історії (або ще зовсім не зображені). Наприклад, “срібний вік”, про який написано чимало творів у російській літературі, майже відсутній в літературі українській. Цей недолік вирішила виправити чи то Михайлина Омела, чи то Світлана Короненко (містифікація авторства твору — традиційний прийом сучасної літератури), написавши готичний роман “Мертва кров” про мертвяків, опирів та інші не менш цікаві речі, використавши до того ж ще один популярний нині прийом — знайдений і частково втрачений рукопис (тобто фрагментований), автор якого невідомий (мало того, не визначені стать і національність). Іншим прикладом може бути твір В.Кожелянка “Срібний павук” у жанрі “альтернативної історії” про Чернівці 1939 року, що в ньому (романі) культурні альянси та гумор об'єдналися з детективною фабулою (черговий популярний засіб опису давніх історичних подій). Таким чином, “колиска” колискою, але цікавить сучасних письменників не лише початок. Поступово відбувається усвідомлення нації не тільки в граничних своїх вимірах (давнє минуле і сучасне), а й у посередніх етапах, заповнюється утворена століттям замовчування всього, власне, українського пустка. Утворюється художнє тіло національної історії, містифіковане, але й олюдене хай і вигаданими персонажами.

З погляду можливого смислу, який автор вкладає у твір, існує вагома різниця між зазначеними вище двома принципами. Перший — більше власне історичний — пропонує читачеві формувати нову інтерпретацію вже не раз інтерпретованого періоду чи події (зважаючи на багатство і численність цих уже наявних інтерпретацій, нова включатиме всі попередні й, таким чином, “стоятиме на плечах велетнів”). Але хоч ця новітня читацько-авторська інтерпретація й буде новою цеглиною в потужній будівлі, вона не стане в ній “наріжним каменем” — тобто невеликою, але головною деталлю, яка тримає всю будівлю. Це, у будь-якому випадку, буде додаванням нового нюансу до вже оприявленого смислу (прикладом

можуть слугувати численні твори на тему визвольної війни XVII ст. під проводом Б.Хмельницького — тема, яка ніколи не втратить актуальності через символічність і знаковість для всієї української історії).

У цьому аспекті багатшим і цікавішим видається другий принцип використання історичних подій у літературному творі. Моделювання недослідженого періоду історії, з відповідним і логічним його вигаданням, включає потенційно більшу кількість можливостей створення цілком нового смислу та художнього світу. А звичайна й невід’ємна загадковість (наразі історична) й невідомість дають змогу створити справді нове, нову башту, а не докласти камінчик до вже збудованої (В. Єшкілев, О.Гуцуляк “Адепт”, В.Туркевич “Тіара скіфського царя” та ін.).

Зображення історичних подій і прив’язка до них художнього тексту у класичній літературі завжди набували додаткового значення (тобто саме зображення певних історичних подій надавало їм ваги, привертало до себе увагу). У сучасній літературі ця співвіднесеність із реальністю читається вже далеко не завжди. Моделювання історичних або псевдоісторичних подій характеризується тим, що за ним нічого не стоїть, крім гри (семіотична теорія якої визначає її саме як моделювання та означування реальності) і позасмислового чи навіть іронічного перетікання однієї форми в іншу. Література, таким чином, відштовхується від реальності, але на цьому будь-які зв’язки між ними закінчуються і починається гра, правила котрої встановлює автор і які, в разі успіху, може відтворити читач.

Загалом сучасний інтерес до проблеми ігрового елемента в культурі зумовлений тим, що гуманітарна думка XX ст. поставила собі за мету виявити глибинні дорефлексивні підвалини людського існування, пов’язані з лише людині властивим способом переживання реальності. Крім того, що гра трактувалася як форма існування людської свободи (за Ж.-П.Сартром), вона позначала специфічний адогматичний тип світорозуміння та сукупність форм людської діяльності. Класифікація останніх включала гру людської уяви, що тісно переплітається з потребою людини писати й переписувати свою історію. Адже гра дуже цінна саме з огляду на свій елемент творчого пошуку, що звільняє свідомість від стереотипів і сприяє побудові ймовірнісних моделей досліджуваних явищ, конструюванню нових філософських або художніх систем (сюди ж відносяться й штучно вибудовані варіанти історії).

Будь-яка інновація в культурі виникає спочатку як своєрідна гра смислами, як незвичайне осмислення наявного культурного матеріалу і як спроба виявити варіанти його подальшої еволюції. Гра вмирає, коли зникає межа між умовністю і життям, при цьому можливе вторгнення уявного в реальне життя, містифікація реального практичного досвіду<sup>6</sup>.

Одна з причин історичних містифікацій полягає в тому, що історія, якщо її зображати такою, якою вона, по суті своїй, є, — це безподієве повсякденне життя, побут, з котрого конче потрібно вирватися або варто зобразити в деталях як фотографічне зображення доби.

Отже, в ситуації інтересу до історичних містифікацій та порушення дійсного порядку речей вагомим стає характер датування (визначення фабульного часу твору) — співвіднесення виведеної події з власне історичною. Крім звичайного датування (датою, роком), існує датування відносне — згадування загальновідомих подій, щодо яких не постає запитання, коли вони трапилися. Наприклад, фабульний час роману Вал.Шевчука “Око Прірви” визначається написанням Пересопницького Євангелія (взагалі для цього письменника дуже показове відносне датування за

---

<sup>6</sup> Див.: *Постмодернізм. Енциклопедія.* — Минск, 2001. — С.293.



допомогою прив'язки до часу створення відомої книги). Загалом виведення певного часового орієнтиру своєрідно характеризує будь-якого письменника.

Ще один досить важливий, але негативний аспект проблеми полягає в тому, що часто історія виступає у творах сучасних авторів як засіб ілюстрування авторської ерудованості. Тобто письменник пропонує більше інформації, ніж потрібно, і “зайва” частина не виконує жодної художньої функції, навпаки, затемнює смисл твору (якщо тільки не йдеться про свідоме авторське “заплутування слідів”, коли письменник навмисно пропонує хибні стежки). Будь-який матеріал, будь-яка концепція мають вживатися доречно та бути органічно засвоєними автором. Звичайне нав'язування якоїсь ідеї читач сприймає як ідеологізацію літератури. Надто детальне подання історичного матеріалу – це “інтелектуалізація як ідеологізація”<sup>7</sup>, що має місце у випадку педальованої ерудованості письменника, щодо якої в читача не виникає жодних сумнівів. Своєрідний інтелектуальний снобізм. Подібну ваду має роман “Адепт” В.Єшкілева та О.Гуцуляка.

Помилково сучасна елітарність у літературі визначається саме перенасиченістю фактичної інформації та різними еkleктично поєднаними філософськими концепціями. Це – наслідування (і, до речі, невдале) західних письменників, зокрема, У.Еко, П.Зюскінда та ін., які й започаткували новий підхід до історії в сучасній літературі. Але наслідування та інтелектуальна перенасиченість призводять до штучності.

Із цього приводу Х.Ортега-і-Гасет писав: “...Будь-який роман, обтяжений якимись іншими намірами, – політичними, ідеологічними, символічними чи сатиричними, – народжується мертвим. Адже природа подібної діяльності не дозволяє займатися нею уявно, вона існує лише відносно реального об'єкту кожної людини. Порушуючи такі проблеми, нас немов витручають з вигаданого романічного світу і змушують до злуки з абсолютним світом, від якого залежить наше реальне життя. Як я можу перейматися долею вигаданих персонажів, якщо автор ставить мене перед суворою проблемою моєї власної політичної чи метафізичної долі! Романіст мусить, навпаки, знечулити нас щодо реальності, взявши нас у полон гіпнозу уявного існування.

Саме тут я бачу причину, яку досі обминали, великої суперечності, ба й нереальності т.зв. історичного роману. Намір надати уявному світові історичної вірогідності призводить до постійної колізії між двома об'єктами. А оскільки кожен об'єкт вимагає відповідного пристосування нашого візуального апарата, ми мусимо раз у раз міняти свою поставу; читачеві не вільно ані спокійно снити романом, ані властиво міркувати про історію. На кожній сторінці він вагається: вважати подію і героя вигаданими чи історичними. Це призводить до того, що все прибирає химерного й умовного характеру. Спроба зробити обидва світи взаємопроникними зумовлює лиш їхнє взаємозаперечення. Нам здається, що автор фальсифікує історію, надто її наближаючи, і водночас нівечить роман, надміру віддаляючи його від нас в напрямку абстрактної історичної правди”<sup>8</sup>. Цю категоричну думку філософ висловив, аналізуючи мистецтво модернізму. Але зі зміною естетичної парадигми на постмодерністичну змінилося і ставлення до історії в літературі, яка по-новому усвідомлюється саме за рахунок нового контексту і нових посилань.

Один зі способів існування історії в сучасній літературі – постійно по-новому інтерпретовані уривки з різних текстів, що свідчать про світогляд давніх поколінь і його відмінність від нашого, а в чомусь – парадоксальну подібність (В.Єшкілев, “Князь жаху. Спроба вільної екзегези”). Але ця тотальна інтерпретація вимагає

<sup>7</sup> Горбунова Т.В. Природа художественных идей: Искусство в системе общественного сознания. – Л., 1991. – С. 65.

<sup>8</sup> Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К., 1994. – С. 297-298.

такого ж постійного “клопоту згадування” (В.Єшкілев), котрий втомлює дедалі більше, адже в такому разі подія перетворюється на ланку якогось ланцюга подій (нерідко досить штучного) і втрачає свою окремішню цінність, вимагаючи водночас безперервного утримування єдиного єднального контексту та ідеї. Але разом це перетворюється на хисткі тотально іронічні ігри з реальністю.

Іншу особливість зображення історії в літературі становить свідомо фрагментарність зображеного. Ще Арістотель писав, що в поезії більше філософії, ніж в історії, тому що поезія узагальнює, а історія має справу з частковим. Це зв'язано з тим, що в літературному творі апіорі неможливо відобразити все багатство історичного матеріалу, натомість доводиться систематизувати й відбирати з багатоманіття дані, відповідні поглядам письменника (тобто дібрати можна що завгодно й довести будь-яку гіпотезу) на історичну реальність, ним змальоввану. Відповідно, форма зображення тут може бути лише епізодична, історик-оповідач завжди присутній як носій-суб'єкт вибору епізодів.

Отже, фрагментарність у художньому моделюванні історії принципова. Крім того, розподілення тексту на частини, розділи — як завіса наприкінці акту в театрі — щоб на деякий час приховати те, що відбувається, від реципієнта, який під час паузи уявно вибудовує продовження дії, додумує, витлумачує побачене. Відповідно від кількості розділів або фрагментів безпосередньо залежить ступінь додуманості тексту (принцип традиційного японського малярства: обов'язковою частиною картини була біла пляма, яку глядач заповнював витворами своєї уяви; принцип наповнення змістом навіть паузи, “мовчанка рухів” у японському танці — повна відсутність рухів, насичена водночас потужною емоційністю). Тобто, чим фрагментарніший текст, тим більше при його сприйнятті буде додуманого, вигаданого читачем. Тим більшу кількість суб'єктивних інтерпретацій він може продукувати. Як, наприклад, роман М.Матіос “Солодка Даруся”, за авторським визначенням жанру, “драма на три життя”. Сюжетно дуже відірвані одна від одної частини в сумі складають гармонійну і зв'язну оповідь без зайвих описових та оповідних вставок, через що досягається емоційна напруженість твору, динаміка розвитку подій та психологічна глибина образу головної героїні.

Не раз трапляються випадки, коли автор, намагаючись надати своїй історії додаткового сенсу (назагал також певною мірою штучного через його нав'язливість), перенасичує текст зайвою інформацією, забуваючи про необхідність “занурення в підсвідоме” (а не тільки звертання до ерудитів читача), аби досягти потрібного ефекту впізнання описуваних подій. Приклад — низка оповідань того ж В.Єшкілева.

У сучасних письменників виникла потреба осягати національну історію не тільки як поважний ряд вагомих, визначальних подій, а й як просто пригоду, аферу, містифікацію, свідоме викривлення фактів чи зловживання чужим незнанням, або як гру, що з часом призвела до несподіваних наслідків і досі триває.

На такі думки наштовхує прочитання роману Василя Туркевича “Тіара скіфського царя”. Особливість цього твору полягає в тому, що автор виводить подвійну історію, грає в історію, грає з історією за допомогою детективного сюжету. Банальне зав'язування тяглості національної історії у скіфську добу і навіть свідоме відтягування цієї історії у глибоке минуле (і головне — зв'язування нас, сучасних, із тими давніми племенами) становить хоч і невдалу, та все-таки спробу вкорінення нації, що самостверджується, в те, що вже відбулося й посіло своє місце у світовій історії.

Таке прозоре висвітлення певних історичних подій під певним кутом зору (який до того ж дуже помітно і навіть нав'язливо простежується) змушує звинувачувати

автора в публіцистиці (насамперед стилістичній та сюжетній), якою він замінює власне художність, та в схематизмі й примітивізмі персонажів. Не кажучи вже про те, що головну ідею твору висловлює безпосередньо автор (навіть не протагоніст!) у публіцистичному дусі. У наш час постала потреба мислити історично, але це означає мислити критично й контекстуально, піддаючи сумніву певні цінності минулого і висвітлюючи їх у цілком новому ключі.

Плюралістична увага до “іншої історії” дає право на існування будь-яким індивідуальним творінням. Мало того, наявна не лише толерантність, а навіть увага й інтерес, чим і пояснюється поява псевдоісторичних творів. Такий кут зору пояснює активне використання фантастичного в літературі. Загалом фантастичні оповіді в розвинутому літературному середовищі під впливом вимог реалістичної мотивації зазвичай дають подвійну інтерпретацію фабули: її можна розуміти і як реальну подію, і як фантастичну. У передмові до роману Олексія Толстого “Упир”, яскравого прикладу фантастичної побудови, Володимир Соловйов писав: “Істотний інтерес і значення фантастичного в поезії тримається на впевненості, що все, що відбувається у світі, і особливо в житті людини, залежить, крім своїх наявних та очевидних причин, ще й від якоїсь іншої причиновості, більш глибокої та всеохопної, однак менш зрозумілої. І ось характерна ознака справді-фантастичного: воно ніколи не з’являється, сказати б, в оголеному вигляді. Його поява ніколи не повинна викликати примусову віру в містичний сенс життєвих подій, а скоріше має вказувати, натякати на нього. У справді-фантастичному завжди лишається зовнішня, формальна можливість простого пояснення звичайного, повсякчасного зв’язку явищ, причому, однак, це пояснення остаточно позбавляється внутрішньої вірогідності. Всі окремі подробиці мусять мати повсякденний характер, і лише зв’язок цілого має показувати на іншу причиновість”<sup>9</sup>. Традиційно це робиться за допомогою введення такого прийому, як сон, візія, ілюзія... Це найлегший спосіб прориву в позараціональне буття, де панує інша логіка, непідвладна людському розуму. Крім того, фантастика у творі встановлює невідому читачеві норму, змушує його призвичаюватися до всього нового та ірраціонального як до нормального в даному творі. Наприклад, роман Михайлини Омели “Мертва кров”, у якому головна героїня виявляється не тільки мертвою, а й опиркою. Більшість героїв твору також опирі, так давно забуті українською літературою, та маги, які проводять спиритичні сеанси, спілкуються з духами померлих і мають рятувати світ від опирів. І всі сприймаються цілком нормально, адже відповідають зазначеному на титульній сторінці жанру твору – “готичний роман”.

Сучасна українська література характеризується появою різноманітних псевдоісторичних творів (романи й повісті Валерія Шевчука, “Адепт” Володимира Єшкілева та Олега Гуцуляка, інші твори В.Єшкілева, романи Ярослава Ороса, твори Юрія Андруховича та ін.), де історія виступає виключно як засіб утворення нового, незнайомого середовища, із законами існування котрого читачеві треба ознайомитися, а потім витлумачити сенс змодельованих подій. Загалом зазначений аспект вимагає детального аналізу, адже з огляду на постмодерністичну естетику кожний літературний твір пропонує свою норму, яку щоразу доводиться засвоювати наново.

---

<sup>9</sup> Соловьев В. *Философия искусства и литературная критика*. – М., 1991. – С. 609–610.