

Сергій Овсянников

МЕТАРОМАН БЕЗ РОМАНУ В “ЖИТЛІ” ВОЛОДИМИРА КАШКИ

У статті проаналізовано особливості категорії автора в романі В.Кашки “Житло”. У суб’єктній структурі роману виявлено конфлікт мовної самоідентифікації автора. Зміна авторських текстуальних масок розглядається як конфлікт між текстуальними практиками постмодерністської літератури та залишковими практиками радянського дискурсу.

Ключові слова: автор, метароман, естетизація семіотичних жестів, дискурсивна маска.

Sergiy Ovsiannykov. Metanovel without novel in Volodymyr Kashka's "A Dwelling Place"

This article examines the constitutive features of the author's concept in Volodymyr Kashka's novel "A Dwelling Place". The subject structure of the novel reveals the conflict of the author's linguistic self-identification. The author's alternation of textual masks is interpreted here as a conflict between the textual practices of the postmodernism literature and the remanent practices of the Soviet literary discourse.

Key words: author, metanovel, aesthetisation of the semiotic gestures, discursive mask.

Наше дослідження — це спроба прочитання роману Володимира Кашки (1954-2006) “Житло”, місце якого в сучасній українській літературі, мабуть, ще не визначилося і який, можливо, симптоматичний для духовної ситуації 1980-1990-х років. Криза, а потім і розпад радянської тоталітарної ідеології створили певний вакуум у царині вищих духовних цінностей, однак залишили у спадок певні дискурсивні звички. За відсутності примусу цей вакуум кожен має заповнювати самостійно, у чому й полягає постмодерністська ситуація, принаймні один з її важливих чинників. У романі “Житло” наявний певний конфлікт текстуальних практик, властивих для постмодерністської літератури, та залишкових практик тоталітарного дискурсу. Він виявляється, зокрема, у конфлікті мовних самоідентифікацій автора.

Після публікації журнального варіанта в “Сучасності” в 1995 році і премії цього часопису на роман звернули увагу, були спроби дати високу оцінку самобутній прозі автора. Так, К.Москалець, побратим по бахмацькій літературній групі ДАК, що була заснована В.Кашкою, зазначає: “Романом привселюдно захоплювалися чи не всі спілчанські генерали від Мушкетика до Яворівського!” [3, 29]. Художня оригінальність твору відбита вже в жанровому самовизначенні — “роман-робітня”, тобто “роман-майстерня”. Роман виявляє претензії на винятковість образом головного героя — Месії, а також небаченою ширістю автора. Своєрідність автора як фігури тексту, категорії тексту нами буде розглянута далі.

Автор-герой у романі — тридцятиоднолітній поет, ровесник біографічного автора В.Кашки, з Літінститутом за плечима, мешканець містечка Бахмач. Він, що проводить життя в теслярстві, ремонті, городництві та пиятиках, за порадою приятеля Альфи береться написати роман для того, щоб заробити гроші й побудувати на них будинок для себе, сім’ї і друзів. Альфа претендує на роль головного героя: це чудовий тесля, майстер-будівельник, багаторазовий клієнт ЛТП, почарківець і співрозмовник автора, загадковий чоловік, який раптово зник, імовірно, вчинивши самоспалення в лісі й залишивши авторові величезну картотеку малозрозумілого призначення і змісту. Автор, що веде оповідь від першої особи і приховується за псевдонімом Омега, силкується розгадати загадку Альфи, який часом видається йому ледь не Месією. Власне, сюжету в романі немає, та й роману немає. А є

кілька епізодів із життя Альфи (дитинство, підлітковий вік), кілька бесід із ним, які не вибудовуються послідовно. Решта — нотатки Омеги про те, як важко пишеться роман, як він не хоче складатися в будь-яку композицію, опис своїх пильнувань над папером за друкарською машинкою, скарги на безгрошів'я й бездуховність століття, глибокодумні розмисли про долю людства, про дух, про Бога, згоди, ким був Альфа, описи своїх вечірніх “посиденьок” із кумом, перегляд і опис карток із картотеки Альфи з графологічними мудруваннями, плачі з приводу того, що от, скажімо, усе пишу-пишу, а роман ніяк не хоче складатися, і чи буде хто-небудь друкувати такий роман, що грошей, ясна річ, не принесе, а також запевнення, що як можу, так і пишу, і не можу інакше, і не можу не писати, бо почуваю дивну переконаність, що повинен писати, а чому — і сам не знаю. Власне, роману немає. Існує метароман, точніше, “мета-” без роману, або, інакше, метатекст до роману. Метатекст малює картину духовних, щиросердних і фізичних мук автора довкола роману за відсутності текстуальних плодів цих мук.

Тому метатекст має винятково екстенсивний характер за відсутності будь-якої логіки, усвідомленого чи неусвідомленого руху до мети (це навіть не щоденник написання роману), крім однієї — написати роман, тобто нагромадити обсяг. Поступово виявляється художня непродуктивність такої еготекстоцентричної інтенції. Зайнятий своїми муками, автор забуває описати тих, хто перебуває поруч із ним. Названо імена — дружина Галя, дочки, кум Костянтин, Микола, Андрій, Юрій та інші, але хто вони, як живуть, як розмовляють? Цього в романі немає. Вони просто означені як такі, що присутні в повсякденному житті Омеги. “Образами” у власному сенсі, персонажами зображеними, а не тільки названими, постають тільки Альфа й майор міліції Мойсеєв, із яким у нього був конфлікт на початку “Житла”. Далі приблизно дві третини роману — окремі записи з “Книг Омеги”, тобто записних книжок. На наш погляд, не дивно, що за такого екстенсивного нагромадження роман і не може скластися, бо первинна мета винятково *матеріальна* [тут і далі курсив наш. — С.О.] — мати текст роману, надрукувати й одержати гонорар. Принаймні такий намір задекларовано, і цілком щиро, можливо, з часткою жарту, але саме з часткою. Отже, виникає суперечність між матеріальною, прагматичною метою справи як життєвого акту і внутрішнім духовним завданням — зрозуміти героя. *А відсутність предмета (героя, подій) призводить до його заміщення зображенням жестів, пов'язаних із процесом письма* й почасти повсякденного життя самого автора.

Автор пише, що роман “Житло” — “трансформована в дещо незвичну книгу картотека — ця його [Альфи] приватна біблія” [2, 52]. Але самого тексту “новітньої біблії” — картотеки Альфи — у романі годі шукати. На початку роману існує вибачлива примітка: “Вилучений розділ “З картотеки пана Альфи” автор має надію опублікувати окремо (Авт.)” [1, 97]. Натомість уміщено купу всіляких формальних подробиць: картотека нараховує понад сім тисяч карток, які акуратно складені в дерев'яні ящики, розміри картки 90x146 мм, а “в співвідношення між її довжиною і шириною закладена золота пропорція” [2, 22]. Нумерація карток також була особлива: автор “нарахував сімнадцять автономних лінійних різновидів і конфігурацій біля чисел” [2, 21], подається перелік усіх геометричних фігур, якими обведені числові номери карток. Від зовнішньої форми карток автор переходить не до їхнього змісту, а до розгадки “графічного феномену Альфи” — таємниці його почерку. Автор дивується “з кожної літери і наймізернішого її елемента, навіть із поставленої... крапки”, письмо Альфи називає “вишуканим” і порівнює його “ставлення до літери і мистецтво каліграфії... Ци Бай-ші” [1, 50].

Отже, Омега розглядає картки Альфи, розмірковує над почерком, намагається його осмислити, тобто *естетизує матеріальну форму тексту*, але так і не зважується начебто перейти від зовнішньої форми карток до їхнього змісту.

Естетизації зазнає також *процес написання роману*, якому автор надає ритмічності й синхронності з процесом пиття чаю: “Після гімнастики та холодного обливання засипаю до заварника дві ложечки доброго індійського чаю і стільки ж — грузинського сміття, через сім хвилин зливаю настій у чашку... запалюю “ватру”

і п'ю дрібними ковтками: на десять-п'ятнадцять рядків у записнику – ковток...” [2, 12]. А “проблему одухотворення і облагородження оцього остобісілого висиджування по дванадцять годин на добу за портативною друкарською машинкою” автор розв’язує тим, що уявляє себе перед фортепіано чи клавесином: “загадуй мелодію, імпровізуй, слухай... і насолоджуйся”. Передрук роману не лише естетизується музикою, наповнюється мелодією, а й ритуалізується чаєм і тютюном: “Одна-єдина неодмінна вечірня умова: зі мною має бути музика, друкарська машинка, чай і тютюн” [2, 48-49]. Останній розділ у романі має назву “П’єси для вправ на друкарській машинці в півтори руки”, що також додає естетизму передрукові роману.

Але така *естетизація семіотичних жестів*, навіть ритуалізація не допомагає авторові вирішити проблему змісту роману: “Заварив чаю, дістав записника, дату проставив – нема про що писати” [1, 26]. Автор ніяк не може перейти якийсь внутрішній бар’єр, перебороти певну стіну, що відокремлює його від предмета. Він тупцює довкола нього й описує своє топтання, свої щирі емоції і страждання. Але жодного руху немає. Це процес марної і приреченої дурної нескінченності. Як наслідок, Альфа нітрохи не став зрозумілим, автор ні на йоту не просунувся у своїх духовних шуканнях, а припинити це блукання навколо роману, позбавлене власної логіки й сенсу, може винятково зовнішня обставина – отримана від когось у Києві обіцянка журнальної публікації. Розпочавши роман за порадою Альфи, завершує його автор також не за внутрішньою волею, а одержавши санкцію ззовні, що слугує прямим доказом авторської “службової невідповідності”.

Перед нами очевидна *підміна духовних завдань* суто фізичними знаками духовної праці – *муками текстовиробництва*. Звідси – механічна організація тексту, яку доводиться виправдовувати постійними посиланнями на *внутрішню* переконаність у своєму ледь не містичному покликанні, на *інтуїцію*, та й образ псевдомесії, що так і не вималювався й залишився незрозумілим, теж легітимізує право автора писати, писати й писати. Автор демонструє знайомство чи не з усією “номенклатурою”, пристойною для гуманітарія: “пиляємо думками Кіркегора і Ніцше, мов діти тішимося, що знаходимо відголоски кухонних здогадів у Гайдегера і Гадамера, ошелешено вчитуємось у філософами Шестова і спантеличено дізнаємось, що в Європі, окрім Маяковського, ще був і Бруно Шульц” [2, 57-58]. Однак такі й інші ряди постатей гуманітарного тезаурусу (“Але ж озираєшся зі своєї інтроспекції в ретроспективу людської історії – які могутні ліси Розуму полишилися там! Сократ і Платон, Плотін і Августин, Тома і Берклі, Шеллінг і Шопенгауер, Декарт і Паскаль, Спіноза і Кампанелла, Скворода, Гегель і Кант, Кіркегор, Ніцше і Толстой...” [2, 38]) лише названі, а начитаність і стилістична вправність дають можливість імітувати роботу думки, духу. Імітувати, оскільки жодні проблеми конкретно не порушені й не розв’язані хоча б для себе.

Для автора-героя Омеги багато важить діалог. Читати книжку для нього, як і для Альфи, означає розмовляти, діалогізувати з її автором: “Він багато читав, але... не для того, щоб знати, – йому потрібні були співбесідники, і Альфа діалогізував із Платоном чи Арістотелем, Шеллінгом чи Кантом” [2, 41]; “І от мені одного ранку надто вже комфортно діалогізувалося зі Свами Вівеканандою...” [2, 56]. Попри те, що в тексті неодноразово називаються учасники діалогу – Альфа, кум Костянтин, “літературне побратимство ДАК”, Свами Вівекананда й інші “титани Розуму”, а діалог навіть оформлено “чайним ритуалом”, однак зміст самих діалогів лишається поза сторінками роману. Отже, згадки в тексті про діалоги – це лише жести, що вказують на певні позатекстуальні “розмови” автора з учасниками діалогу. Питання про те, відбувалися діалоги чи ні, який вони мали зміст, лишаються відкритими для читача. Автор задовольняється лише повідомленням, що йому “надто вже комфортно діалогізувалося зі Свами Вівеканандою”, Кіркегором, Ніцше та іншими постатями світової культури, проте самі діалоги не повіряються читачеві, тож останньому доводиться хіба що вірити авторові на слово. Перед нами лише жести, що вказують на дії, але самої дії бракує. Отже, тут також естетизується лише сам жест діалогу, який виступає

замінником його змісту, або, інакше, відбувається естетизація семіотичного жесту діалогу.

Оскільки жодні конкретні питання не порушуються в діалогах, бо діалоги відсутні, а сам перебіг бесід лишається поза текстом, роман є вторинним текстом, тобто в його основі лежить бажання роману й, отже, уявлення про те, яким має бути роман, а не прагнення пізнати свій предмет — героя. І вторинність тексту виявлена в *суб'єктній структурі оповіді*.

Автор починає виклад роману від першої особи й акцентує свою відвертість, біографізм і нефікційний характер тексту: “орієнтацію на сповідальну щирість”, “орієнтацію на самоспалення щирістю” [2, 46]; “як напружено я уникаю домислу, орієнтуюсь винятково на події реальні, на факти автобіографічні, на людей, котрих знав, знаю і знатиму” [2, 24]. Приватність й особистий досвід визнаються мірилом поступу людства: “Без нашого особистого з тобою, куме, досвіду, без пам'яті про наше з тобою перебування тут і тепер людство б таки затрафувалося” [2, 48]. Визначено метод творчості: “Маю скромну мету лишитися послідовним у методі: жити, як про те писав, пишеш і писатимеш, писати, як був і бутимеш” [2, 24], “Я таки спершу жив, а писав і казав навздогінці, хоча, мабуть, істинним життям були моменти особливої зосередженості, коли слова “жити” і “писати” означали одну дію” [2, 32]. Тут текст розглядається як підсумок прожитого життя і синхронізується з життям, що відбувається паралельно. Отже, цей текст виявляє претензії на *перформативний* тип легітимації. Тобто його автор, згідно з його комунікативними намірами, міг би бути кваліфікований як *перформативний автор*, для якого життя, що відбувається тут і тепер, у тексті має свій еквівалент, текст — це вчинок, що входить до емпіричного позатекстового життя автора, і синхронізується з ним, а автор декларує свою граничну щирість і намагається зруйнувати умовності, зірвати з себе маски й увійти до тексту таким, яким є в житті¹.

У романі “Житло” ім'я реального автора Володимира Кашки двічі визирає на поверхню тексту, але непрямо, натяком — як зізнання в записнику: “Двадцять восьме липня — святого Володимира, моє тезоіменство” [1, 26], — та як звертання знайомого пияка до автора: “Понімаєш, Вова...” [1, 27]. Крім імені, вказано на деякі факти, що збігаються з фактами біографії В.Кашки, наприклад, день народження: “чотирнадцятого липня — мій день народження. Знаєте, чий іще? Альфи” [1, 22] (“Володимир Кашка народився 14 липня 1954 року...” [3, 29]). До тексту роману залучаються імена людей, із якими автобіографічний автор живе й зустрічається: дружина Галина, дві дочки, кум Костянтин (Костянтин Москалець), Микола (Микола Туз), Андрій (Андрій Деркач), Галина Пагутяк та ін.

Однак попри заяву, що “нині все моє попереднє життя ретроспективно бачиться шляхом до “Житла” [1, 60], а також те, що автор писав роман упродовж одинадцяти років — із 1985 по 1996 рік, жодної історії життя, по суті, немає, вона лишається поза текстом; відсутня також спроба подумки зібрати життя, що довело б недеklarативність цього твердження.

Ще один творчий принцип: “Відпала необхідність що-небудь вигадувати. Треба було просто жити і квалитися писати слід у слід...” [1, 60], — підважується красномовним жестом завершення роману: “такий розчулений... 5 серпня 1993 року... завершую першу частину безкінечного мого “Житла” — роману-робітні й оселі... такий я розчулений, що нехай простить мені видавець, коли крапку в незавершеному романі поставлю солоною сльозою” [2, 58]. Саме так, справді, крапки немає, і відсутність останньої в тексті, за автором, мабуть, має слугувати графічним еквівалентом сльози. Проте виникає цікава перформативна суперечність². Запитаємо себе: а чи була сльоза? Як може в цьому перекоонатися читач? Роман завершується жестом, який можна розповідати, описувати, але який не можна

¹ Термін “перформативний автор” уперше введено та обґрунтовано в монографії О.Юдіна [див.: 4].

² Тобто суперечність між задекларованими в тексті намірами автора та комунікативними намірами, що впливають із організації тексту як висловлення.

показати, довести, адже його графічним еквівалентом виступає *порожнє місце*. Ще парадоксальніше інше: спочатку треба написати ці слова, а потім скрапнути сльозу зі щоки. Перформативний автор наздоганяє життя, як задекларовано в романі: “Бо я таки спершу жив, а писав і казав навздогінці” [2, 32], – а у прикінцевому епізоді зі сльозою – навпаки, автор діє за протилежною до задекларованої логікою, бо сльоза задана наперед, як актору. Отже, по-перше, відсутній текстуальний доказ, що сльоза справді спочатку прожита автором, а потім позначена в тексті. По-друге, заявлено, що сльозу автор поставить, вона ще не скрапнула зі щоки. Із психологічного погляду це можна трактувати так, що самим емоціям принаймні передує намір показати ці емоції, або, інакше, має місце випереджувальна самоестетизація. У романі відсутня задекларована текстуальна щирість, натомість існує псевдоперформативність автора й акторська гра з читачем. Хочемо наголосити, що аж ніяк не ставимо під сумнів щирість автора як реальної особи, а лише констатуємо її художню неформальність, її невдалу текстуальну реалізацію, яка впливає з принципівих засад організації тексту. Особиста щирість людини, що пише текст, і щирість автора як суб’єкта тексту – речі принципово різні, і перша перебуває поза компетенцією аналізу тексту.

Перша особа автора, якимось мимохідь відкрита реальним іменем Володимир на початку роману, далі, однак, прикривається псевдонімом Омеги, який автор узав, за його словами, зі зрозумілих делікатних міркувань: “автора, що ми його з деяких делікатних причин етичного характеру найчастіше іменуємо Омегою” [2, 36]. Увівши до тексту псевдонім Омега, автор зазначає: “Не криюся всерйоз із розмежуванням часу актора-людини й актора-героя, буттєвих площин автора і Омеги” [2, 24], – чим розводить по різні боки “буттєві площини” автора конкретного і його представника в тексті – автора-героя Омеги. Важлива деталь: пояснюючи причину появи в тексті псевдоніма, автор раптом переходить на формальне “Ми”: “автора, що *ми* його з деяких делікатних причин... іменуємо Омегою” [2, 36]. Отже, Омега – це теж не останнє оповідне “Я”, в якому має зійтися життя й текст. З’являється ще одна зовнішня рефлексивна позиція автора щодо своєї маски Омега – формальне “Ми”: “*Ми* споглядаємо... разом з Омегою і ніяк не можемо второпати”; “Запитує себе Омега та й *ми* не можемо бодай частково не розділяти його здогаду” [2, 20]. Простіше кажучи, ідеться про те, що в тексті автор ідентифікує себе з “Я”, веде оповідь від першої особи, але коли, намагаючись зайняти щодо себе зовнішню, рефлексивну позицію, виходить у метатекст, то починає ідентифікувати себе з “Ми”, веде виклад від першої особи множини. Так виявляється, що за “правдивою” першою особою автора (нехай і прикритою псевдонімом) прихована дискурсивна маска. Саме вона стає останньою, найближчою до автора формою його *мовної самоідентифікації*. Він скидає маску живого “Я”, і під нею виявляється гранично умовна маска “Ми”, адже “Ми” – це гранична формалізація себе, *властива лише дискурсу, а не життю автора*.

Роман усіяно переходами оповіді від “Я” до “Ми” і знову до “Я”. Для прикладу можна згадати спогади автора про своє дитинство, коли він чекає на маму, яка щозими їздила на заробітки продавати смажене насіння. Виклад конкретної історії спогадів ведеться від першої особи, а коли автор намагається узагальнити свій приватний досвід, не може обійтися без “Ми”: “Я чекав і виглядав із майбутнього – аж тепер, коли передруковую рукописні тексти, зітхаю розчаровано і знічено – чекання породжує-таки химер. *Ми* чекаємо приходу і приїзду, *ми* напружено малюємо в уяві момент зустрічі і покладаємо надто великі надії... Невже *ми* й досі не збагнули, що справжню небезпеку становить сліпуче сьйво попереду?” [2, 42-43]. Тут авторове “Я” “чекає”, “зітхає розчаровано і знічено”, тобто страждає, а авторське “Ми” “малює в уяві момент зустрічі”, спроможне “збагнути”, тобто помислити. Такий розподіл сфер викладу від першої особи однини та множини на конкретний, емпіричний, побутовий світ автора та світ помислений, інтелігібельний – типова схема для всього роману. У своїй естетиці автор намагається опертися на приватний досвід, приватне “Я”, свою перформативність і описує побут – ремонт, теслювання, поїздки на дачу, але потім, ідучи слідом за вихованою потребою

загальнозначущих суджень, раптово переходить до переліку “титанів Розуму”, демонструє тезаурус освіченого гуманітарія й літературознавця, вдається до загальних суджень, які не виростають із приватного досвіду, а властиві лише дискурсу. “Методику корекції між щаблями космічної гармонії загублено — зостається автотодика — але з якогось моменту це вже перестає бути нашою, вашою і моєю приватною справою, це вже виходить за межі приватності і виростає для нації і для людськості” [2, 35]. Означений “момент корекції” між щаблями приватного досвіду, з одного боку, і “нації й людськості” — з другого, винятково дискурсивний, однобічний, не взаємообернений до обох названих щаблів. Знак “моменту корекції”, переходу — це зміна оповіді з першої особи однини на першу особу множини. Отже, можна говорити про розрив між індивідуальним буттям автора, описаним у романі, та його претензіями на глобальність суджень про людство ХХ століття. Автор постає, як зауважує в романі його читач, секретар пана Ікса, “деревом — з потрощеною свідомістю і розщепленою душею — з ваших творів ви саме таким і постаєте” [1, 31]. Такий же розрив очевидний в образі головного героя Альфи: алкоголік видається авторові Месією (до речі, у кількох коротких цитатах із семитисячної картотеки Альфи оповідь також ведеться від першої особи множини: “Це дуже важливо, аби крізь вікна з власного помешкання *ми* завжди бачили земний суєтний шлях повз хату...” [2, 25], — або без означення оповідача). Так, удаючись до “гри в протистояння і співстояння первісної реальності з вищою” [2, 45], первісна реальність оповідається від “Я”, а вища — від “Ми”. Але, пишучи на початку 1990-х, б’ючись “поміж старою мовою, котрою вже не можна сказати того, що хочу, і новою мовою, якої ще не знаю” [2, 25], автор вдається до моралізаторства, послуговується банальною оповіддю від першої особи множини, що було властиве граматиці радянського дискурсу. Хоч автор і намагається обґрунтувати своє діалогічне “Ми” релігійним дискурсом (“У випадку з Альфою і ДАКом справді йдеться про Ми, чим потверджується гадка, що самітництво в авторстві — найіндивідуальнішому, найнепересічнішому — є лише ілюзією. Шлях до Бога — завжди діалог” [2, 17]), утім самого “шляху до Бога”, як і “діалогів”, у тексті годі шукати. Натомість є лише “двері” до Бога, двері до раю, двері до діалогу, двері до роману, зачинені для автора, в які він увійти не може, а лише описує їх, “утверджується дверима”, бо “усвідомив себе кладкою, мостом, дротом, каналом світла та істини, але не світлом і не істиною” [2, 35]: “В мої двері стукає Бог — я мушу спершу утвердитися дверима, аби навіки відчинитися Богові. Поняття дверей невіправно банальне — єдине, що є в них нового, — це те, що в кожному конкретному разі вони зачинені для мене” [2, 48]. Образ дверей стає промовистим знаком, жестом, який також естетизується, адже невідомо, що криється за цими дверима, яке “світло” та яка “істина”, і чи є за ними хоч щось узагалі, чи не лежить за ними порожнеча. Виходячи з естетики роману-робітні “Житло”, достатнє й виправдане художнє завдання — описати “двері” й зовсім не обов’язково показувати, що є за ними; достатньо естетизувати картки Альфи, помудрувати над загадкою його почерку, проголосити його Месією, сказати, що всі його пророцтва збулися, і не представити картотеку, не заглибитися в її смисл, не перелічити пророцтва. Отже, *естетизуються всі види знаковості, матеріальні артефакти, усі види матеріальності, пов’язані з текстами*, які нібито відкривають вхід до царини вищих духовних цінностей.

Хоч автор роману намагається дистанціюватися від віянь постмодернізму, пишучи: “Наш теперішній авангардизм і постмодернізм не що інше, як експериментальне середовище виродків” [2, 57], — однак, естетизуючи в романі знакові жести, вдається до типу текстуальної поведінки, властивій літературі постмодернізму. Проте в постмодерністських текстах естетизація семіотичних жестів викликана кризою переоцінки цінностей, спустошенням царини вищих духовних цінностей і втратою їх безумовності, а тому цей процес відбувся усвідомлено³. Романом “Житло” автор

³ Тут естетизація семіотичних жестів слугує також містком, переходом від авторського Я, що ототожнює себе з емпіричною особою, до вигаданого авторського Я і, зрештою, до світу вигадки, художньої реальності,

посвідчує приватну кризу радянських цінностей, бо щиро зізнається, що його “Я” не обминув “чад комуністично-тоталітарних утопій”, а “матеріалістичний монізм і марксистське розуміння історії” [2, 21] завдавали істотного впливу на свідомість у школі, педучилищі, війську й навіть у московському Літінституті. Проте авторове “Ми” вже в часі сьгоднішньому ототожнюється з “карликами-виродженцями, безпорадними, немічними й анемічними в океані духовності” [2, 57], а немічність “в океані духовності” викликана, з одного боку, потребою вищих духовних цінностей, вихованою радянською системою, а з другого — їх відсутністю, зумовленою кризою радянської ідеології. За такої ситуації автор замість того, щоб поринути в “океан духовності” й повести за собою читача, вдається до естетизації узбережжя, описує двері, картотеку та інші знакові жести, рухи й положення тіла навколо процесу писання і, ширше, усе, що потрапляє до круговиду того, хто пише. Але на відміну від текстів постмодернізму до естетизації семіотичних жестів він удається, не усвідомлюючи, що за ними нічого не стоїть, що вищі духовні цінності спустошені. Чинячи це неусвідомлено, до естетизації семіотичних жестів автор укладає не лише весь свій літературний хист, коли описує картотеку, не переходячи до її змісту, не входячи до дверей, а лише естетизуючи їх, а й релігійне завзяття, коли називає Альфу, який “був-таки хронічним алкоголіком, компетентні органи мали в цьому рацію” [2, 19], Месією. У результаті відбувається імітація духовної праці, бо автор віднаходить субститут, не усвідомлюючи, що працює не з духовними цінностями, а з їх ерзацем у вигляді різних жестів, що метонімічно супроводжують духовну працю. Посутньо: у романі подається метонімія духовних цінностей, а не самі цінності, що стає трагедією людини, вихованої поклонятися певним ідеалам і богам. Але ідеали й боги зникли, лишилися ідоли. Дещо м’якший варіант тлумачення може бути таким: внутрішня релігійно забарвлена напруга автора та її об’єкт не мають адекватної художньої мови для вираження, тому автор змушений послуговуватися мовою, що несе в собі прямо протилежний смисловий засновок.

Отже, суперечність між прагматичною метою (написати роман, видрукувати, а на зароблений гонорар побудувати будинок) та творчим завданням (зрозуміти героя) вирішується в тексті роману “Житло” за допомогою опису мук текстовиробництва — естетизацію семіотичних жестів, з яких, урешті, і складається роман-робітня, роман-майстерня, мета-роман. Заявлена неподільність емпіричного життя автора й тексту, тобто перформативність автора, обертається (попри наміри автора, який стає заручником проаналізованої логіки розгортання тексту) на гру в перформативного автора — гру неусвідомлену, а філософія приватності дивно уживається з претензіями на глобальність загальнозначущих суджень; “сповідальна щирість” парадоксально поєднується з авторськими текстуальними масками, зриваючи які одну за одною (Володимир, Омега, “Я”), автор залишається з абстрактною дискурсивною маскою “Ми”, що дезавує маску живого “Я” — безпосередню оповідну авторську самоідентифікацію, оскільки вона збігається з емпіричною самоідентифікацією автора. Цією заміною автор сам засвідчує слабкість свого “Я”, особистого голосу, прихованого за авторитетним узагальненим “Ми”, що є залишковою рисою тоталітарного дискурсу, за який чіпляється автор, не знаходячи іншого способу протистояти хаосу постмодерністської (у пострадянській версії) духовної ситуації.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Кашка В.* Житло. Роман-робітня // *Сучасність*. – 1995. – № 6.
2. *Кашка В.* Житло. Роман-робітня // *Сучасність*. – 1995. – № 7-8.
3. *Москалець К.* Майстер чаю та бесіди // *Критика*. – 2006. – Ч. 11.
4. *Юдін О.* Текст як вчинок і шлях: Поетика перформатива в “Книзі подорожей Імперією” А.Бітова. – К., 2007.

як це відбувається у творах Дж.Фаулза, М.Кундери, У.Еко, В.Ерофеева, Й.Бродського, А.Бітова та ін. Покличемося на два більш-менш хрестоматійні приклади: “Мені було соромно розповідати... Маска. Ось, що мені було потрібне” (У.Еко “Нотатки на полях “Імені троянди”); “У цій книзі нічого не вигадано, крім Автора” (А.Бітов “Оголошені”).