

Ірина Бетко

АРХЕТИПАЛЬНА ПОСТАТЬ БЛАЗНЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОСТМОДЕРНІЙ ПРОЗІ (на прикладі творів Ю. Андруховича та ін.)

Стаття присвячена аналізу архетипальних і міфологічних первнів традиційної постаті блазня у прозі Ю. Андруховича та інших українських письменників-постмодерністів. Потужний екзистенційний потенціал цієї постаті дає змогу зрівноважити полярні символічні мотиви мудрості і божевілля, життя і смерті, *sacrum* і *profanum* тощо.

Ключові слова: постмодернізм, архетипальна постать, міфологема, рудий / білий блазень, маска, тінь.

Iryna Betko. The archetypal figure of Jester in Ukrainian postmodernist prose: The works by Yu. Andrukhovych and the others

This article analyses the implications of archetypal and mythological backgrounds of Jester as a traditional character in the prose works of Yu. Andrukhovych and some other Ukrainian postmodernist writers. A deeply existential meaning of the Jester's figure allows to countervail such symbolical opposites as wisdom and madness, life and death, *sacrum* and *profanum* etc.

Key words: postmodernism, archetypal character, mythologem, red / white clown, mask, shadow.

Витоки українського літературного постмодернізму нерозривно пов'язані зі стилізовано-архаїчною атмосферою карнавалу, яка викликає до життя символічно багатопланову постать блазня, що великою мірою генерує, утримує й розбудовує карнавальне дійство. Як зауважив М. Бахтін, блазень, подібно до крутія та дурня, створює навколо себе особливий хронотоп / мікросвіт, приносячи із собою в літературу дуже істотний зв'язок “із маскою майданних видовищ”. Саме буття блазня й подібних до нього постатей “має не пряме й безпосереднє значення, а переносне, іноді зворотнє, їх не можна розуміти буквально, вони не є тим, що собою являють; [...] їх буття є відображенням якогось іншого буття, причому не прямим відображенням. Це – лицедії життя, їх буття збігається з їх роллю, і за межами цієї ролі вони взагалі не існують” [5, 88]¹.

У контексті української постмодерної прози як своєрідна квінтесенція блазенади прочитується передусім “пенталогія” Андруховича – повість “Рекреації” та романи “Московіада”, “Перверзія”, “Дванадцять обручів” і “Таємниця: Замість роману”. Архетипальні мотиви карнавалу та блазня

¹ Апеляція до ідей М. Бахтіна в контексті аналізу прози Ю. Андруховича – явище закономірне, оскільки в межах українського літературного постмодерну власне “бубабісти розпочинають гру за правилами бахтінської карнавалізації” [8, 201]. Зокрема, у творчості Ю. Андруховича зазначена “гра” не втрачає актуальності й у пост-бубабістський період, набуваючи нових аспектів і відтінків у прозових творах.

вперше виразно прозвучали в “Рекреаціях”, на що звернув увагу польський дослідник Є. Яжембскі: “По суті, свято Воскресаючого Духа видається передусім великим цирком [...] Пророк виявляється насправді таким самим, як інші, блазнем, а ціле свято – карнавальною феєрією ілюзії й нонсенсу [...] Стихією Андруховича є гротеск, пародія, прикол” [12, 106–107]. Наголошені тут мотиви карнавалу, цирку, балагану тощо з доміантною над усім постаттю блазня-інтелектуала набули дальшого посиленого розвитку в наступних романах Андруховича. Як зауважує Т. Гундорова, “кожен із Андруховичевих персонажів має свій мікрокарнавал” [8, 82].

Приміром, в одній із кульмінаційних сцен “Московіади” Отто фон Ф. перед тим, як дістатися на “симпозіум для покійників”, робить вельми символічний вибір: “З-поміж великої безлічі масок ти вибрав стару, мов цирк, космополітичну й чимось безлику маску рудого блазня. Традиційного крикливого паяца, що ходить у надміру широких картатих штанах з діагональною шлейкою і голосно плаче, коли його лупцюють палицею по спині, випускаючи на два метри вперед розкішно-комічні й завжди актуальні струмені сліз” [2, 122]. Щоб зрозуміти глибше психосимволічний, екзистенційний і суто творчий сенс вибору, зробленого як протагоністом, так і самим письменником, варто залучити до аналізу міркування М. Бахтіна щодо того істотного трансформаційного впливу, який постать блазня справляє на образ і позицію автора роману: “Романіст потребує якоїсь істотної формально-жанрової маски, котра визначила б як його позицію щодо бачення життя, так і позицію щодо опублікування цього життя. І ось тут-таки маски блазня й дурня, очевидно, відповідним чином трансформовані, приходять романістові на допомогу. Маски ці не вигадані, вони мають якнайглибші народні корені та пов’язані з освяченими народом привілеями *непричетності* до життя самого блазня й *недоторканності* блазеневого слова [...] Усе це для романного жанру надзвичайно істотно. Знайдено форму буття людини – непричетного учасника життя, вічного споглядача, який його відображує, і знайдено специфічні форми його відображення – опублікування” [5, 89–90].

З огляду на непересічне значення постаті блазня як такої в цілісному контексті “Московіади” привертає увагу той істотний факт, що цю роль Отто фон Ф. уперше відіграв уже в одному з початкових епізодів роману, хоча того й не усвідомлював, перебуваючи, за термінологією глибинної психології, у стані обниження ментального рівня – *abaissement du niveau mental* [13, 21]. Ідеться про його сон “з п’ятниці на суботу”, коли він нібито вечеряє з королем України Олельком Другим (Довгоруком / Рюриковичем / Анжуйським), “варнякаючи” з монаршою особою “про се, про те” і принагідно повчаючи короля, як “навіки лишитися в золотих скрижалях пам’яті вселенської та вселюдської”: “Будьте, Ваша Соборносте, терплячим і поблажливим [...] Не образіть ані комашки півнячої, нікчемної. У неділю відвідуйте Службу Божу, але й про щоденні молитви не забувайте. Даруйте бідним свої маетки, роздавайте усмішки вдовам і сиротам, бездомних цуциків не вбивайте. Думайте про велике і гарне, як, наприклад, моя поезія. Читайте поезію мою, їжте тіло моє, пийте кров мою. Надайте стипендію мені, скажімо, в німецьких марках і пошліть мене мандрувати навколо світу. За півроку Найясніший отримає від мене такого панегірика славильного, що понад усіх монархів Вас вознесе. Ще за півроку народ України зажадає Вашого повернення і

внаслідок успішно проведеного референдуму Ви в'їдете до Києва на білому кадилаку. Істинно, істинно кажу Вам: дайте мені стипендію!” [2, 9–10].

У контекстуальних межах епізоду сну важливу символіко-іронічну роль відіграє також його другий учасник – король. Ця постать передусім репрезентує три гротескні маски: відважного воїна, справедливого судді та нестримного в розвагах і розкошах бенкетника, що водночас вичерпують уявлення монарха про способи досягнення безсмертя. Крім того, є підстави розглядати короля як *alter ego* Отто фон Ф. з огляду на аналогічну лінію поведінки. Тут, власне, виведено двох блазнів, і до того ж перший виразно намагається самоствердитися коштом другого. На це король реагує із брутальною дотепністю рудого блазня, одним ефектним слівцем “відповідаючи” на прохання надати стипендію, а самого поета трактуючи вкрай безжально, як типового білого блазня. У цілому ж весь епізод сну являє собою блискучу пародію на комплекс *mania grandiosa*. Тим самим індивідуальність Отто фон Ф., що в багатьох аспектах тотожна авторській, здобуває реальний шанс позбутися цього комплексу, висвітлюючи його в іронічних барвах.

Традиційну пару рудого і білого блазня ще послідовніше відіграють Артур Пепа і Карл-Йозеф Цумбруннен, персонажі роману “Дванадцять обручів”. Трагікомічна постава й поведінка Цумбруннена, котрий переживає “нешасне кохання” до дружини Пепа – Роми Воронич, своєї перекладачки й таємної коханки, у багатьох випадках асоціюється з постаттю білого блазня. Натомість блискучі, передусім лексично, атаки заздрісного Пепа на свого суперника – бідолашного австрійця – уявляють у багатьох ситуативних реакціях і вчинках цього персонажа риси рудого блазня. Кульмінацією блазенади стають три дуелі, котрі Пепа нав'язує Цумбруннену. Показово, що саме психологічно виграшна, провокативна позиція рудого блазня забезпечує Пепі перемогу не тільки в останньому – “горілчаному” – двобої, але також і в перших двох – у шаховому турнірі й у поєдинку на мечях, хоча до ладу він не вмів ні першого, ані другого, тоді як фактичні перемоги австрійця, котрий і в шахи професійно грав, і мечем володів, постійно оберталися поразками в очах цілого товариства, а передусім Роми, за прихильність якої точилася ця боротьба. Сама ж Рома блазнеподібну пару своїх чоловіка й коханця окреслює строго відповідним синонімом: “цей (перший) дурень” – “той дурень”. Крім того, вона вельми органічно цю пару доповнює як її жіночий елемент, тобто як клоунеса: це “пані незграба”, дещо розповніла жінка не першої молодості, яка весь час щось перекидає, розбиває чи розливає і постійно потрапляє у смішні, двозначні, а то й відверто трагікомічні ситуації, наприклад, не може зробити вибору між чоловіком і коханцем, намагаючись дати собі раду одночасно з обома блазнеподібними “дурнями”. Урешті-решт, ситуація настільки заплутується в тенетах абсурду, що кінчається безглуздою загибеллю Цумбруннена, а Рому й Пепу рятує з поважних тарапатів тільки втручання *вищої сили* під маскою чергового блазня – загадкового Варцабича (пародія на популярний ще з часів античності сюжетний хід *deus ex machina*: у цьому конкретному випадку трансформований як *deus ex telephone mobile*).

Узагалі ж блазеньськими рисами, нерідко закодованими вже в самих іменах і прізвищах, наділені практично всі персонажі роману “Дванадцять обручів”, як чоловічі, так і жіночі. Це, наприклад, і Ярчик Волшебник

(Волшебнер–Валшебнік), “чимраз популярніший (але де і серед кого?) кліпмейкер і теледизайнер” [1, 46], і професор у “третьій генерації” на прізвище Доктор (“добродій”, дослідник “алхемії слова”, антоничезнавець, а радше “антоничіянець” тощо). А особливо – “тьолкі” Ліля й Марлена (насправді Свєтка і Маріна – не Лада і Марена), пара нерозлучних подруг-псевдоакторок, одна з яких блондинка, пофарбована на брунетку, а друга – брунетка, пофарбована на блондинку. Андрухович не пропускає okazji поглузувати навіть із доньки Роми, щойно розквітлої красуні, якою виразно милується і якій недвозначно симпатизує, та водночас дає їй претензійно-недоладне ім’я Коломея (у домашньому варіанті Коля), котре його власниця слушно ненавидить, а при першому знайомстві читача з нею автор побіжно кидає таку іронічну заувагу: “вісімнадцятирічна дівчина в настільки короткій спідничці, що хочеться запитати, якими прокладками вона користується” [1, 43]. У межах цього художнього прийому спільним для всіх персонажів роману, як чільних, так і другорядних, є те, що за більш чи менш виразною маскою блазня в кожному випадку криється якщо не складна й суперечлива індивідуальність, то принаймні скомплікована екзистенціальна ситуація.

Варто придивитись уважніше до блазеньських рис протагоніста “Перверзії” Стаха Перфецького, що артикулюються вже на перших сторінках роману й апелюють до сакраментальної тріади імені, іміджу і діяння. Він, по-перше, “власник сорока імен”, серед яких кілька вельми промовистих: “У колах новітньої богемної спільноти його кликано не тільки Перфецьким. Йона Риб, Карп Любанський, Сом Рахманський, Перчило, Сильний Перець, Антипод, Бімбер Бібамус, П’єр Долинський, Камаль Манхмаль, Йоган Коган, а ще – Глюк, Блюм, Врубель і Штрудль... І це – далеко не повний перелік” [3, 10–11]. По-друге, ці гротескно-саркастично-іронічні імена гармонійно матеріалізуються в наступному іміджі: “На вміщеній тут світліні ви бачите його вигляд періоду, як він сам це кваліфікував, “козацького дендизму” – з гладенько виголеною аж до оселедця на маківці головою, моноклем у лівому оці та фрачному вбранні, де, щоправда, замість метелика неважко розпізнати висушену курячу лапку як символ протесту проти ядерної загрози” [3, 11]. По-третє, окреслений імідж відповідає характеру діянь його власника: “він умів літати над вулицями й потрясати кав’ярнями як ніхто більше, як молодий чорт, вічно міняючи зовнішність і наповнюючи нас щоразу новими ґеніяльними віршами! [...] Концерти, вечори, дискусії, пиятики, скандали” [3, 11–13]. Показово, що титули Стахових книжок та найголосніших акцій звучать не менш курйозно, ніж його імена: “Астрологія для лохів”, “Вигране”, “Конкретне читиво”, “Будування будуару”, “Стрийський парк юрського періоду”, “Любов до трьох арлекінок”, “Ювілейний банкет в Анатомічному театрі”, “Пожирання Великої Риби” тощо. У низці найважливіших аспектів блазеньсько-трикстерську природу цього героя можна окреслити словами К.Г. Юнга, оскільки Стах – це “бог, людина й тварина разом. Він одночасно недолюдина й надлюдина, тваринна і божественна свідомість, чия головна й найбільш зухвала характеристика – неусвідомлюваність. Власне завдяки їй він відокремлений від своїх (очевидно, людських) співбратів” [11, 260].

Якщо має рацію Т. Гундорова стосовно засадничого Андруховичевого тавтологізму – “адже всі його романи про одну й ту ж ситуацію [мікро/пост/карнавалу? – І. Б.] та про одного й того ж героя” [8, 95], – то постать блазня в цього письменника треба визнати не лише за чолові, а й насправді

непересічну. Вона осягає мистецьки переконливу архетипальну повноту, дозволяючи зрівноважити мотиви мудрості і глупоти (божевілля), життя і смерті, *sacrum* і *profanum* тощо. Ця постать не лише виступає запорукою внутрішньої єдності “пенталогії” Андруховича, а й дає поважні підстави до її жанрової ідентифікації як меніппеї. Крім того, у прецизійний спосіб апелюючи до підвалин колективного несвідомого, постать блазня великою мірою забезпечує безпрецедентний успіх письменника як серед української, так і зарубіжної читацької публіки (зокрема, у Польщі Ю. Андрухович належить до грона найпопулярніших сучасних письменників узагалі, тут була оперативно перекладена ціла його “пенталогія”, а “Рекреації” та “Московіада” на сьогодні витримали вже кілька видань).

Але чому “блазні” та “блазенади” Ю. Андруховича так переконливо промовляють до розуму й серця сучасного читача? І взагалі – чи блазень має поважні шанси стати справжнім архетипальним “героєм” нашого посткарнавальньо-передапокаліптичного часу? А коли так, то які сили психіки за цим стоять? Відповіді на ці питання частково можна шукати в хронотопі “пенталогії”, що репрезентує Центрально-Східну (у “Перверзії” та в “Таємниці” також Західну) Європу зламу ХХ і ХХІ ст. із її непередбачальністю й нестабільністю, де можливе все – аж до рецидивів тоталітаризму. Така суспільно-психологічна ситуація в індивідуальній свідомості закономірно стає джерелом великого, хоча й не завжди осмисленого, неспокою, а часом навіть панічного страху не лише перед минулим, а й теперішнім і майбутнім. Щодо цього Є. Яжембскі зауважує: “Може, то страх владарює в Чортополі? Страх перед минулим, де марно шукати демонів, прихильних до сьогоднішнього дня, єдине, що лишається, це освоєння їх через сміх, пастиш, гротеск, заживання їх небезпеки в послабленій дозі, аби таким ефективним щепленням вилікувати хворобу душі” [12, 107–108]. І то власне блазень в окресленій ситуації екзистенційних трансформацій і духовних метаморфоз виступає чи не оптимальним посередником / медіатором та психопомпом як символіко-архетипальна постать із широко осмислюваного пограниччя: світів, епох, мистецтв, свідомої та несвідомої сфер людської душі тощо. Варто додати, що К.Г. Юнг причину невмирущості міфу про трюкача / блазня – “чому він живе і розвивається” – убачав у тому, що, “як багато інших міфів, він справляє цілющий вплив” [11, 264] на людську душу.

Узагальнена в іпостасі блазня, архипостать художнього світу Ю. Андруховича відповідає символіці двадцять першого (або нульового) Великого Аркану Таро [9, 374–380]. Його символічна іконограма подає чоловічу постать, що швидко крокує краєм скелі до прірви. Голову чоловіка прикрашає ковпак дурня / блазня, а сам він дивиться не на прірву, але кудись убік, де нічого не видно, не помічає величезного крокодила з роззявленою й піднятою вгору пащею, що причаївся на дні прірви. Чоловік одягнений у подерте лахміття; пес, що біжить іззаду, відірвав нижній край його одягу, відслонивши тіло, але чоловік не звертає уваги на недоречність і непристойність свого вбрання. У правій руці божевільний подорожній тримає міцне берло, але не спирається на нього й навіть не намагається відігнати ним пса. Лівою рукою він притримує кінець палиці, на яку за його плечима підвішено досить великий і тяжкий лантух.

Описана іконограма в символічних образах представляє духовну, психологічну та екзистенційну ситуацію особистості, принципово здатної

до самовияву, на етапі, коли вона пригнічена імпульсами відродження, оскільки ці чинники поки що їй не під силу; тому вона не може подолати нових завдань, що стають на її шляху. Внаслідок цього чоловік іде не туди, куди треба, хоча має органи зору. Він також не спирається на берло доступного йому сокровенного знання й навіть не захищається ним від перешкод суто зовнішніх, нелогічно дозволяючи їм затримувати себе на своєму божевільному шляху (абсурд божевілля). Чоловік намагається прикритися сумнівними перевагами та заслонами, котрі, як подерте лахміття, не гріють і не забезпечують елементарної пристойності в середовищі хоча б помилкового поступального руху самої особистості. Чоловік старанно утримує за плечима тяжкий лантух марновірств, забобонів і умовностей, що не відповідають тому завданню відродження, до якого він уже дозрів.

У проекції на цю іконограму уявляють свою невипадковість промовисті паралелі в зовнішньому вигляді персонажів Ю. Андруховича. Зокрема, важливою символічною вказівкою служить слабкий зір Стаха Перфецького, котрий “майже нічого не бачив без окулярів” [3, 13], а крім того – сексуальна, алкогольна та “вербальна” неповстриманість практично всіх протагоністів “пенталогії”, якій вони не чинять жодного опору, хоча вона відверто оголює їх тілесний низ. М. Бахтін, зокрема, вказує, що до найбільш архаїчних функцій блазня належить опублікування / оприлюднення “всіх неофіційних і заборонених сфер людського життя – особливо статевої і вітальної сфери (злягання, їжа, вино)” [5, 90–94]. Наприклад, жінка Мартофляка характеризує його залежність від алкоголю в такий красномовний спосіб: “ти всюди знайдеш собі випивку, я тебе знаю, це для тебе замітник крові, твоїми жилами струмує алкоголь, тобі з ним тепло й гарно, ти як у хмарах гойдаєшся, вріжеш пальця – а замість крові горілка, і це нормально, це генетика, іншим ти не можеш бути” [4, 31]. У сукупності нестримні низькі інстинкти, що атакують вищу духовну особистість без жодних перешкод, асоціюються з іконографічним псом. Своєрідну трансформацію мотиву пса з двадцять першого Аркану можна вбачати в розповіді Стаха Перфецького про те, як одного разу в домі його тестя на нього спустили “двох здоровенних догів”, після чого він “кілька тижнів пролежав у лікарні” [3, 273].

У широкому міфологічному контексті зазначені мотиви сліпоти (у цьому разі часткової), хронічного сексуального та алкогольного голоду, а також срамослів'я відповідають силовому полю міфологеми смерті – її невидючості, ненажерливості тощо та ритуальній ролі сміху, що персоніфікується в блазневій як носієві смерті [7, 361; 14, 13–39], адже “блазень і дурень – метаморфоза царя і бога, що перебувають у пеклі, у смерті” [5, 91]. Суголосно символіці іконограми двадцять першого Аркана, блазнеподібні протагоністи Ю. Андруховича не помічають або свідомо не хочуть помітити того, що простують до загибелі – реальної чи принаймні символічної. Наприклад, на початку другого дня свята Воскресаючого Духа четверо друзів-поетів переживають автентичний передсмертний страх і, що найгірше, упокорення своєї людської гідності перед лицем нібито введення воєнного стану, незважаючи на те, що все обертається фарсом². Отто

² Див.: “Ти, Мартофляче, тримався жінчиної руки, як останнього в цьому світі притулку, ти, Юрку, облизував пересохлі губи й щось потихеньку насвистував, ти, Грицю, згадував останнього вірша, якого ще не встиг записати, а ти, Хомський, щось малював носакон черевика на старій бруківці, але нічого не виходило, твій черевик не залишав слідів” [4, 84].

фон Ф. поринає у прірву Московського метрополітену, де на завершення всіх перипетій пускає собі кулю в скроню. Стах Перфецький кидається у води Великого Каналу, перед тим разом із коханкою ставши здобиччю перверзійного монстра в його-таки лігві³. Після низки безглузких учинків не менш безглуздо гине Цумбруннен, а Пепа поважно обтирається об смерть. Також і в романі “Таємниця” міфологема смерті протагоніста / антагоніста відіграє вельми важливу символічну роль.

Негативні конотації, однак, не вичерпують прецизійної символіки двадцять першого (страшного) Аркана, адже втаємничену вона не заповідає неминучої загибелі, лише служить застереженням тощо. В усьому є дві дороги, і можна стати або рабом Великого Бафомета, або його повелителем, адже “трансформації образів крутія, блазня і дурня” передбачають “уведення їх до змісту роману як істотних героїв (у прямому чи трансформованому вигляді)” [5, 92]. Так, важливо самому не простувати до загибелі, де чекає роззявлена паща потвори, самому вчасно скинути шкідливий лантух забобонів, відігнати пса непогамовних пристрастей, запастися пристойним одягом, спертися на берло містичних знань, скинути з себе ковпак дурня й дивитися прямо перед собою. Тоді особистість не стане об’єктом маніпуляції ворожих їй сил, навпаки – вона сама, образно кажучи, буде у стані увінчати їх ковпаком дурня – тобто перемінить позицію переможенного на переможця.

Спробуємо простежити, як зростають елементи свідомої активності протагоністів Ю. Андруховича. У “Рекреаціях” ця активність і самосвідомість може бути оцінена як мінімальна – практично нульова, а навіть негативна. Друзі-поети від самого початку свята поринають у карнавальний шал, заховаючись як маріонетки в руках своїх низьких інстинктів. Такими самими безвольними маріонетками вони залишаються й наступного дня, коли на світанні організатори свята брутально виганяють їх на площу, симулюючи військовий переворот: поети не чинять жодного поважного опору, швидко зливаються з безликим натовпом; вони однаково покійно готові як до розстрілу, так і до того, аби вислухати “важное правительственное сообщение” [4, 83]. Що більше, остаточно дають зробити із себе блазнів, коли “головний режисер-постановник свята Павло Мацапура” самозахоплено повідомляє, що це був тільки “досить гострий і непередбачуваний жарт, [...] хепенінг, учасниками якого [...] ненароком стали” всі присутні [4, 84]. Замість обуритися з приводу цієї квазідотепної, а в істоті нелюдської акції, слушно почути себе ображеними чи приниженими, вони, як усі, шалено аплодують Мацапурі, схвалюючи його витівку додатковими дружніми відрухами: Гриць каже, що він “гарний хлопець”, Немирич просить у нього закурити, Хома при okazji хоче позичити “три сотні”, Мартофляк питає, коли вони вип’ють, а всі разом як щось цілком нормальне сприймають нагадування про сьогоднішній вечір поезії, де їм (після пережитого вранці шоку!) “доведеться читати вірші”.

Тим часом персонажі наступних творів Ю. Андруховича не дають пошитися в дурні без боротьби, а нерідко їм навіть удається дотепно осмішити і в

³ Див.: “І в цій темряві, налиплій звідусіль та непролазній, я раптом побачив іще щось – воно сунуло на чотирьох: велика пласка мармиза, фавняче лице з бородою й залисинами, з посмішкою, що сиділа на ньому як щілина для вкидання листів, – Різенбокк, він зійшов не інакше як з гобелена [...], бо звідки, звідки він міг би ще зійти, як не з гобеленових лісів, де над потоками вилежувався у темній траві, аж поки ми не спокусили його збігти до нас, на нашу галявину? [...] (його очі світилися, а посмішка не сходила з вуст, ніби особлива прикмета злочинця), [...] Ось і я, мої солодкі, вибухнув мені у вухо Різенбокк [...], ОСЬ І Я” [3, 293].

такий спосіб обеззброїти своїх переслідувачів чи суперників. Особливо щодо цього вирізняється Отто фон Ф., котрий, хоча в певний момент і піддався на шантаж “Сашка” кагебіста, але пізніше неодноразово одягав на нього ковпак блазня – аж до того моменту, коли майора розжалували в капітани. Цей останній указує на виняткову здатність Отто фон Ф. робити “оперетку” з “межових ситуацій” – як хоча б під час їх розмови в підземній в’язниці Московського метрополітену: “Темп оркестру наростає. Це було якесь суцільне “алегро нон мольто”, “престо фуріозо” чи щось подібне. “Сашко” вже не встигав за музичними фразами, рубаними й рішучими. Тож устигав тільки перепитувати:

- Ти залишив слова, слова, слова?
- Я залишив слова, слова, слова!
- Тебе всього не знищить нам цілком?
- Всього мене цілком не знищить вам!
- Ти в серці маєш те, що не вмирає?
- Я в серці маю те, що не вмирає!

Власне кажучи, цей заключний дует вийшов досить злагодженим і мелодійним. Твій зірваний захриплий фальцет вдало переплітався із солов’їним “Сашковим” тенором. Якийсь час іще лунав оркестр, завершуючи всю сцену потужною і трагічною, та все-таки, в чомусь найсуттєвішому, оптимістичною кодою” [2, 100–101].

Елементи свідомої поведінки в ситуації екзистенційної загрози притаманні також і Стахові Перфецькому. Він, умовно кажучи, навіть спробує сягнути по берло сокровених знань, тобто наполегливо шукає і знаходить священика, котрий у спосіб нехай відверто екстравагантний і не позбавлений рис гротеску, але цілком адекватний рівню Стахового буття, надає йому необхідну духовну допомогу. Відтак наступного дня в театрі “Ля Феніче” протагоніст, рятуючись від переслідувачів, виявляє ледве не магічні здібності: спускається “через усю залу по линві” з балкона четвертого ярусу на сцену, тим самим перетинаючи кордон між світами реальності і мистецтва, органічно входить у дійсність опери, “якої ще не було”, вносячи “душу в цю механістичну виставу” й забезпечуючи їй “майже істеричний” успіх, на короткий час сценічного дійства стає “справжнім Орфеєм”, якого інші виконавці опери “Орфей у Венеції” – розрізнені й себелюбні віртуози – слухали й за яким “ступали слідом, ніби найлагідніші звірі” [3, 182–184]. У зв’язку з розглядуваним сюжетним поворотом у романі з надзвичайною художньою майстерністю постає проміжний – “театральний хронотоп” [5, 95].

Постава таких протагоністів Ю. Андруховича, як Отто фон Ф., Стах Перфецький, Цумбруннен і до певної міри Пепа уявляє ще один досить таємничий і символічно багатоплановий аспект: наслідування постаті з іконограми двадцять першого Аркана шляхом добровільного одягання на себе ковпака блазня. Ця постава парадоксально засвідчує досить високий ступінь внутрішньої свободи самовияву особистості й рівень її духовної зрілості, коли досягається потреба свідомого і своєчасного доконання відповідного символічного жесту. Останній сигналізує усвідомлення особистістю низки істотних філософсько-світоглядних засад людської екзистенції – ілюзорності фізичного плану буття, почуття обтяженості та обмеженості душі тілесною оболонкою й тими псевдонасолодами, які вона дає, а водночас неможливості позбутися цієї оболонки аж до часу,

поки цілковито не буде досвідчено випробувань і dokonano всіх офір свого індивідуального призначення. У такі періоди саме постава уподібнення блазневі допомагає заплющити очі на недосконалість фізичного плану екзистенції, засмакувати життя, натішитися його брязкальцями, прищепити собі примару щастя, якого фактично на землі не існує. Така постава додатково передбачає повну, хоча й добровільну відмову від того знання, яке особистість здобула дорогою ціною. Це фаза розслаблення, відпочинку на важкій дорозі життя, оскільки подорожній повинен навчитися не тільки відважно крокувати вперед, а й обачно, своєчасно та ошадно користатися можливостями зупинки та регенерації сил. Адже той, хто ніколи не відпочиває від мудрості, утрачає себе і здатність орієнтуватися в тих офірах, які складає ближньому, порушуючи тим самим основну Божу заповідь – заповідь любові: “Люби свого ближнього, як самого себе” (Мт. 22: 39) [6], котра в цьому разі може бути інтерпретована так: дай ближньому те, що ти даєш самому собі у хвилини відпочинку від мудрості.

Саме філософський мотив відпочинку від мудрості набуває особливого значення в контексті того різновиду постмодернізму, який репрезентує проза Ю. Андруховича. Різнопланова постать блазня, навколо якої розбудовується художній світ письменника, зображає послідовні етапи духовної еволюції протагоніста: від неусвідомленого вияву блазеньських рис власної натури – через розототожнення з ними й наділення цими рисами інших – до свідомої асиміляції психологічного та екзистенційного потенціалу названого архетипу. Значення цієї амбівалентної постаті як суб’єкта, що інспірує та утримує посткарнавальне дійство, а відтак стає показовим героєм наших часів, утім, далеко не обмежується творчістю Ю. Андруховича. Блазень двадцять першого Аркана випромінює світло своєї символіки й кидає тінь своєї таємничості на цілу епоху постмодернізму, що віддзеркалює найпоказовіші парадигми сучасної цивілізації.

Осмилення маскових аспектів людської індивідуальності за посередництвом архетипальних мотивів блазня – загалом досить поширений художньо-психологічний та символіко-міфологічний прийом в українській постмодерній прозі. Наприклад, активного рудого блазня (супергероя прози Ю. Андруховича) своєрідно доповнює й відтінює білий блазень-маргінал – наскрізний персонаж прозових творів Ю. Іздрика. Зокрема, мотиви *білого блазня П’єро* надзвичайно виразно уявляються в контексті майже міфологічного сюжету нещасливого кохання героя, що розгортається в повісті “Острів КРК” та в романах “Воццек” і “Подвійний Леон”. Серед інших промовистих прикладів слід назвати такі “релігійні” контексти, як підрозділ “Про мудаків” із “Воццека”, “спеціальні додатки” (“Додаток перший. Теоретичний” та “Додаток другий. Практичний”) до повісті Н. Сняданко “Колекція пристрастей, або Пригоди молоді українки” тощо.

Архетипальні мотиви блазня часом відчитуються в досить несподіваних контекстах та зовсім не “карнавальних” ситуаціях – наприклад, у психологічних “детективах” Є. Кононенко чи навіть у “Польових дослідженнях з українського сексу” О. Забужко. Тут нараторка час від часу прибирає поставу клоунеси, гротесково “встилізовуючи” свій уявний “виступ” перед американською публікою – у душі “профанних” очікувань цієї специфічної аудиторії, що має достатньо “хліба” й потребує лише все нових “видовищ” – як хоч би “лекції з психоаналізу” на українському матеріалі. Крім того, один із епізодичних, але

вельми колоритних персонажів цього твору, осмислюючи свою трагікомічну “тіньову” поставу в несприятливій для українського інтелігента-митця екзистенціальній ситуації брежнєвського “застойно-застольного” періоду, доходить такого морально безкомпромісного висновку: “Я знаю, я всего лишь общественно-политический шут”. Адже публічно вживати рідну мову, щоб хоч у такий спосіб задекларувати свою національну ідентичність, він, “музыка-лауреат, депутат і, свого часу, ледь не член ЦК”, “зрілий мужчина в zenіті слави”, міг, лише “видурнюючись, блазнювато каламбурячи”, “здоровенькі-буликаючи”: тільки так “на офіційних бенкетах” дозволялося “виголошувати тоста українською мовою” [10, 75–76]. Та навіть подібна блазенада, політично цілком нейтральна, не була гарантією від безпідставних обвинувачень у націоналізмі.

Творче зацікавлення українських прозаїків-постмодерністів архетипальною постаттю блазня та її літературними інваріантами видається далеко не випадковим. Великою мірою воно зумовлене тими психо-екзистенційними причинами, на які вказував М. Бахтін. Посталям такого плану “властива своєрідна особливість і право – бути *чужими* в цьому світі, з жодною посталою (существующей) життєвою ситуацією цього світу вони не солідаризуються, жодна їх не влаштовує, вони бачать зворотній бік і брехню кожної ситуації. Тому вони можуть користатися кожною життєвою ситуацією тільки як маскою. [...] блазень і дурень – “не від світу цього” й тому мають особливі права та привілеї. Ці фігури і самі сміються, і з них сміються. Їхній сміх має публічний народно-майданний характер. Вони відновлюють публічність людського образу: адже все буття цих фігур, як таких, наскрізь і до кінця назовні, вони, так би мовити, усе виносять на люди, уся їх функція до того й зводиться, щоб являти зовні (правда, не своє, а відбите чуже буття – але іншого в них і нема). Цим створюється особливий модус зовнішнього явлення людини шляхом пародійного сміху” [5, 88–89].

М. Бахтін практично вичерпно схарактеризував усі персонно-маскові, “екзотеричні” аспекти постаті блазня. Їхня специфічна виразність і атракційність, утім, забезпечується й підтримується власне на несвідомому, глибиннопсихологічному рівні, на що вказував К.Г. Юнг, акцентуючи, що архетипальна фігура блазня / трикстера – “це колективний образ Тіні, сума всіх нижчих рис характеру людей. І оскільки Тінь існує завжди як складова частина особистості, колективний образ може служити її продовженням” [11, 266]. Отже, проблематика архетипальної постаті блазня, будучи нерозривно пов’язана з уявленням тих “тіньових” первнів людської натури, що з деяких об’єктивних та суб’єктивних причин не допускаються до безпосереднього зовнішнього вияву, підводить духовно зрослу особистість упритул до необхідності ретельного самоусвідомлення їх репресованого, витісненого змісту.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Андрухович Ю.* Дванадцять обручів: Роман. – Вид. 2, випр. та доп. – К., 2004.
2. *Андрухович Ю.* Московіада: Роман жакхів. – Івано-Франківськ, 2000.
3. *Андрухович Ю.* Перверзія: Роман. – Львів, 2004.
4. *Андрухович Ю.* Рекреації: Повість // *Сучасність*. – 1992. – № 1.
5. *Бахтин М.* Функции плута, шута, дурака в романе // *Эпос и роман* / Сост. и прим. С.Г. Бочаров, вступ. ст. В.В. Кожин. – СПб., 2000.
6. *Біблія*, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту, із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – М., 1988.

7. Брагинская Н. Раб, слуга, шут // *Мифы народов мира: Энциклопедия*: В 2 т. / Гл. ред. С. Токарев. – М., 1988. – Т. 2.
8. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. – К., 2005.
9. *Двадцать первый* (или нулевой) Аркан // *Курс Энциклопедии Оккультизма, читанный Г[енрихом] О[ттовичем] М[еером]* в 1911–1912 академическом году в городе Санкт-Петербурге. – Шанхай, 1937. – Вып. 1.
10. *Забужко О.* Польові дослідження з українського сексу: Роман. – К., 1998.
11. Юнг К.Г. О психологии образа трикстера // *Алхимия снов* / Пер. и послесл. СЕМИРА. – СПб., 1997.
12. Jarzębski J. Diable harce w Czortopolu // *Andruchowycyz J. Rekreacje*: Przekład O. Hnatiuk. – Izabelin, 2005. – Wyd. 3, poprawione.
13. Sharp D. Leksykon pojęć i idei C.G. Junga / Tłum. J. Prokopiuk. – Wrocław, 1998.
14. Sznajderman M. Błazen. Maski i metafory. – Gdańsk, 2000.

Левицький В'ячеслав

ВІД “ЛАВРИ НА ФОНІ СВІТАНКУ” ДО “СВІТАНКОВОЇ ДІВЧИНИ У ВЕЧІРНЬОМУ ТРАМВАЇ”: ПОЕТИКА ПУАНТА Г.ЧУБАЯ

У статті проаналізовано основні механізми пуанта як визначального структурного чинника в доробку безпідставно призабутого українського поета межі 1960-х – 1970-х рр. Григорія Чубая. Уособлюючи новий виток поглиблення модерністичної стилістики, літературне покоління цього автора виразно окреслюється в масштабах “автентичного” (визначення І.Дзюби) шістдесятництва саме через підкреслено образне, а не дидактико-афористичне вивершення версифікаційної градації. Важливими ланками в умовному ланцюжку формування пуантних структур Г.Чубая вбачаються традиції Федеріко Гарсії Лорки та деяких ранніх українських “шістдесятників”, зокібна Леоніда Кисельова. При формуванні термінологічної парадигми поняття “пуант”, окрім сучасних літературознавчих позицій, ураховуються також мистецтвознавчі.

Ключові слова: пуант, градація, антитетичний механізм, образне вирішення, афористичність, драматизм, прийом “розчинення”.

Vyacheslav Levytsky. From “Lavra Against the Background of Dawn” to “The Daybreak Maid in the Sunset Tram”: H.Chubay’s poetics of the point

This article explores the basic mechanisms of the point as a key structural device in the works of an unjustly forgotten Ukrainian poet of the 1960s-1970s Hryhory Chubay. Keeping on with the modernist stylistic tradition, the generation of writers to which this author also belongs, however, can be located within the cultural coordinates of the “authentic 60s”, as I.Dziuba once put it, through their emphasis on the literary devices and not on didactic exhortations or aphorisms fulfilling the principles of versified gradation. In the point structures developed H.Chubay, one may find certain traces of the poetic languages developed by Federico Garcia Lorca as well as by some representatives of the early “60s generation” (the so-called “shistdesiatnyky”), by Leonid Kyseliov in particular. In our treatment of the point (pointe) concept, we tried to collate the literary meaning of this notion with its usage in art history and art criticism.

Key words: the point, gradation, antithetical mechanism, imagery, aphoristic character, dramatic effect, dissolution.

Серед феноменів історії української літератури статус письменників, які творили на межі 1960-х – 1970-х років, досі лишається не до кінця осмисленим. Дослідники, розглядаючи їхню творчість, переважно вдаються до таких визначень, як “утривалене типово романтичне бунтарство автентичного “шістдесятництва” [3, 669], “постшістдесятництво” [5, 6], “неомодернізм” [12, 81], “львівське “підпільне сімдесятництво” [12, 135]. Останню дефініцію упорядники додатку до “Малої української енциклопедії актуальної літератури” прикладають і до доробку Григорія Чубая.