

## ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ТРІКСТЕРА У ТВОРЧОСТІ Б. ГРАБАЛА

*...сміх, власне, і врятував мене.  
Пройшовши усі стадії ненависті й відчаю, я досягнув тієї висоти,  
звідки, як на долоні, видно смішне. Розсміявшись, я зцілився...*  
В. Набоков

Ще 1925 р. відомий іспанський мислитель Хосе Ортега-і-Гасет у праці "Дегуманізація мистецтва", яка, до речі, стала першопричиною того, що її автора вважають теоретиком модернізму, висловив думку, що сучасне мистецтво, якщо воно рятує людину, то тільки завдячуючи тому, що визволяє її від серйозності життя, відроджує для несподіваного хлоп'яцтва. Таким чином символом мистецтва знову вважається чарівна флейта Пана, яка закликає перетворити дійсність на веселощі, на карнавал. Мистецтво цінують, бо визнають у ньому гру. Жартівливість може мати різну тональність: може ставати грубою й доходити до відвертої клоунади, може бути легким іронічним підморгуванням, але вона завжди присутня. Річ не в тому, що зміст твору комічний, а в тому, що хоч би яким був зміст, мистецтво жартує саме по собі. Прагнути до вигадки заради вигадки — це мета, яку можна ставити лише тоді, коли душа веселиться. Ніколи ще мистецтво не виявляло свого магічного дару так очевидно, як у цьому глумі над собою. Завдяки самовбивчому жестові воно залишається мистецтвом, і цей чудесний спосіб — його порятунок і тріумф<sup>1</sup>.

Ще на початку ХІХ ст. група німецьких романтиків під проводом братів Шлегелів проголосила іронію найосновнішою естетичною категорією з причин, які збігаються з новим прагненням мистецтва. Мистецтво не має права на існування, якщо обмежується відтворенням реальності, безглуздо її копіюючи. Його місія — створювати уявні світи. Досягти цього можна єдиним шляхом: через заперечення нашої реальності, у такий спосіб вивищуючись над нею. Бути митцем означає не сприймати наповажне серйозну людину, якою ти є, коли ти — не митець.

Неуникна іронічність інколи надає мистецтву одноманітності, проте поряд із цим створює передумову для існування зовсім іншого світу, іншого порядку, інакшого способу мислення, які привносить *гротеск*. Все, що у звичайному світі породжує страх, у карнавальному перетворюється на веселі смішні "страхиття", образи, які серйозно не сприймаються, а здатні тільки розважати. Страх — кінцева межа односторонньої серйозності — долається сміхом. Сміх своєю чергою — категорія досить значуща, адже тільки в нестрашному світі можлива свобода, яка притаманна гротеску, і яку намагається віднайти все мистецтво ХХ ст. Це своєрідна "fata morgana" минулої культурної епохи. За доби тоталітарних суспільств саме свобода стає лейтмотивом творчості. Чеська література віднаходить її через сміх.

За Бергсоном, сміх виникає тоді, коли життя підмінене автоматизмом, коли перед нами "тіло, яке домінує над душею... форма, яка прагне панувати над змістом, буква, що дискутує з духом"<sup>2</sup>, ситуація, яка, залежно від характеру пов'язаного з нею сюжету, здатна провокувати усмішку, іронію, співпереживання, знущання і навіть страх, але все це залишається в межах сфери смішного. Схожість із типом і стертість усього нетипового — одна з найстійкіших характеристик комічного

<sup>1</sup> Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. — К., 1994. — С. 268–269.

<sup>2</sup> Бергсон А. Сміх. — М., 1992. — С. 39.

персонажа, а сама його типажність — невичерпне джерело сміху: “Комічно опинитися вставленим... в готову рамку. Але ще комічніше самому стати рамкою...”<sup>3</sup>.

Трохи історії. Початок ХХ ст. Поява надто чеського Гашека і єврейсько-німецько-празького Кафки. В період першої світової війни та одразу ж після неї саме гротеск визначає підвалини тогочасної літературної генерації. На перший погляд трохи дивно, що такі різні письменники, як Гашек і Кафка, є представниками спільної літературної традиції. Проте насправді вони зображують різні полюси світу, які разом утворюють його (світу) цілісність. Гашек і Кафка пишуть про одне й те саме, з достатньою мірою таланту, але під різним кутом зору. Філософію Гашека можна означити фразою Шелінга: “Людина — те, що вона їсть”. Кафка ж дотримується глибокої єврейської мудрості: “Ми євреї, неначе оливи, тільки тоді, коли з нас витравлено середину, ми здатні створити оте найкраще”<sup>4</sup>. Тому ця іронія, власне, праязка іронія, виростає з таких протиставлень, із необхідності зрозуміти не тільки власну тугу, а й той світ, який тебе не може прийняти, і ти теж не можеш в ньому бути.

Гашекові герої в будь-якій господі Центральної Європи почувуються, як у себе вдома; персонажі ж Кафки навіть у власній квартирі відчувають себе самотніми вигнанцями. Будучи винуватцями скандалів, протеже Гашека свято переконані, що діють за законами справедливості, тоді як дійовим особам творів Кафки властивий комплекс вини. Богуміл Грабал основою власної манери письма робить поєднання комічного і трагічного, таким чином сповідуючи твердження Бергсона про те, що багато житейських драм згодом перетворюються на комедії. Письменник неодноразово наголошує, що трагічне відчуття життя і гумор — близнюки. Це — два шляхи, які ведуть на одну й ту ж вершину. Для творчості Грабала типовою є ситуація водночас смішна й жахлива.

Ситуацію, коли історія стає чимось безликим, неконтрольованим, непередбачуваним і незбагненим, Кафка сприймає і відтворює у категоріях трагічної свідомості і мистецтва, яке таку свідомість виражає. У Гашека — інший шлях, який пролягає через безкраї простори світу сміху. Але і в першому і в другому випадках перед нами література, породжена однією й тією самою, чи дуже схожою, рефлексією. Мілан Кундера пропонує називати такого роду літературу — літературою “кінцевих парадоксів”, яка виникає в умовах гострої та хворобливої зміни домінуючих екзистенціальних категорій. Ситуація, коли переплітаються трагічне й комічне, сприймається не як прикмета творчості того чи того автора, а як провідна тенденція ХХ ст.

Набоков говорить про сміх як про форму світосприйняття, філософію, етику поведінки, до того ж у жорстоких ситуаціях, коли унеможливується будь-якого роду комізм зовнішніх станів<sup>5</sup>. Такий сміх був панівним у літературі ХХ ст., і звичайно, перш за все це пояснюється духом часу, для якого колізія “сміх проти страху” стала особливо актуальною. Найглибшу, так би мовити, всеосяжну інтерпретацію цього сміху запропонував М.Бахтін<sup>6</sup>.

За Бахтіним, сміх завжди стає способом виявлення відносності тих істин, які здаються очевидними і незаперечними. Зв'язок сміху зі свободою не в усіх випадках очевидний, але саме в такій комбінації він надзвичайно природний і органічний — така думка знайшла яскраве підтвердження в літературі, яка виразила досвід життя в умовах панування тоталітаризму. “Сандро з Чегема” Ф. Іскандера, “Москва-Петушки” В.Єрофєєва, “Зона” та “Заповідник” С.Довлатова були симптомами звільнення від “серйозності” життя, поза якою не уявляє себе жоден тоталітарний режим. Установлюючи відносини фамільярності там, де офіційна

<sup>3</sup> Там само. — С. 93.

<sup>4</sup> Kladiva Y. Literatura Bohumila Hrabala (Struktura a metoda Hrabalovych del.) — Praha, 1994. — S. 52.

<sup>5</sup> Зверев А. Смеющийся век // Вопр. литературы. — 2000. — №4. — С. 57.

<sup>6</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1965.

позиція вимагає подиву, поклоніння та пієтетної поваги, вони тим самим дискредитували її.

“Чорний гумор” досить претензійно заявив про себе в 60-х роках, переважно в американській прозі. Особливо вирізняється тут постать Дж. Барта, якого згодом буде зараховано до ключових фігур постмодернізму. Творам “чорних гумористів” притаманна тотальна іронія з присмаком іноді надриву, а частіше — цинізм і схильність до філософських метафор провокаційно нігілістичного забарвлення. Яскраво виражене в них ігрове начало, пристрась до парадоксу, розмаїття художніх прийомів, типових для комічного мистецтва і часто запозичених (особливо із фільмів раннього Чапліна), — все це зробило “чорний гумор” надбанням сміхової культури.

“Празька іронія” — це такий собі “чорний гумор” у чеській літературі, її основоположниками вважають Гашека й Кафку, а більш сучасними послідовниками — Грабала, і менше — Кундеру. Поняття “празької іронії” тісно пов’язане з еволюцією жанру “господської оповіді” (господа в Чехії — це місце, де п’ють пиво і проводять багато часу за розмовами, у спілкуванні. Це щось на зразок українського шинку, чи радше ірландського пабу). Господська оповідь в історії чеської літератури посідає осібне місце. Це пояснюється в основному тим, що у чехів витворилося власне ставлення до історичних світових подій: “багато говоримо, але мало робимо”. І саме тому, виходячи з цієї прикметної риси чеського менталітету, господська оповідка стає важливою частиною загальнонародної забави, веселощів, словесних сміхових (зокрема й пародійних) творів, у нашому випадку — постмодерного карнавалу. Вона виростає з різноманітних форм і жанрів фамільярної мови вулиці (тут і лайка, і прокляття, і мольба). За висловом К.-Г.Юнга, першим кроком до інтеграції особистості є усвідомлення Тіні — негативних граней особистості<sup>7</sup>, які містять у собі і природний потенціал розвитку (у нашому випадку Тінь — це непристойність, вульгарність, неприйнятні норми поведінки з погляду традиційної моралі). Інтелект врешті-решт приводить до усвідомлення особою своєї повної некомпетентності і неповноти, що є необхідною умовою руху до більш високого рівня знань і розуміння. Саме тому в казках царем стає Іванко-дурник чи молодший син, який несповна розуму. Він одурює себе і нас повною непристосованістю до традиційного нормального життя задля того, щоб зробити його повноціннішим.

І чи не тому в Богуміла Грабала з твору у твір, як талісман, переходить образ дядька Пепіна — чи то блазня, чи то людини несповна розуму, зі сприйняттям дитини. Усі ці форми фамільярного, незважаючи на їхню, так би мовити, протилежність, становлять єдиний сміховий аспект світу, вони тісно взаємопов’язані і в різних конфігураціях доповнюють одна одну. Це — ігрова імпровізація, яка вважається найбільш вдалою, коли сміх знаходить свого адресата. Господська оповідка надзвичайно близька до жанрів народної культури: шарад, пісенних пародій, загальнонародних театральних святкувань. У будь-якому разі цей жанр є проекцією зовнішньої буденної реальності у сферу фантазії. Оповідач у господі прирівнюється до поета. Його мова насичена сленгом, ремісницькими чи злодійськими термінами (це вже залежно від професії), наповнена різноманітними товариськими звертаннями, але водночас і вичитуваннями. Інколи створюється враження, що ставлення співрозмовників один до одного занадто панібратське, однак у такому спілкуванні відкриваються якісь інші джерела прадавньої культури, які з погляду сучасної цивілізації не завжди можна пояснити. Але це об’єднує всіх учасників спілкування і означає, що код генетичної пам’яті ще не втрачено.

Усі ці форми, в першооснові яких лежить сміх, різко, навіть принципово відрізняються від серйозних офіційних форм святкувань і церемоній. Вони подають

<sup>7</sup> Юнг К.-Г. Алхимия снов. — СПб., 1997. — С. 338.

зовсім інший, підкреслено неофіційний і позадержавний, що не менш важливо, аспект світу, людини і людських стосунків. Вони начебто будують інше життя по той бік усього офіційного, той справжній, не завжди привабливий, до речі, світ і справжнє життя, до якого всі люди більшою чи меншою мірою причетні. Ця особливого роду багатолічність відображається в літературному творі, і, за висловом Р.Інгардена, створює його (твору) складну структуру.

Іронія означає набагато більше, ніж люди зазвичай розуміють під цим поняттям. Це не тільки прихований, дещо уципливий сміх, який часто не пробачають. Той, хто іронізує, має бути позбавленим ілюзій. І стосовно себе, і стосовно інших. Іронія — одна з умов душевної рівноваги й мудрості. Тому Грабал постійно й балансує між песимізмом і оптимізмом. А також нерідко трапляється, що його іронія смішить у той час, коли авторові зовсім не до сміху.

Для сміхової культури різних епох, на що вказує М.Бахтін, прикметні фігури блазня та дурня<sup>8</sup>. Це персонажі, які й у звичайному житті залишаються носіями карнавального начала. Вони є виразниками особливої життєвої форми, реальної й ідеальної водночас. За твердженням Бахтіна, такі герої перебувають на межі життя й мистецтва (начебто в особливій проміжній сфері): це не просто диваки чи люди не сповна розуму. До сказаного дозволимо собі додати ще й таке: блазень — це не просто носій карнавального начала в житті та в самому карнавалі, не просто людина зі сфери “між”, а індивід із особливим, достоту вищим і глибшим, рівнем пізнання. “Нормальним”, “посереднім” бути легше, принаймні залишаються ілюзії та перспектива сприймати життя тільки на 2%. Про це каже наука, як і про ті 98%, що закриті для нашого пізнання. Вчені висловлюють думку, що якби й вони стали доступними людському сприйняттю, то увесь світ поступово б збожеволів.

Об'єктом пародії Грабала є постать особлива, своєрідний створений ним тип блазня — *rabitel*. Як пише письменник, слово *rabit* він вперше почув у приватній розмові з поетом Іржі Коларжом<sup>9</sup>. На запитання, що він робить, той відповів: “*Pábím*” (до речі, не в усіх словниках чеської мови можна знайти переклад цього слова). Відтоді Грабал, як він сам зазначає, почав використовувати це слово на позначення певної категорії людей. Сюди належать ті, про кого можна сказати, що вони попросту “клеять дурня”. Але насправді це не божевільні і не блазні, часто це люди, які свідомо обрали таку поведінку, вважаючи, що через жарт, через сміх зможуть висловити оте найістотніше. Часто їм навіть не важливо, слухає їх хтось чи ні. Вони перебувають у постійному внутрішньому монолозі, у спілкуванні із собою, у своїх думках, але при цьому все помічають і все чують. Величезна внутрішня робота для довколишнього світу не помітна, тому й не зрозуміла природа висловлених ними надзвичайно простих на перший погляд істин. Найприкметнішою рисою таких людей є те, що вони здатні дивуватися будь-яким найменшим проявам світу. “*Pábítelé*” — це своєрідні фільтри інформації, що очищають її від бруду; вони в захопленні від світу, тому всі історії, які вони розповідають, перш за все цікаві, смішні і здатні відображати кращі сторони життя. Люди цієї категорії займаються тільки тим, що їм цікаво, вони не обов'язково освічені (це їм швидше заважає), але є учнями і вчителями життя.

Такий спосіб існування досить близький до екзистенції митця, поета. Це своєрідна патологія, обов'язкове відхилення від норми, інтерес до забороненого, дослідження незрозумілого, сенс якого не можна збагнути через загальноприйняті правила. Для літератури такий тип, якщо він письменник, цінний тим, що в будь-який момент він може імпровізувати, якщо ж це він — персонаж, то імпровізувати можна з ним, із текстом, який він виголошує, і з ситуацією, в яку потрапляє.

<sup>8</sup> Бахтин М. Цит. вид. — С. 65.

<sup>9</sup> Hrabal B. Proč pišu // Sebrane spisy Bohumila Hrabala. Sv. 12. — Praha, 1995.

Перш за все, Грабал сам — “*pabitel*”, і середовище, де він або подібні йому присутні — обов’язково колоритне. Цей персонаж — антипод герою цивілізаційному, інтелектуальному або, як кажуть критики постмодернізму, герою культурному. Його пізнання відбувається через гру, веселощі, карнавал, провідна роль тут належить діонісійному началу. На таких людей, як правило, не зважають, але їхні висловлювання примушують думати. Перефразовуючи Гінзбурга, про “*pabitele*”, можна сказати так: комічно зображений ангел.

Хто ж може бути ним? Перш за все, людина вільна від нашарувань суспільства, здатна дивуватися й дивувати, мислити і фантазувати, обговорювати теми-табу, яка не зважає на час, старість і смерть, бо завжди відчуває себе молодою духом. Традиція у виборі такого типу героя прикметна не тільки для чеської літератури. Європейські та американська літератури ХХ ст. теж обирають пікарескний персонаж (Кафка, Беккет, Йонеско, Дюрренматт та ін.).

Таких героїв К.-Г.Юнг об’єднує в архетип психіки *Трікстера-Трюкача*, який формує єдине ціле з образами інших порушників культурних і соціальних заборон<sup>10</sup>. Попередником його був Гермес, хитромудрий грецький бешкетник, який порушував традиції заради пошуку нових шляхів. Юнг розглядає *Трюкача* як одне із виявлень антиномічної природи Духу, і знаходить у ньому риси схожості з цим давнім архетипом. Творче начало справді поріднює їх. Але на противагу Духу, якому притаманна невизначена, надлюдська й водночас тваринна природа, Юнг увиразнює людські риси *Трюкача*. Хитрість і розум інколи роблять цього ошуканця схожим на Мефістофеля, що відображає сучасні уявлення про провокуючу роль інтелекту в порівнянні з чистотою душі. В образі *pabitele* це друге, тобто чистота душі, перебуває на першому місці. За Грабалом, інтелект насправді лише мавпує творче життя Всесвіту.

Отже, *pabitel* — складова архетипу *Трюкача*, домінантними рисами якого саме й є чистота душі та людяність, безпосереднє дитяче сприйняття і звернення до сфери Духу. Згідно з ученням Юнга, *Трікстер* розкриває перед нами наступний рівень розвитку свідомості, свідчить про потаємні тінюві риси, які обов’язково проявляться, якщо свідомість зміститься нижче традиційних механізмів культури. За такої умови втрачається можливість скористатися традиційним знанням, а отже, якимось чином буде знайдене нове, вище. У *Трікстера* інтелект і розум мовчать, говорить Дух, на цьому етапі він виконує роль Тіні минулого стосовно тієї ідеальної особистості, до якої прагне людство.

На шляху до *Трікстера* перебувають Грабалів блазень і Арлекін. Останньому навіть присвячений твір під назвою “Арлекінові мільйони”<sup>11</sup> і найбільш драматично виразні епізоди “Містечка, де зупинився час” (перша версія 1973 р.)<sup>12</sup>.

До речі, Арлекін, блазень і “*pabitel*”, крім того, що є виразниками спільного карнавального начала, нерідко використовуються Грабалом як різні полюси одного й того самого явища. Яскравий цьому приклад сцена в уже згадуваному “Містечку...”. З уст героя — маленького хлопчика — дізнаємося, що в будинку його батьків зібралися гості, які веселяться. Комуś прийшла в голову ідея перевдягнутися в карнавальні костюми. До слова, у всіх вони однакові — це костюм Арлекіна. Першим його одягнув батько, за ним — усі інші. Коли процес перевдягання завершився, всі подивилися у дзеркало і побачили, як пасує кожному таке вбрання. І справді, як свідчить герой, ці костюми личили всім. Тоді одягнули ще й маски, і почалися нічні веселощі Арлекінів. Цей мотив дуже схожий із етюдом відомого міма Марселя Марсо, герой якого виготовляє маски і приміряє їх. Одного разу маска приросла, і як герой не намагався її позбутися, йому це не

<sup>10</sup> Карасев А. Философия смеха. — М., 1996. — С. 339.

<sup>11</sup> Hrabal B. Hřítkůvovy milióny. — Praha, 1981.

<sup>12</sup> Hrabal B. Městečko, kde se zastavil čas. — Praha, 1991.

вдалося. У Марсо те, що в масці треба жити — трагедія, у Грабала ж — відкриття: бути Арлекіном може будь-хто, це зовсім не трагедія, це — перший крок до експерименту, з якого й починається нове життя, але, завважте, життя аутсайдера.

Образ Арлекіна якимось чином поєднаний із образом П'єро, хоча останній у чистій формі балаганного образу не використовується. У Грабала Арлекін завжди драматично-трагічний, абсолютно не злий і тільки через його маску можна вийти на нові рівні пізнання.

Ігрова модель описується автором як необхідна умова існування “чужинця-аутсайдера”, свідомості, яку можна культивувати в собі, навіть за умови власного повного перебування у “головній” культурі. За допомогою ігрового елементу “чужинець” вчиться сприймати різноманітні світи, якими він подорожує; неагресивно, з любов'ю, вчиться розмовляти їхньою метамовою. Сам “аутсайдер” стає особливо пластичною постаттю, оскільки він може свідомо програвати, зображувати, проживати той чи той стереотип поведінки стосовно себе, пародіюючи його в іншому контексті, в іншому світі. Обидва іміджі — умовно реальний (в усякому разі для самого “чужинця”) і стереотипний — можуть співіснувати у суперечливій свідомості подібної культурної зони.

“Трікстеризм” і одурювання залишаються основними ознаками культурного “аутсайдерства”, водночас вони, як відомо, є і архетипними образами багатьох недомінуючих культур.

Уточнюючи поняття гри стосовно культурних подорожей і міжпросторовості, Грабал пропонує відмовитися від таких, на перший погляд невід'ємних елементів класичних концепцій гри, як дух змагання (конкуренції) і компетентність (знання правил і беззаперечне їхнє дотримання). Звичну невпевненість у тому, хто виграє, а хто програє, він замінює іншою невпевненістю — від подиву, несподіванки, пов'язаної з особливим ставленням до життя й довколишнього світу, який не сприймається як розкладений по полицях і раз і назавжди даний. Тут і відмова від жорстких рольових прив'язок, притаманних більшості соціальних ігор (протягом життя кожен грає одну і ту ж роль, яка найбільше його влаштовує), рухомість і пластичність власних образів, постійний процес себстворення й себеруйнування, а також створення й руйнування інших світів. Цей ідеал нової культури й нового ставлення до світу, в якому домінує ігрове начало, активно переосмислюється художньою свідомістю, при цьому часто втрачаючи свій святковий, життєствердний настрій, і демонструючи темні, руйнівні для особистості аспекти.

Герой, а особливо оповідач, більшість своїх рис отримав у спадок від давніх фольклорних традицій, але вони зазнали значних змін у зв'язку із принципово іншою природою побутування цього образу в сучасній літературі. Еволюція Трікстера відбувається перш за все на шляху його наростаючого зв'язку з *елементами* загальнонаціональної традиції.

Особливо важливою є проміжна, медіативна, “трюкова” природа цього героя-оповідача, який поступово перетворюється із власне героя на нерв і рушійну силу оповіді, на культурно-гібридний коллаж, який використовує техніку “пастіш”, пародіюючи таким чином і власні усталені літературні й фольклорні форми.

