

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ім.Т.Г.ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

СИВАЧЕНКО ГАЛИНА МИКОЛАЇВНА

ПРОБЛЕМА ПОСТМОДЕРНІЗМУ В СЛОВАЦЬКІЙ
ПРОЗІ 60 - 80-х РОКІВ

Ю.01.04 - Література зарубіжних країн
Ю.01.08 - Теорія літератури

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук

Київ- 1992

000000113



00428249 (Т)

Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка

Офіційні опоненти:

Доктор філологічних наук, професор А.Р.ВОЛКОВ

Доктор філологічних наук, професор М.Я.ГОЛЬБЕРГ

Доктор філологічних наук М.А.ІГНАТЕНКО

Провідна установа - Львівський державний університет ім. І.Я.Франка

Захист відбудеться " _____ " _____ 1993 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д. 016.35.03 при Інституті літератури ім.Т.Г.Шевченка АН України /252601, Київ, вул.Грушевського, 4/.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Інституту літератури.

Автореферат розісланий " _____ " _____ 1992 р.

ВЧЕННИЙ СЕКРЕТАР
спеціалізованої вченої ради

ГАЙНІЧВРУ О.І.



В 26.7.15

Актуальність теми. В наш час вже неможливо розглядати літературу лише під знаком реалізму чи модернізму: поминув період безкомпромісності, зведення неприступних стін між народами та культурами. Остання третина ХХ ст. входить в історію як доба універсалізму та синкретизму, як епоха постмодернізму, коли відбувається зміна координат у трактуванні історії, зростає інтерес до "маргіналії" світового процесу. Здається, всі існуючі художні напрями й стилі, філософські школи вже вичерпали себе в зіткненні з реальністю, а всі відомі мови й коди перетворюються на знаки культурної "надмова". Без цього сходження на новий шабель загальнолюдської самосвідомості стає неможливим подальший рух і всередині окремих галузей культури. У мистецтві, літературі, філософії постійно відбувається охрещення та контамінація жанрів і методів, заперечується принцип диференційованості, впорядкованості, ідентичності; все стає можливим, але ні в чому немає певності. Реально чи нереально? Серйозно чи жартوما? Провідною ознакою мистецтва стає зняття будь-якого "чи".

Постмодернізм являє собою складний і різноспрямований рух сучасної суспільної думки, її своєрідну реакцію на зміни в світовій цивілізації, багатомірне відбиття духовного повороту самосвідомості сучасної людини. Відзначаючись багатомірністю й поліваріантністю, він словидує плюралізм у всіх галузях творчої діяльності. Мова йде про інтернаціоналізацію людських відчуттів, спричинених серйозними політичними катаклізмами, зрушеннями біосфери, передбаченням екологічної та ядерної катастроф. Поступово змінює свій усталений смисл гуманізм, переорієнтовуючись на т.зв інфрагуманізм, і навпаки - дегуманізація поступається місцем антивелітарності, замахуючись на пародіювання та висміювання всіх і всіляких авторитетів.

У мистецтві з'являється таке явище, як андеграунд, що поєднує в собі поп-арт та "монтаж смислів", здатний перетворити історію на карикатуру. Модерністські напрями видаються безнадійно застарілими у порівнянні з постмодернізмом, який, відкинувши абсолютний негативізм, спирається уже не на якусь - нехай і найвишуканішу - позицію, а передусім на плюралізм позицій, методів, стилів, немислимий без гри.

Суттєвим відтак видається той факт, що у літературах ексоціалістичних країн при зародженні постмодернізму роль авангарду як об'єкту подолання й відстоювання перебирає на себе соці-

реалізм, котрий довів до абсурдної межі такі "родові" ознаки авангардистських течій, як агресивна нетерпимість до естетично-го інакомислення, прагнення до культурного монополізму, пафос руїнації як історичного минулого, так і естетичної природи мистецтва в цілому.

Словацька постмодерністська проза 60-80-х років зовсім не в першу чергу зобов'язана своєю полвою впливу західних літератур. Безперечно, що словацький поставангард існує й розвивається в безперервному образному й концептуальному діалозі як з живою традицією минулого, перетворенням "забутих" і тому протягом багатьох років "чужих" структур на "свої", необхідні, так і з фантомами сопреалізму. Найпомітніші явища словацької прози аналізованого періоду уявляються результатом підвищеного діалогізму літературного процесу, в якому спостерігається безперервна актуалізація одних і затухання інших складових національного літературного минулого. Те ж саме стосується і контактів словацької прози з явищами позанаціонального літературного контексту. При цьому йдеться не про звичайне оживлення традицій, а про їхню іронічну ревізію, визнання принципу альтернативності художнього мислення.

Якщо на Заході постмодернізм був спричинений до життя переважно кризою індустріального суспільства – появою мультинаціональних монополій, комп'ютерної цивілізації з її безмежним розвитком засобів масової інформації, загрозою екологічної та ядерної катастрофи, а також вичерпаністю модернізму як певною мірою породженого ним художнього методу, то в літературах Східної Європи це явище, викликане кризовим станом соціалістичної системи, стало ще й однією з небагатьох можливостей для письменників зберегти власну мистецьку й людську позиції, відстояти бодай у такий /іронічно-пародійний/ спосіб власний погляд на світ в умовах потужного тоталітарного пресингу.

Очевидно, існує певна парадоксальність у тому, що саме ігрова реальність культури стає тим дороговказом, котрий дозволяє пробитися крізь лабіринти замкненого ідеологічного кола до відчуття внутрішньої свободи, що саме ігровий світ культури набирає значення різкої антитези безчасовості, що стиль, заснований на грі з цілими шарами культурних надбань, стає для митця ледве не єдиним способом опанування логікою хаосу історії. Однак, на думку дисертанта, тут немає суперечності, а є глибинна взаємообумовленість реальності й стилю, філософії й поезики сучасної літератури.

Вирішення поставленого в дисертації завдання, безперечно, не могло б відбутися, якби автор не справився на досягнення світової науки в галузі дослідження постмодернізму, де нараховується чимало ґрунтовних праць, присвячених з'ясуванню соціально-історичних причин появи постмодернізму¹, визначенню його культурфiлософської природи²; аналізу постмодерністських проявів у літературі³.

По-друге, якби в сучасній вітчизняній науці не змінилося ставлення до феномена постмодернізму з негативного спершу на лояльне, а згодом і позитивне⁴. Що ж до розробки постмодерністської

¹ Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. - Tubingen, 1961; Foucault M. The Order of Things. - N.Y., 1970; Rorty R. Philosophy and the Mirror of Nature. - Princeton, 1980; Enzensberger H.M. Bemerkungen zum Weltuntergang//Kursbuch. - м.5; Baudrillard J. Simulations//Semiotext(e). - N.Y., 1984; Habermas J. Die neue Unübersichtlichkeit. - Frankfurt/M, 1985; March J. The Post-modern Interpretation of History // The Journal of the British Society for Phenomenology. - 1988, N 2.

² Foucault M. Folie et deriason. - Paris, 1961; Derrida D. De la grammatologie. - Paris, 1967; Wittgenstein L. Schriften. - Frankfurt/M., 1969; Lyoterd J.-L. La condition postmodern. Rapport sur le savoir. - Paris, 1979; Hassan J. Culture of Postmodernism // Theory, culture and society, 1983, N 3; Jencks Ch. Sprache der postmodern. - Stuttgart, 1980; Connor S. Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary. - Cambridge/Mass., 1990; Kuller J. OnDeconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. - N.Y., 1990. Eco U. Rozprava o všeobecnej semiotike. - Bratislava, 1990.

³ Hassan I. The dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern literature. - Memphis, 1971; Hassan I. Paracriticisms. Seven speculations of the times. - Urbana, 1975; Fokkema D.W. Literary history, modernism and postmodernism. - Amsterdam/Philadelphia, 1989; Fidler L. American Literature since 1900. - London, 1975.

⁴ Див.: Эпштейн М. Парадоксы новизны. - М., 1988; Його ж. После будущего. О новом сознании в литературе // Знамя, 1991, № 1; Липовецкий М. "Свободы черная работа" /Об "артистической прозе" нового поколения // Вопросы литературы, 1989, № 9; Його ж. Закон крутизны // Там же, 1991, № 11/12; Гальцева А.Р. Западноевропейская культурфiлософия между мифом и игрой // Самосознание европей-

проблематики в экс-соціалістичних країнах, то, безперечно, заслуговують на увагу праці югославських дослідників П.Палавєстри, В.Тмеґача, З.Чукановича, студії чеських та словацьких літературознавців¹.

Що ж до безпосереднього предмету дослідження, а саме словацької прози 60-80-х рр., то тут ми маємо чималу кількість дублікацій /Я.Штевчек, В.Петрік, І.Сулік, Р.Хмел, І.Бернштейн, Р.Кузнєцова, Ю.Богданов, В.Шевчук, С.Шерлаїмова, І.Шабловська, А.Машкова, Л.Широкова/, з яких вимальовується розлога картина її загального стану, визначення головних напрямків, тем та ідей у руслі літератури соціалістичного реалізму. Звичайно, що при цьому посилена увага приділена соціалній та морально-етичній проблематиці з урахуванням політичної орієнтації авторів, чому, безперечно, були свої об'єктивні причини.

Порівняно меншу увагу дослідників привертала проблеми, пов'язані з нереалістичними напрямками в чеській та словацькій літературі. А, тим часом, висвітлення ролі модернізму та постмодернізму в збагаченні поетики сучасної прози зобов'язує розширити коло спостережень над літературним процесом Чехії та Словаччини.

Для українського літературознавства, ще й сьогодні подеколи переобтяженого соціологічними підходами до літератури, нехтуванням естетичної природи слова, нетерпимістю до політичного інакомислення, вирішення спектру проблем, пов'язаних з постмодернізмом, скої культури ХХ века. - М., 1991; Якимович А. Утраченная Аркадия и разорванный Орфей // Иностранная литература, 1991, № 8; Його ж. Четырехдц обиженный в поисках самого себя // Независимая газета, 1992, № 92; Иванов Вяч. Классика глазами авангарда // Иностранная литература, 1989, № 11; Ерофеев Влк. В лабиринте проклятых вопросов. - М., 1990; Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир, 1992, № 2; Носов С. Литература и игра // Там же.

¹ Žilka T. Postmodernizmus v próze//Romboid,1989,N 9; Žilka T. Hodnotový systém naratívneho textu//Romboid,1990,N 3; Žilka T. Modernizmus a postmodernizmus//Romboid,1990,N II; Krausová N. Próza nových modelův či rozklad epického tvaru!//Slovenská literatúra,1976,N 4; Hodrová D. Hledání románu (Kapitoly z historie a typologie žánru). - Praha,1989; Hodrová D. Roman ako otevřené dílo//Estetika,1989,N I.

уявляється теж надзвичайно актуальним, оскільки його прояв у літературах екс-соціалістичних країн варто розцінювати не лише як своєрідний культурологічний феномен, а й як ефективний спосіб опанування національною самосвідомістю сучасної людини.

Тож дослідження постмодернізму – специфічного літературного явища кінця ХХ ст. уявляється актуальним і плідним як для формування нових засад теорії літератури, так і для з'ясування загальної картини літературного процесу та певного етапу в культурі окремої країни. Що ж до літератур східноєвропейського регіону, то необхідність нових підходів до них є просто таки нагальною.

Наукова мета роботи – шляхом поглибленого історико-функціонального аналізу, із залученням структурально-семіологічного підходу, розкрити зміст і значення внеску словацької прози в європейській літературний процес останньої третини ХХ ст. На цьому матеріалі дисертант прагне з'ясувати специфіку такого соціокультурного феномену, як постмодернізм, характер його прояву в літературах колишніх соціалістичних країн.

Основна увага приділена в дисертації тим творам постмодерністського спрямування, чие значення виходить за національні рамки словацької літератури /"Тисячолітня бджола" П.Яроша, "Майстри" В.Шікули, "Акації" та "Лісовий театр" Л.Баллека, "За змєно дрібняків" А.Бєднєра, "Розум" Р.Слободи, проза П.Віліковського та Я.Йоганідеса/.

Дисертант не ставить собі за мету систематичний розгляд словацького роману доби "реального соціалізму". Однак при аналізі творів, що становлять найбільший інтерес для розкриття теми, автор прагне осмислити літературні явища в контексті загальної періодизації повоєнної словацької літератури і головних тенденцій її розвитку.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити ряд конкретних дослідницьких завдань. По-перше, розглянути соціокультурну зумовленість художнього розвитку в Словаччині в повоєнний період, означити ті зміни, що відбулися в сфері естетичних концепцій дійсності, охарактеризувати тяд співвідношення "особистість – середовище", який складався на різних етапах розвитку літератури; з'ясувати закономірності розвитку роману в тісному зв'язку із загальними тенденціями його еволюції в світовій літературі з урахуванням національної специфіки історичної поетичної жанру. По-друге,

дати уявлення про основні концепції постмодернізму в сучасній науці; проаналізувати соціально-історичні та естетичні витoki постмодерністського типу мислення й показати закономірність його появи в країнах Східної Європи та функціонування в умовах тоталітаризму. По-третє, здійснити естетичний аналіз найпоказовіших постмодерністських творів, акцентуючи увагу на процесі творення їх змістово-структурних модифікацій як наслідку еволюції образного осягнення світу; розглянути різні типи постмодерністської прози, визначивши при цьому їхні межі та можливості. По-четверте, виявити провідні тенденції перебудови жанрової підсистеми, оповідної техніки в межах аналізованого періоду; розглянути зміни у взаєминах автора /наратора/ і читача /рецепієнта/ в рамках цих структур.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше в українському літературознавстві висунута й обґрунтована шляхом аналізу художнього матеріалу концепція розвитку та функціонування постмодерністської свідомості в літературах однієї з країн "соціалістичного табору". Ряд теоретичних положень, висвітлених у роботі, розглядалися зарубіжними вченими та дослідниками СНД виключно в зв'язку із західними літературами чи щонайбільше – російською. Обґрунтування приналежності кращих зразків сучасної словацької прози до постмодернізму стало можливим завдяки запропонованому в дисертації теоретичному положенню щодо його специфіки в літературах екс-соціалістичних країн, яка була зумовлена протистоянням тоталітарній ідеології. Новим у дисертації є й те, що в ній мова йде про гносеологічне коріння постмодернізму в словацькій прозі, поставлений автором у світовий контекст, що дозволяє, в свою чергу, показати і її національну самобутність.

Окрім того, до наукового обігу слов"язознавства вводиться чимало творів, які досі з ідеологічних міркувань вважалися маргінальними /проза Я.Йоганідеса, Р.Слободи, П.Віліковського/.

Практичне значення дисертації визначається ступенем вивчення об"єкта дослідження і можливістю стимулювання наукового пошуку. В цьому плані можна говорити про використання результатів дисертації при комплексному вивченні закономірностей розвитку літературних напрямів, poetики художніх систем. Матеріал дисертації може бути використаний і при створенні історії новітньої словацької літератури, загальних курсів слов"язських літератур, при розробці тапoлогії слов"язського, в тому числі українського, та євро-

пейського роману, при дослідженні творчості окремих письменників.

Апробація роботи. Переважна частина роботи пройшла різні форми апробації. Дисертант виступав з доповідями та повідомленнями на Міжнародних конференціях "Сучасна словацька проза після 1954 року" /Лондон, 1987/; "Сучасна чеська проза" /Лондон, 1990/, "Державність і література" /Братислава, 1983/; семінарах Богемістів і словакістів /Братислава-Прага, 1986, 1988/; та ін. Різні аспекти дисертації висвітлені в монографії "Парадокси словацького роману", кількох колективних монографіях та збірниках, а також у низці статей, опублікованих в українських та зарубіжних періодичних виданнях.

Робота обговорювалася на засіданні відділу зарубіжних літератур Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка АН України із залученням провідних учених установи.

Структура роботи. Цілі та завдання дослідження, конкретний матеріал визначили структуру дисертації, яка складається з вступу і чотирьох розділів.

У ВСТУПІ обґрунтована актуальність дослідження, проаналізовано стан наукової розробки історії словацької прози, проблеми постмодернізму, запропоновано можливий шлях висвітлення окремих її аспектів. Автор звертає увагу на необхідність дальшого поглибленого вивчення витоків постмодерністського світобачення й мислення, на факт помітної активізації постмодерністських тенденцій у багатьох літературах сучасного світу, на якісні зміни в словацькій прозі другої половини 70-80-х років.

У I розділі "ГРУПА "МЛАДА ТВОРЕА-56" І ФОРМУВАННЯ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ В СЛОВАЦЬКІЙ ПРОЗІ" аналізуються його витoki в словацькій літературі, викладаються теоретичні засади постмодернізму. Це пов'язується з естетичним зламом, який розпочався в словацькій літературі в другій половині 50-х років і, досягнувши апогею в період "Празької весни", після вимушеної стагнації, спричиненої окупацією Чехо-Словаччини в 1968 році, у своєрідний спосіб відродився в другій половині 70-х років.

Ситуацію в тогочасній словацькій літературі можна кваліфікувати як кризову, а наступ авангарду та неоавангарду - як реакцію на цю кризу. Літературний процес 60-х років характеризується як рух різноспрямований: у бік реалізму, що сприяло насадження ідейно-тематичних і поетологічних настанов соцреалізму, і в сторону модернізму, що призвело до активізації модерністських при-

ципів, до поширення екзистенціалістських поглядів на людину. Існування особистості в тоталітарних умовах почало набувати дедалі більш парадоксальних і гротескових обрисів, що породжувало відчуття фантасмагоричності та "надреальності" навколишнього світу. Все це яскраво втілювалося в творчості так званої Генерації-56 чи групи "Млада творба-56". Суттєвим уявляється самий факт формування її програми в опозиції до естетичних засад минулого десятиліття, реалізованої на шпальтах часопису "Млада творба".

Потяг до "руйнування" реалізму став особливо відчутним у 60-ті роки, хоча сам процес активізації модерністських тенденцій не був цілковито однозначним. Це проявилось в ранніх творах П.Яроша, П.Віліковського, В.Шікули, Я.Моганідеса, Р.Слободи, Л.Баллека, де намітилося поєднання реалістичного та модерністського світобачення, чільне місце посів сумнів щодо смислу історичного розвитку, що й визначило подальшу творчість цих письменників, спрямувавши їх у середині 70-х років у постмодерністське річище.

Відомі події 1968 року виділяються як суттєва історична віха в суспільному та культурному житті Чехо-Словаччини. Політична та ідеологічна сфери в цей час не тільки деспотично нав'язували основні форми внутрішнього життя літератури, а й часто диктували головні критерії естетичних вимог до художніх творів. "Консолідація" літературного життя, "об'єднання здорових сил у літературі", "очищення" - всі ці "заходи" впливали з офіційних настанов, згідно з якими література "найбільше була зачеплена негативними анти-соціалістичними явищами".

Цей процес відлучив від літератури таких письменників, як Д.Татарка, П.Карваш, Л.Тяжкий, Л.Мвячко, які протягом повоєнного часу репрезентували здобутки словацького красномовного письменства. Але водночас так звана "консолідація" спричинила до прискореного формування генерації "Млада творба-56", яка згодом перетворилася на головний рушій розвитку словацької літератури, до значної активізації літературної критики /"Словенске погляди", "Нове слово", "Літерарні тижденік"/.

6 підстави стверджувати, що молоді сили словацької літератури зуміли після вимушеної стагнації оцінити факт надання словакам федерації, що теж, попри всю парадоксальність, виявилось одним із позитивних наслідків чехо-словацької кризи. Саме молода словацька проза взяла на себе місію відтворити процес історичної ідентифікації з розвитком національної самосвідомості словацького народу.

але зробила це в дуже своєрідний спосіб.

Ідея творчих можливостей нації, її ідентифікації актуальна сьогодні далеко не для кожної культури, проте в словацьких умовах /як і в українських/, де державність як така існує менше ста років, вона виявилася продуктивною. Реалізувати її припало саме тим письменникам /П.Ярош, Л.Баллек, В.Шікула, І.Габай/, котрі напередодні кризи й відразу ж по ній вислухали чимало звинувачень з приводу свого "космополітизму", інтровертності та модерністських уподобань.

Один з очевидних парадоксів сучасної культури, як підкреслюється в роботі, полягає в неминучості відмови від досягнутого рівня довершеності, а всі спроби письменства обійти це правило зводяться здебільшого до догматичних заборон чи насадження естетичного консерватизму. У зв'язку з цим дисертант, погоджуючись у принципі з висунутим Я.Штевчеком поняттям "романна ситуація"¹, яка передбачає необхідний стан суспільства й літератури для плідного розвитку роману /наявність соціально диференційованого суспільства, що перебуває в стані певної рівноваги/, визначає період 70-80-х років як дуже специфічний в цьому відношенні. Якщо в першій половині 70-х роман був у словацькій літературі явищем винятковим з огляду на переломність моменту, то вже наприкінці 70-х років словацьке суспільство вимушено опинилося в ситуації стійкої рівноваги /а точніше - стагнації/, що й спричинило до постмодерністського роману. Твори Яроша, Шікули, Баллека, хоч і були пов'язані генетично з історичною публіцистикою Мінача, стали своєрідним діалектичним запереченням попереднього художнього розвитку, свого роду великов "пародією" на усталені в словацькій літературі соціалізму естетичні та ідеїні канони.

Дедалі глибше усвідомлення ілюзорності способів існування, їх всеосяжної владаності, свого роду нео- чи постекзистенціалізм стали, на думку дисертанта, невід'ємними передумовами постмодерністської прози, де матеріалом для "обігрування" постає національна історія, сама ідея загальної морально-етичної норми. Зв'язні часи уможливили поєднання безілюзорного, часом іноді й натуралістично безкального образу реальності з поетикою літературної гри, створили такі сюжети, котрі могли видатися продуктом хіба що хворобливої фантазії, хоча представляли насправді саму реальність.

Протесковий, фантастичний хронотоп сучасної словацької прози формується на ґрунті абсурдності, що перетворює історію на страш-

¹ Števec J. Súčasný slovenský román. - Bratislava, 1987. - 5. 7.

ний театр масок, прирікаючи реальність на фєрсове обігрування та пастиш. Це, в свою чергу, призводить до різкої мутації традиційних жанрів: побутовий психологічний роман "За зменю дрібняків" А.Беднара обертається на фєрсово-фантастичну притчу, родинна хроніка П.Яроша "Тисячолітня бджола", насичуючись елементами міфологізму, стає філософською оповіддю про національну самосвідомість; роман-сповідь Р.Слободи "Розум" несподівано виявляється подорожніми "нотатками" сучасного пікаро про гротескове зазеркалля соціалістичної дійсності. За рахунок естетичної гри жорстокість та несправедливість немовби сублимуються в творах у щось привабливе, що можна розцінювати як спробу "вижати" з похмурих реалій тоталітарної епохи і понівеченої нею свідомості бодай щось естетично варте.

В ігрову тональність романів Яроша, Шікули, Баллека, Беднара, Відіковського органічно вписується нарочита різностильність оповіді, акцентована наявність підкреслено "оголеного" приїому. Річ навіть не в сюжетах, свідомо орієнтованих на класичні літературні зразки /"Сто років самотності" Г.Г.Маркеса, "Пригоди Гуллівера" Дж.Свіфта, "Дон Жуан" Мольєра тощо/, а в створенні атмосфери літературності, в актуалізації образу оповідача.

Постмодерністська свідомість була реалізована в словацькій прозі значною мірою завдяки пародії, характерної саме для періодів певної чи повної переоцінки цінностей, коли подібність часто обертається на химерну ілюзію, а "гра" виступає формою заперечення усталених норм; внаслідок чого народжується реальна основа "осміяння" й пов'язаний з нею "театр у театрі", "література в літературі". У подібному трактуванні образ героя при всій своїй історичній конкретності переїмається карнавальним свідомством /М.Бахтін/. У лицедїїстві та пародії начебто відбувається звільнення людини з-під завалів хаосу історії. При цьому письменники не шкодують і самих себе: їхні герої, що часто "позичають" у авторів біографії /"Розум" Р.Слободи, "Лісовий театр" Л.Баллека/, постають свого роду історико-психологічними комплексами, головною ознакою яких становить авторське бажання зблизитися з читачем.

Типологічними рисами стилю аналізованих творів дисертант вважає орієнтацію на літературну традицію, театралізовану форму оповіді, особливу, прийнятну глибокою іронією, пародійно-ігрову активність образу, "видовищність" метафори, парадоксальність та експресивність мови, її емоційну надмірність. Грунтуючись на цих досить

загальних ознаках стилю, можна помітити глибоку типологічну спорідненість словацької прози з постмодернізмом.

Для країн "соціалістичного табору" проблема "втраченої реальності", стирання відмінностей між добром і злом перетворюється на найфундаментальнішу проблему людини, яка вичерпала енергію соціалістичної утопії. Щоправда, західні вчені практично ніколи не зверталися в цьому зв'язку до країн Східної Європи, вважаючи, очевидно, що рівень розвитку їх навряд чи спроможний сприяти поширенню ідей Лютара чи Бодрійяра. Однак, сьогодні саме в літературах, породжених "соціалістичною цивілізацією", відчутно й гостро виявляються ознаки постмодерністської свідомості.

З огляду на теоретичні настанови постмодернізму в дисертації досить детально аналізується феномен гри в літературі, починаючи від романтиків Ф.Шлегеля та І.Канта; С.Кьєркегора, який побачив у іронії та грі виключне заперечення та трагізм, висунувши ідею розпаду людської сутності на множинність окремих уламків. Далі розглядається теорія "магічного театру" Ф.Ніцше та З.Фрейда, одним із правил якого є відсутність остаточної істини, а також ідеї Й.Хайзінги, котрий відносив до сфери гри будь-яку культуру, та М.Бахтіна, котрий розглядав гру як істинну приналежність народної "низової" культури. Дисертант не обходить увагою й постаті Х.-Г.Гадамера та Л.Вітгенштейна, що розробили теорії мовних ігр. Гра в літературі, таким чином, уявляється передусім творенням ілюзій, настановою на художній обман. Цілі ж її при цьому можуть бути екзистенціально серйозними.

Вважаючи, отже, одну з основних констант постмодернізму в літературній грі, дисертант виділяє з неї пародіювання та автопародіювання, котрі ставлять під сумнів взагалі саму спробу створити якусь "чисту" форму, а також настив як основний модус постмодерністського мистецтва. Серед головних ознак виділяється також деструктивізм, поєднання інтелектуальності та елітарності з масовістю та популярністю, зречення будь-яких форм монізму, уніфікації та конкуренції художніх рішень, тяжіння до багатоплосковості сюжетів та багатомовності стилю.

У II розділі "МЕТАРЕАЛІЗМ ЯК СПОСІБ ВІДОБРАЖЕННЯ ІСТОРІЇ В СЛОВАЦЬКОМУ РОМАНІ" розглядається метаромани П.Яроша, В.Шікула, Л.Баллака. Сутність метареалізму, на думку дисертанта, полягає в ускладненні самого поняття реальності, що не зводиться до площин побутової та психологічної правдоподібності, а включає й виму-

метафізичну реальність, творячи досить ущільнену словесну матерію, звертається до одвічних тем, міфологем та архетипів. Матеріалом для творчості у метареалістів слугують історія та культура, а художній образ відроджується ними в його архетиповому значенні як проникнення крізь товщу культурних нашарувань до міфологічних праснов.

Розглядаючи теоретичні обґрунтування проблеми міфологізму Фрейдом, Юнгом, Баргсоном, Фрайем та ін., автор виділяє суттєве з його точки зору семіологічне витлумачення міфологічного образу, що, будучи пізнавальною категорією сприймається як "структура мислення" /Леві-Стросс/, "знак" /О.Фрейденберг/. Подібним чином тлумачить міф і Р.Барт, виявляючи у міфах буденності "знакову основу", розуміючи їх як сучасне діяння, котре характеризується як "mythique" /міфічне, а не міфологічне/, котре "змінює історію на ідеологію", та Е.Кассіер, котрий вважає міфічним у принципі все.

Деякі сучасні російські дослідники пов'язують міф виключно з поняттям жанру /А.Нуйкін/, стилю /М.Епштейн, О.Юкіна/ чи поезики /Б.Мелетинський/. Навряд чи правомірно вирізняти зараз міф як окремий "жанр мистецтва". Водночас годі заперечувати, що міф, будучи включеним у структуру твору, не може не відозмінювати її: там, де міф стає провідним сюжетотворчим /і ширше - стилетворчим/ засобом, він виходить за межі власне стильової сфери, формуючи нову жанрову чи принаймні квазіжанрову форму. Не випадково в літературознавстві закріпився термін "роман-міф" /Т.Манн, Г.Г.Маркес/.

Особливе місце в словацькій метапрозі посідає роман П.Яроза "Тисячолітня бджола" /1979/. Письменник прагне в творі осягнути головну життєву правду, яка складається з багатьох правд. Долі особистості й суспільства в романі постають немовби замкненими між силовими лініями людського життя: народження й смерть, кохання й праця, пошуки життєвої долі й вираження соціального протесту - все це викладається автором у карнавално-ігровий шар оповіді, яка значною мірою базується на суперечності між пікарескними елементами та принципами колективного епосу. У зв'язку з цим дисертант звертається до поняття "романний синтез" /Д.Затонський/, що тлумачиться як "світ героїв, побачений не одним із них, а немовби всіма разом"¹. Суттєвим моментом уявляється й включення опо-

¹ Затонський Д. Искусство романа в ХУ вѣк.- М., 1973. - С.289.

відача, орієнтованого на іронічно-гротескову тональність і пародіювання.

Важливим об'єднуючим фактором твору є романна оповідь, яка функціонує на кількох рівнях /сюжетно-фабульному, проблемному, історико-документальному й міфологічному/. Останній, визначаючи загальну структуру твору, виник не без впливу латиноамериканського "магічного реалізму" і, зокрема, такої його домінанти, як "ультра-барокковість" /О.Морозов, Р.Каліцький/.

Інтерес Яроша до барокко розглядається дисертантом під кутом зору проблеми "національних образів світу" /Г.Гачев¹/, які визначаються не національним характером чи світобаченням, а, так би мовити, гносеологією, національною художньою логікою. Це поняття добре вписується в метароман з його художнім синтезом життєвої стихії, відтворенням народної свідомості. Водночас як суттєва риса роману виділяється родовий синкретизм /поєднання епосу, лірики й драми/.

Основна увага приділяється аналізу міфологічної стихії, яка стає конструктивним началом поетики роману. Поєднання архаїки й модерна, простоти міфологічних схем з витонченістю, будучи характерною прикметою художніх пошуків кінця ХХ ст., яскраво виявилися саме в "Тисячолітній бджолі". Міф у творі набуває параболічного значення, базуючись на умовному наближенні до міфологічної системи художнього мислення.

Суттєвим елементом поетики стає у зв'язку з цим символіка, закладена вже в самій назві /яка, крім того, певною мірою була "інспірована" назвою роману Маркеса "Сто років самотності"/. Ключовий образ твору - Бджолина Метна, котра ввісні переслідує героя Само Піханду /прізвище його теж має бджолину етимологію, походячи від словацького "píchat" - жалити/, постає одночасно як символ і кохання, і плідності, і селянської працелюбності.

Залучення для типологічного аналізу "Ста років самотності" дозволяє зробити висновок про карнавалізований /раблезіанський/ характер обох творів. Безумовно, в раблезіанському ключі постає у Яроша й гіпертрофована еротичність, предствалюючи людину в усіх її силі та слабкості, виступаючи метафорою колективного людського досвіду. Образи тіла й сексуальних стосунків відіграють у "Тисячолітній бджолі" таку ж узагальнюючу, характерологічну функцію, як, скажімо, портрет чи діалог у традиційному реалістичному романі.

¹ Гачев Г. Национальные образы мира. - М., 1988.

Глибоко проникаючи в народну свідомість, Ярош, як і Маркес, не потрапляє в її полон, роблячи поправку й на усталено скептичне ставлення народу до власних вірувань у надреальне, на народно-святковий сміх. Карнавальна сцена розігрується Ярошем таким чином, що в ній передусім відбивається повсякденне життя. Водночас гіперболізація певних тематичних моментів /еротики, смерті/ має й більш глибокий сенс, утверджуючи ідею добра, відчуття єдності буття, філософію паралельності життєвих колізій.

Таким чином, гротесково-фантастичне ставлення письменника до зображуваної дійсності сприяє створенню ним власної концепції сприйняття реальності. Вона повністю вкладається в розуміння "фантастики прозаїчного" теоретиками магичного реалізму /Ф.Ро, Г.Арансон, Г.К.Честертон, Х.Л.Борхес/, виявляючись позбавленою будь-якої ймовірності завдяки містифікованому плану твору, який уможливає, з одного боку, більш точне й повне відтворення навколишнього світу, а, з другого, - відкриття ще одного "іншого" його виміру, котрий, власне, є основним метареалістичним чинником роману.

"Тисячолітня бджола" визначається як твір синкретичного характеру з огляду на спосіб естетичного осягнення вічних категорій буття. Реально-історичне та міфологічне перебувають у Яроша в постійному взаємопосередкуванні, коли серйозно-драматична інтерпретація реально історичного /цитування історичних документів, старих газет тощо/ чергується з комічною подачею фантастичного, завдяки чому закономірність, виявлена за допомогою архетипа, не постає остаточною істиною. Глибинний міфологізм народного світосприйняття й мислення трактується письменником, з одного боку, як вираження органічної єдності людини та світу, а з іншого, - як наслідок тисячолітнього застою патріархального світу.

До словацького метароману може бути віднесена й трилогія В.Шікули "Майстри" /1976-1979/, де відтворено події другої світової війни. Просторово-часовою домінантою триптиха виступає вигадане автором західнославацьке село з промовистою назвою Околицне, яке включене у своєрідний архаїко-маргінальний план, де одвічно існує лише циклічний природний час життєвого устрою. Подібний хронотоп сприймається як розгорнута метафора ізольованого, обмеженого й замкненого простору. На другому плані перебуває в Шікули конкретно-історичний час, який навіть у своєму елементарному значенні протистоїть розміреному ритмові селянського буття, перетво-

ррюючись на драматичний момент людського існування.

Сюжет першої частини /"Майстри"/ збудовано за принципом притчі. У центрі уваги автора - родина Гульданив, відомих теслярів, які, звівши чимало споруд у тамтешніх селах, будують в околицьому костьол. Відтак особливе місце посідає деталізація процесу преці як своєрідного ритуалу, а середньовічна ідея майстерності обумовляє суттєвий аспект трилогії, про що свідчать і її назва. Дотримуючись ззовні середньовічної концепції, згідно з якою героїчна праця сприймається як звільнення, а життя міст проходить під знаком богоугодного будівництва, в якому так чи інакше беруть участь усі члени суспільства, прозаїк під іронічним кутом зору переглядає її.

Творча манера Шікули, особливо в зображенні війни та Словацького повстання, видається полемічною відносно традиційної словацької прози, про що свідчать як численні авторські роздуми, так і вклинення до тексту "обговорення" власної поетики.

Пародію в "Майстрах" дисертант розглядає як серйозну, вважаючи її об'єктом "осмежуєчі та обмежені форми свідомості"¹. Іронічний погляд письменника спрямований проти всього неприродного, фанатичного, тоталітарного, будь-яких догм, у тому числі й релігійних. У зв'язку з цим помітне місце відводиться аналізу мотива будівництва костьолу, що, на думку В.Шабіка, "виступає "епічною метафорою theatrum mundi Словацької держави"². З іншого боку, концепція негероїчної людини, що зводить храм божий, протистоїть і пафосу партизанської проблематики, втіленої в творах М.Крно, П.Ілемницького та й навіть у романах представників "другої хвилі" літератури про війну - В.Мінача та Р.Яшика.

Аналіз проблематики та структури роману підводить до припущення, що Шікулов пародіюється, умовно кажучи, "масонська тема" /відомо, що саме ідейні настанови та атрибутика масонства були використані фашістською ідеологією/. Авторська пародія співвідносить масонство з ідеєю тоталітаризму, ідеєю "ідилічної", "усміненої Словащини", кому б вона не належала.

Водночас собор, уособлюючи божественну мудрість, уявляється письменникові місцем заспокоєння для людини, символізує джерело народних мрій та сподівань традиційно дуже релігійного словацько-

¹ Freund W. Literarische Parodie. - Stuttgart, 1981. - S. 15.

² Šabík V. Čítajúci Titus. - Bratislava, 1982. - S. 127.

го народу, ідею соборності. Таке багатозначне "прочитання" мотиву будівництва передбачає як план серйозний, так і план виключно ігровий, ритуальний, коли автор сам "втручається" у дію, вводячи туди традиційний для середньовічних містерій образ чорта, переосмислюючи в комічному плані мотив хрестного дерева тощо.

"Майстри" – це передусім роман оповідача. Проблематика твору заміслювалася у відповідності до авторської діалектичної форми "вітчизна – це світ", котра водночас добре співвідноситься з постмодерністським постулатом "світ – це текст", творячи своєрідну тріаду. Друга /ігрова/ реальність принципово перекидає першу, а закони культури виявляються вищими за закони "дійсності", коли не текст існує за законами світу, а світ – за законами тексту. З поглибленням філософського начала автор дедалі частіше перебирає на себе функції наратора, перетворює читача на співучасника подій. Встановлення тотожності між оповідачем і автором уможливорює Шікулі вільне "втручання" в дію, утверджує авторське право на оцінку, а чимало шікулівських фраз можна інтерпретувати як цитати та квазіцитати, що створює додаткову площину сприйняття тексту.

Водночас відзначається синкретичний характер трилогії, в якій, з одного боку, наявний драматичний елемент, власне, гра та лицедійство, а, з іншого, дія твору овіяна ліричною атмосферою. Виток письменницького ліризму дисертант вбачає в традиціях словацької ліризованої прози, однак у Шікулі повністю відсутня апологетика страждання, утвердження трагічної безвиході, любовне протистояння добра й зла.

Аналіз змісту колізій, шляхів їхнього розв'язання в "Майстрах" підводить до висновку про новаторсько-полемічний характер твору як відносно естетики ліризованої прози, так і відносно засад соцреалізму, про різноплановість сюжету та образної системи, про багатозначність та поліфункціональність міфологічних структур, широке використання пародії.

Романний синкретизм як одна з характерних ознак метапрози розглядається також на прикладі творчості Л.Баллека. У даному разі в поняття синкретизм, окрім видової, родової та жанрової синкретики, дисертантом включаються також "нероманність" /Т.Мана/, тобто "відхід від усього повсякденного та звернення до міфіч-

ного"¹, "епічна форма театру" /Б.Брехт/², а в стильовому плані "необарокковість" як "метод упорядкування через безладдя"³ /А.Карпенцьєр/.

У романі "Акації. Друга книга про Паланк" /1981/ багатий життєвий матеріал організовано у вільно пов'язані між собою невеличкі сюжети. Події охоплюють тривалий період від кінця 40-х до середини 60-х років, розгортаючись у невеличкому вигаданому письменником південнославацькому містечку з символічною назвою Паланк /турецькі фортеці, які зводилися колись на кордонах/.

Покажемо з точки зору постмодерністської естетики є, на думку дисертанта, підзаголовок "книга", в якому вбачаються алюзії з асірійським "кунука" /печатка, розпечатування таїнств минулого/, численні аналогії з творами світової літератури /від біблійних Книг до "Книги" Маларме/. Тут намічається й інтерес до літературного барокко з його символічним уподібненням світу до книги /С.Потоцький, Г.Сковорода, І.Величковський/.

"Акації" є передусім "книгов" про місто, яке, подібно до "Петербурга" А.Білого, будучи умовним означенням "місця й часу", постає символом "підвідомого життя покалічених мислительних форм". Паланк так само уявляється не стільки конкретним містом, скільки містом-знаком, означаючи ту духовну безвихідь, в якій опинилося словацьке суспільство наприкінці 40-х років, а моральна "ущербоність" міста, його здатність деформувати особистість, перетворюючи її на знаряддя "потойбічних" сил, вийшли у Баллека на перший план.

Аналіз суперечностей суспільного розвитку певних часів вилився у романіста у відповідну форму - необароккову стилізацію, де пересмислено такі домінанти барокко, як еkleктизм, динаміка образів та композиції, симультанність дій, доведена до універсальності метафоричність та емблематичність. Пересмислена емблематичність вдало реалізується Баллеком, скажімо, у розробці класичного бароккового топосу - саду, який, на думку Д.Лихачова,

¹ Манн Т. Собрание сочинений: В 10-ти томах. - М., 1961, - Т.9. - С.258.

² Брехт Б. О литературе. - М., 1968. - С.378.

³

Цит. за: Пискунова С., Пискунов В. Алехо Карпенцьєр и проблема необарокко в культуре XX века // Вспр. лит. - 1984. - № 7. - С.79.

був "ідеальним образом всесвіту і може бути прочитаний, як Біблія, книга, бібліотека"¹. Увесь цей складний бароковий комплекс, виступаючи в знаковій формі, піддається автором пародійній ревізії.

В основу поетичної побудови "Акацій" покладено ансамблеву структуру з характерним поєднанням різноманітних композиційних частин, а поетичне "зчеплення" образів виникає завдяки особливій атмосфері "фантастичності" паланківського світу, створеної системою константних психологічних "комплексів", "відкритістю" характерів, введеним пародійним двійником, трагікомічним елементам.

Механізм дії "епічного театру" в "Акаціях" реалізується через розкриття ролі, розіграної індивідом на соціальній сцені, проблему обличчя і маски, переосмислення теми "світ-театр", втілення ідей "магічного театру". Все, що відбувається в Паланку, є помпезною, наскрізь фальшивою буфонадою, а всі герої - на свій кшталт актори. Декому з них, як, скажімо, аптекаря Філадельфії, автором відводиться досить складна роль. Так, цей герой виступає наратором у розділі "Щоденник аптекаря Філадельфії", діагностуючи ті соціальні недуги, що роз'їдають людські душі, наголос при цьому робиться на розщепленні свідомості героя-моделі, котрий водночас постає і моделлю художнього світу твору. Не випадковими виглядають також і декламовані цим "благнем" монологи Сірано де Бержерака. Вони мають досить ускладнену функцію: звернення до маньєризму як явища кризового й перехідного, незрозумілого в принципі поза розпадом ренесансного мислення, з одного боку, і барокового - з іншого. Створений Баллеком "героїзуючий маскарад" /М.Бахтін/, побудований на контрасті зовнішньої мінливості та внутрішньої нестійкості минулого і сучасного, стає організуючим моментом усього твору.

Особлива увага приділена в дисертації оповідній техніці Баллека. Констатується, що оповідь ведеться тут від імені різних персонажів, а хронологія подій часто порушується, що мотивується введенням того чи іншого наратора. Таким чином, головна подія кожної новели передається кількома оповідачами, чиї точки зору перетинаються, доповнюючи чи спростовуючи одна одну, формуючи різні сприйняття подій, розкриваючи характери в множинності оцінок та точок зору.

¹ Дихачев Д.С. Слово и сад // *Finitis duodecimi iustris*. - Тельавні, 1982. - С.64.



Баллек-оповідач осмислює ситуацію повоевних часів, коли особливо відчутно давалася взнаки відокремленість людей від суспільства, з позицій людини кінця ХХ століття. В той же час письменник наголошує на тому, що людина, прагнучи прожити "новелістичний" сюжет власного життя, потребує й певних чітких кордонів між собою та іншими. Ідеться, отже, не тільки про відчуженість, а й про потребу соціально-етичного самоврядування особистості. Тому спроба Баллека долукатися сенсу людської гідності відтворені в однаковій мірі - як в історичній, так і в екзистенціальній площинах, у метареалістичному ракурсі.

Наступний роман "паланкського" циклу - "Лісовий театр" /1987/ теж побудовано на метареалістичному осягненні дійсності. Сюжетну основу становить існуючий у кількох іпостасях кордон: історично-часовий, соціально-державний і особистісний. У романі, як вважає дисертант, у широкому плані поставлена проблема міфізації поняття "кордон", яке виступає в багатьох баллекових творах своєрідною інтелектуальною константою. Якщо, скажімо, для міфологічного мислення /згідно з Леві-Строссом/ визначальною є структуральна єдність міфа при зміні його частин як зібрання варіантів¹, то це певною мірою стосується і метареалізму. Зокрема, у творчості Баллека ця єдність відзначається використанням "надлишків" старих /власних/ структур у новому контексті, завдяки чому кордон виступає у повному розумінні "значущим", промовляючи до читача власними архетиповими контамінаціями. Парадокс полягає в тому, що прикордонна "зона" стає "театром" і саме цей топос по-своєму доповнює правомірність введеного Деррідом поняття "man - que" /брак, нестача/, підкреслюючи багатозначність істотної для розуміння кордону опозиційної парадигми "ми - вони".

Значна роль приділена в "Лісовому театрі" категорії події, під якою Баллек розуміє своєрідний контрапункт історії. Власне романна дія визначає й принцип двійництва, на якому вибудовано два протилежні типи героїв. Цьому ж слугують і використані "протиопяття" Ніцше: Еркович представлений аполонічним типом, а Мартон - діонісійським. Згідно з сформульованим письменником законом дзеркальної подібності доль старшого й молодшого поколінь Ерковичів і Доманицьких розвиваються й життєві історії героїв у творі. Структура роману теж має дзеркальну побудову, містячи в собі конфронтаційний його пафос та підкреслюючи небарококовий характер.

¹Levi-Strauss C. La pensée sauvage. - Paris, 1965. - P.42.

Головний художній принцип, застосований при цьому, полягає в полісемантичності, насиченості символікою, що робить "багатомаровним" саме прочитання твору.

✓ Практично весь "барокковий комплекс" /принцип контрасту, симультанності дії, роздвоєності; риторичність та дидактизм, раціоналізм у пошуках виходу з лабіринту, містифікація, відверта демонстрація "оголених" прийомів, емблематичність/, як і в "Акаціях", присутній у "Лісовому театрі" в травестійованому вигляді. Тут намічається й традиційний для барокко мотив людських гріхонападів, "умирання" при житті. Роздвоєність життєвого шляху сприяє розумінню людського життя як подорожі в просторово-часовому чи духовному лабіринті, що, як відомо, відноситься до головних топосів постмодернізму, сягаючи корінням у філософію Ніцше з його "лабіринтною людиною".

Значне місце приділено в дисертації з'ясуванню характеру іронії в романі. Ігрове начало здійснюється в творі як у межах критики та пародіювання вад суспільної системи, так і на рівні автопародії, функцію якої, приміром, несе на собі друга частина роману, де буквально дослівно повторюється історія старших Юрковича та Доманицького, описана свого часу в "Південній пошті".

Часто в "Лісовому театрі" соціально визначене й індивідуальне буття вступає у суперечність, яка приводить героїв до втечі або на доно природи, або в світ ілюзій, до чого, в свою чергу, спонукає і процес стагнації соціалізму, на тлі якого розгортається дія. Новаторство Баллека полягає в спробі опанувати реальність і сенс людського існування в сучасному технократичному, обіороченому суспільстві. А тема людської ідентичності в межах особистісних, соціальних і політичних кордонів заявлена у "Лісовому театрі" як вихідна. Письменник абсолютно непримовано прагне реабілітувати замовчувану довгі роки ідею створення словацької державності як природного злиття особистісного та соціального. В інтерпретації Юрковича /точніше, самого Баллека/ проблема внутрішньої стабільності тлумачиться надзвичайно широко, з розумінням тих глибоких і неминучих для суспільства зрушень, до яких призвело руйнування "внутрішніх та зовнішніх кордонів" особистості в тоталітарній державі.

Значна увага приділена дисертантом композиції роману, структурно орієнтованої на попередні твори. При цьому робиться припущення, що композиція "Лісового театру" значною мірою нагадує під-

дану іронічній ревізії структуру бароккової шкільної драми-мораліте з обов'язковим вступом /*exordium* /, викладом /*narratio* / і висновками /*peroratio* /. Якщо перша частина, тобто вступ, це має назву "Лісовий театр", досить розлога і виконує одночасно роль своєрідного "роману в романі", де переповідається життя сучасної прикордонної застави, на якій служить Ян Зркович, то друга частина "Писк норок", немовби узгоджуючись із законами бароккової драми, викладає суть справи коротко, ясно й зовні дуже правдоподібно. Третя частина, присвячена Янові Мартонові /Доманицькому-молодшому/, має детективний характер /що дуже показово для пост-модерністського твору/, та воупереч торжеству-норми /інтелектуальної, соціальної, юридичної/ в "Тугарському хуторі" розв'язка детективної історії заходить у глухий кут, а весь роман постає начебто історією здогаду, абстрактною моделлю якого є лабірант.

Уся система образів /три групи/ практично відповідає розподілу дійових осіб у барокковій драмі: перша - так звані носії атрибутів, головні герої, від яких залежить розвиток дії /Зркович, Мартон/; наступна - другорядні герої, що сприяють реалізації намірів головних /сержант Набелек, контрабандист Ковач, Мартонова дівчина Павлікова/. Третя - допоміжні герої, які пов'язують між собою головних і другорядних, інформуючи їх час від часу про перебіг подій /мати Мартона, пенсіонер - колишній працівник органів безпеки Шля/.

Неабияке місце в метареалістичній концепції "Лісового театру" відведено міфопоетичним та історико-культурним реаліям, а багатозначність їхнього прочитання зумовлюється передусім ігровою трактовкою, переведенням їх у площину "чорного гумору". Такою постєе гумористична фіршка про старого лісника Авраама та жну Логанку. Пародійовані міфологічні та історико-культурні вкраплення /обігруються, навіть така буденність, як вікно, річка, ліс/ відіграють у романі роль метафорично-емблематичного коду з помітною тенденцією до багатозначного витлумачення.

Дисертантом у той же час робиться спроба розглянути сам роман як велику метафору чи емблему з двома обов'язковими частинами. Роль першої - протасису /зображення в емблемі/ - відіграє розділ "Писк норок", який умовно можна вважати белетризованою хронікою, своєрідним календарем, що акцентує увагу на основних моментах життя Яна Доманицького, з'ясовує причини помсти його оніа контрабандисту Ковачеві. Друга частина емблеми - адосягає

/дояснювальний підпис/ відзначається досить складною структурою, включаючи першу й другу частини твору /власне, можна говорити про підписи згори й знизу/. Функцію підписів виконують безпосередньо й епіграми /теж обов'язковий атрибут барокових творів/ до цих двох частин. Емблематичний характер має і центральний символ роману - "лісовий театр", який, виступаючи у формі загадкового знаку, криптоніму чи матриці, в той же час наближає до читача місце дії, перетворюючи його на театральні підмостки.

Аналіз романів Яроша, Шікули та Баллека засвідчує, що характер функціонування жанрової моделі метароману слугує передусім зміцненню інтрагуманістичного начала в літературі. Свобода поводження з літературною технікою уможливила продуктивне використання вже здавалося б відпрацьованих естетичних моделей, розширюючи тим самим можливості сучасної прози.

Сприйняття світу як єдності в дуже широкому плані пронизує структуру й образність метароманів. Те, що в них відбувається, завжди відбувається в межах одного тексту, однієї /"мета"/ реальності, а водночас вони відкриті для будь-яких ідей, поглядів чи вірувань. Організуючи в собі єдність світу, вони, в свою чергу, входять на правах складових частин до єдиного світу мистецького твору.

У III розділі - "ПОСТЕКСИСТЕНЦІАЛІЗМ І НОВІТНЯ СЛОВАЦЬКА ПРОЗА" аналізуються твори словацьких письменників, що тією чи іншою мірою зазнали впливу екзистенціалізму, до якого словацька література почала виявляти інтерес ще в 40-і роки.

Яскравим втіленням неоекзистенціалістських засад у художній прозі можна вважати роман Р.Слободи "Розум" /1982/. Вся творчість прозаїка визначається як цикл з виокресланим метаскетним мотивом колоподібного існування, яке виростає до образу уявної історії, абсурдного "тулика". Звідси тема "нового життя", "іншої людини", "втраченого раю".

Конче потрібним для розуміння слободівської естетичної концепції є аналіз авторського ставлення до героїв, студій ототожнення автора з ними. Так, деякі із слободівських героїв буквально "проживають" його життя /"Нарцис", "Романетто "Дон Жуан", "Музика", "Втрачений рай", "Розум"/. Сам же письменник у книжці есе "Спроба автопортрета" виявляє глибоку зацікавленість проблемами тотожності особистого та авторського /літературного alter ego /, шляхами розв'язання взаємовідносин між автором, оповідачем

та героєм.

Визначальним елементом художнього світу Слободи є його ставлення до традиційних моральних і культурних цінностей. Станові цінності репрезентовані в "Розумі" як буквально /чималою кількістю цитат: від Канта і Гегеля до Вітгенштейна та Лактіана/, так і через інтерпретацію творів світової літератури /Сервантес, Рабле, Толстой, Достоевський, Джойс та ін./.

Високе й низьке, фантастичне й тривіальне, екземплум і жацеція - все це, на думку дисертанта, є складовими частинами того світу, який сприймається письменником, з одного боку, серйозно, а з іншого - унаочнює неможливість його серйозного сприйняття. Екземплум і жацеція виступають у слободівській інтерпретації моделями для відштовхування, сприяючи як створенню квазіказової ситуації, характерної для його інтелектуального роману, так і одночасній грі цими двома компонентами. Іронізуючи в "Розумі" над претензіями псевдосоціалістичного суспільства на моральний прогрес, прозаїк не прагне визначити сутність протиріч, оскільки абсурдно, на його думку, є не тільки сама дійсність, але й породжена нею особистість. Гротесковість як наслідок не достатності, а змішування, зіткнення високого й низького виступає в романі основною формою розв'язання конфліктів.

У прозаїка годі дошукуватися прямого зображення життя чи навколишнього світу, внутрішній світ героя розкривається опосередковано - через змалкування постатей дружини, дочка, друзів. Завдяки цьому опосередкуванню Слобода намагається "захиститися" від агресії стереотипів, від усього чужого, банального, "державного", що замахується на внутрішню свободу авторського світосприйняття.

Світогляд письменника реалізується в "Розумі" в різних площинах: серйозній і карнавалізованій. Слобода від самого початку заявляє про себе як релятивіст, автор-іронік. Суттєвим моментом, на думку дисертанта, є процес формування письменником власного читача завдяки передачі йому, читачеві, інтерпретаторських функцій, важливих для дешифрування твору, з'ясування його генези.

Аналіз "Розуму" дозволяє визначити таку інтегральну складову постмодерністського твору, як безпосередній процес створення тексту. Тут детально викладається технологія написання кіносценарія /тобто наявний: "текст про текст"/. Реальність виступає у Слободи у закодованому вигляді; а самі цитати здебільшого переобирають на себе пародійну функцію, актуалізуючи процес інтратекстуальності.

Наявність у тексті численних слідів інших текстів призводить до того, що поняття структури немовби замінюється поняттям процесуальності, конститування, тобто ідеєю, згідно з якою твір є дискусією з приводу власної поетики. Часте цитування наукових текстів у "Розумі" варто, на думку дисертанта, кваліфікувати як "структуральне мислення"¹. На першому рівні реценції воно сприймається як авторська мова, а на другому – як пряма. Текст "Розуму" структурно побудований за принципом так званих переривчатих /мультилексонних/ сигналів, будучи начебто зітканим з фрагментів. Одну площину при цьому утворюють дослідні цитати /Кант, Гегель, Фрейд, Кон/, вона ж, у свою чергу, співіснує з семантично самостійним блоком – вигаданим пародійним сценарієм. Таким чином, твори Слободи орієнтовані на реінтерпретації існуючих уже текстів. При цьому автор схильється до автогерменевтики, до створення багатоплосковості на основі пародійної метатекстуальної гри, що відбувається у двох формах: включення цитат в особливі контекстуальні умови і введення безпосереднього коментаря до них.

Драма слободівського героя являє собою драму нереалізованої внутрішньої нонконформістської особистості: це розкриття психології зовнішнього, автоматичного існування у вузькому колі життя, це драма гранічно відчуженої свідомості. Зокрема, такі авторські реквізити, як "електризуюча атмосфера", "мокуща відвертість", "шалена точність" діють як прийоми, що сприяють подоланню власної душевної кризи. Варіантів же подолання її автор пропонує декілька – від насильства до самореалізації. Герой "Розуму" при цьому не відкидає остаточно й пропозиції суспільства скористатися його творчими здібностями, а, проте, оскільки мета суспільства наперед дальшівє, здібності героя вливаються лише в напояння недолугого "соціально замовленого" кіносценарія.

Якщо поцінувати "Розум" з онтологічного боку, то в ньому, як і взагалі в постмодерністських творах, вступає у суперечність соціально детерміноване й індивідуалізоване буття: визначені нормами й семантично спустошені форми поведінки як гальмівні механізми у процесі розвитку особистості. Цей тематичний контраст моделюється завдяки наявним суперечностям між симульованим і автентичним життям, а детермінуючим тлом може виступати як ціннісна криза капіталізму, так і стагнація соціалізму. Сама в подібній

¹ Eco U. Rozprava o všeobecnej semiotike//Slovenské pohľady. 1989. - N 1. - S. 86.

ситуації у літературі намічається поворот до еротики, природного, не обтяженого психологізмом гедонізму, а характерні для пост-модернізму категорії "кохання" і "смерть" кодується в тексті у формі ритуалу чи обряду.

Слово у письменника може набувати значення вчинку у філософському розумінні. Причому це торкається не тільки мови героя, а й значно мірєю автора, для якого герой є не просто біографічним, але також екзистенціальним прототипом. А, отже, творчий процес виявляється моральним виходом більше для автора, ніж для героя. Водночас творчість як тема, чи мотив, творить у прозі Слободи особливі відсторонені тип естетичного контакту з читачем. Пoesтика стає єдиною надійним середовищем, найбільш захищеним від насколишнього розпаду.

Слобода, як і всі представники "нової хвилі" в словацькій літературі, відчував кризу художності доби "реального соціалізму", неспроможність слова, нехай і насиченого досвідом різних культурних "мов", стати реальною протипагою хаосу духовної німоти. Він першим серед представників "Генерації-56" усвідомив перерив поступовості і взяв на себе надлячну місію - звести міст через це провалля, рухаючись у невідоме, пориваючи з традицією, породжуючи її, а zarazом - постійно оглядаючись на неї та зв'язуючись з її досвідом.

Звертаючись до творчості одного з найменш відомих і досліджених представників "Младе творби-56" - Яна Йоганідеса, дисертант відзначає його поглиблений інтерес до екзистенціальної проблематики, зокрема ідей Сартра та Камю.

Творчість Йоганідеса 70-х років /"Восьмигодинне родинне фото", "Гармати", "Бачити ціль", "Невизнані ворони", "Балада про опадну книжку"/ хоча й порушує часто конкретні соціальні проблеми, проте не дає підстав говорити про реалістичне відтворення ним дійсності. Сюжет виступає у Йоганідеса конструкцією, наповненою не лише матерією життя, а й авторською рефлексією, зашифрованою образністю. У кожному з його творів даремно шукати лінійно організованої дії чи послідовно хронологізованої оповіді. Для письменника становить першочерговий інтерес не колектив або ціле суспільство, а окремих індивідуум, який ніколи не являє собою цілісну особистість. Ця авторська настанова цілком збігається з поширеною в постмодерністській літературі тенденцією до "розливаючості" індивідуальності /як героя, так і оповідача/, до втрати пер чітких

контурів.

Роман Йоганідеса "Коник Марек і угорський кардинал" /1933/ відтворює події початку ХVІ ст., періоду підготовки війни проти турків та великого угорського селянського повстання, проте він аж ніяк не є панорамним історичним полотном. Навпаки, зашифрована, часом багатозначна дія з відчутними елементами гротесковості – ось що притаманно цьому творові. Автор навіть не прагне проаналізувати історичну ситуацію, скоріше він у заданих обставинах намагається віднайти смисл навколишнього світу. Роман передає життєві враження пересічної людини, яка стає свідком і водночас жертвою бурхливої епохи, а проте не задовольняється роллю пасивного спостерігача за ходом хаотичної "гри" сильної верхівки.

"Коник Марек..." має свідомо експериментальний характер, а елементи художнього вимислу в ньому настільки превалюють, що слід вести мову не про пошук історичних аналогій, а про історичний пастиш. Тим-то основним художнім прийомом тут виступає створення символіко-асоціативних ланцюгів, побудова метафоричних рядів, заснованих на послідовному розгортанні якогось одного символу /здебільшого магічно тотемних тварин/.

У своїх творах Йоганідес не обходить і такого введеного ще Кьєркегором поняття, як "вічна свідомість", що ґрунтується на генетичній чи біологічній пам"яті роду, а єдиний продуктивний спосіб боротьби проти відчуження вбачає в осягненні традицій. Генетичну пам"ять герої Йоганідеса починають проявляти, лише з"ясувавши існування множинності сприйняття дійсності, а плуралізм "я" постає при цьому суттєвим фактором. Саме одне з людських "я", зберігаючи генетичну пам"ять, наповнює людину тим первісним спокоем, який Хайдеггер вважав "несправжнім, неістинним "я". Це чи подібні явища деякі дослідники пов"язують з так званою контрольованою шизофренією, що стала своєрідним знаком тоталітарного суспільства. Йдеться про роздвоєння авторської свідомості, яка потрапляє під вплив часового та просторового "шизофренізму", завдяки чому настає процес "синхронізації" минулого та сучасного, або починає діяти фактор діахронії історії¹ та фактор перманенції чи тривалості, коли, згідно з феноменологією Гуссерля, "у феноменологічному відношенні світ взагалі не сприймається як дійсність",

¹Greimas A.J. Strukturální semantika. Metodologický průzkum// Zeman M. a kol. Průvodce po světové literární teorii.-Praha, 1988. - S. 168.

а скоріше як "феномен діїсності"¹. Свідомість, таким чином, набирає інтенціонального характеру, абсорбуючи "cogito" /мислю/ і "cogitatum" /думку/. Лише свого часу модернізм базувався на одиницності, оригінальності, тобто на "ego cogito", то постмодернізм більше орієнтується на "cogitatum". Він, як слушно зазначає В.Гавел, "препарує тему розпаду ідентичності та екзистенціальної мизофренії"². В постмодернізмі, таким чином, перспектива розпадається на множинність кутів зору. Здається, що сам текст /чи текстова реальність/ починають керувати автором, а не навпаки.

В естетичній концепції прозаїка помітне місце належить аксіологічному ракурсу, який передбачає увагу до моральних, естетичних та біологічних цінностей. У сучасному мистецькому творі конфлікт, на думку дисертанта, часто реалізується у взаємних не лише між героями, а й між протилежними ціннісними критеріями: превалювання одного з підходів закономірно призводить до дефіциту інших. У творах Логанідеса виникають такі ситуації, які вирішуються здебільшого завдяки поєднанню багатьох згаданих ціннісних критеріїв, що теж може розцінюватися як свідчення постмодерністського характеру його прози. Наявність ділових елементів, закодіваних у тексті за принципом інтертекстуальної гри, зведена в творах письменника до мінімуму. Він хоча й керується вищезгаданими ціннісними критеріями, проте десакралізує їх, даючи вільний простір для варіативності.

Наголошуючи на пріоритеті естетичних цінностей у творчості Логанідеса, дисертант акцентує на їх нестатичності, про що, з одного боку, свідчить вклучення до естетично рафінованих текстів популярних жанрових структур /кримінально-детектичних схем, елементів документалізму, розважальності/, а з другого - створення передумов для послідовної деструкції через пародіювання та тотальну іронію.

Багатоплановість наративних Логанідесових текстів 70-80-х років заснована на інших, ніж у 60-ті роки, засадах, коли прозаїк тяжів до естетики "нового роману", хоча і його деякі дослідники

¹Husserl E. Kartezianské meditácie. - Praha, 1968. - S. 35.

²Havel V. Dovětek autora // Hry 1970 až 1976 (z doby zakazanosti). - Toronto, 1977. - S. 309.

/наприклад, Д.В.Фоккема/¹ відносять до постмодернізму. Цей процес відбувається завдяки "подоланню прірви" /Л.Фідлер/² між високим і езотеричним модернізмом і так званю масовою культурою. Увага до, здавалося б, примітивних форм буття, до біологічних цінностей, представлених, скажімо, кров'ю, виконує в прозі Логанідеса здебільшого репрезентативну функцію, стає формою реалізації філософської метафори, часто не маючи жодного символічного значення. Водночас у творах Логанідеса інтерес до моральних цінностей часом послаблюється за рахунок введення ігрового начала. Щоправда, вони ніколи не нехтуються письменником цілковито. Така аксіологічна концепція, на думку дисертанта, і створює в творах прозаїка ту "релятивізацію" цінностей, яка є визначальною /хоча й вторинною/ ознакою постмодернізму.

Отже, творчість Слободи та Логанідеса з повним правом можна вважати постекзистенціалістським мистецтвом, що є складовою частиною постмодернізму. Абсурдність, некоммунікабельність особистості, незізнаність та фрагментарність світу беруться ними як вихідні. Обидва письменники спробували пристосувати відчужену особистість до побутування в хаотичному світі.

У IV розділі - "КОНЦЕПТУАЛІЗМ ЯК ФОРМА ЕСТЕТИЧНОГО ОСВОБННЯ СВІТУ В СУЧАСНІЙ СЛОВАЦЬКІЙ ПРОЗІ" йдеться про художній напрям /відомий на Заході як "поп-арт"/, котрий знайшов другу батьківщину в соціалістичних країнах, виявившись у так званому соц-арті та різних формах концептуалізму.

Соц-арт, на думку дисертанта, слід розглядати на рівні нонконформістського мистецтва, способом не лише художнього, а й ідеологічного протесту. Водночас треба мати на увазі, що соц-арт працює з фактураю, прийомами та символами соціалістичного мистецтва, не деформує їх, а, навпаки, концептуалізуючи, відтворюючи з граничною серйозністю та повагою до настанов методу, оголюючи тям самим онтологічну цінність самих цих настанов.

У дисертації виділяється ряд ознак соц-арту чи концептуалізму, що уможливило віднесення його до постмодернізму: по-перше, це доведення до логічного краю стилю соцреалістичної літератури, а, по-друге, введення соцреалістичних текстів у інший контекст з метою профанування джерела. При своїй відчутній різниці у підході до культури /у метареалізмі - це робота з усеосяжною матерією

¹Fokkema D.W. Literary history, modernism and postmodernism.

Р.15.

²Fidler L. Cross the Border -- Close that Gap. -- P. 41

духа, а в концептуалізмі - увага до локальних її проявів, функціональне ставлення до них/, ці два підходи немовби каталізують одне одного. Соціальна мотивація концептуалізму на Заході та Сході тек нетотожна: в першому випадку - це реакція на загальнокультурну ситуацію постіндустріального суспільства та розвиток засобів масових комунікацій, а в другому - реакція на породжені тоталітаризмом демагогічні ідеологічні кліше. Проте механізм естетичного узагальнення у них спільний: йдеться про роботу з концепціями життєвої орієнтації та стилю буденного існування, виділення так званих концептів з художньої тканини й перетворення їх на самостійний твір, утвердження своєрідної естетики чи "анти-естетики".

Підкреслюється, що художні зусилля концептуалістів не зосереджуються виключно в площині соціальної критики мови. Концептуалізм може виступати і як своєрідна авторепрезентація чи самокритика мови, яка втратила свій "другий" вимір і здатність до самовисловлювання. Подібне явище неважко простежити на прикладі недавнього минулого Чехо-Словаччини з її псевдодосягненнями в галузі побудови "реального соціалізму", з численними заідеологізованими текстами, які були свідомо деконструйованими - з точки зору здорового глузду - в самому процесі їхнього творення.

Концептуалізм умовно діляться на негативний, що має справу з текстами, які виводять "концепти" з творчої частини культури /"Вічно зелена" П.Віліковського/, і позитивний, що включає концепції в художню свідомість /"За зменю дрібняків" А.Беднара/.

На основі аналізу трилогії Беднара дисертацією робиться спроба з'ясувати специфіку "гри" з традицією в позитивному концептуалізмі, заснованій на радикальній іронії та постмодерністському гротеску. Гротеск як один з основних атрибутів постмодерністського тексту видозмінюється в ході перегляду письменниками багатьох естетичних категорій. Більше того, варто вести мову про гротесковий "стан" літератури, під яким розуміється не лише поєднання певних знаків і властивостей, але також /з огляду на минуле як історичний процес і усталені традиції/ як конгломерат і символізм можливостей, закладених у мистецтві.

Трилогія "За зменю дрібняків" /1974-1981/ - це своєрідна гротескова фантазмагорія, сатира на лицемірство та облудність людських стосунків у сучасному соціалістичному суспільстві. Твір має складну, позначену експериментальним вживанням ясу й просто-

ру, структуру. Розповідь про родину Каменіцьких, яка уявляється авторіві моделлю суспільства тотального відчуження та контролюваної шизофренії, ведеться від імені собаки Фліпа. Введення собаки-наратора, оповідача з "собачими" поглядами зумовлює створення "іншого світу", карнавалізованого паноптикума.

Для кращого розуміння специфіки Беднарівського гротеску в дисертації вичленяються міфопоетична та літературна лінії "родоводу" героя. Звернення в цьому випадку навіть до "гіпотетичних джерел", що могли формувати текст і контекст трилогії, дозволяють глибше осягнути новаторський характер твору.

Сучасний художній твір /не лише постмодерністський/ містить у собі можливість множинності тлумачень, яка, з одного боку, є продуктом суб"активного вибору дослідницької чи читацької позицій, а з другого - незалежною від сприймаючої свідомості, об"єктивно даною властивістю літературного матеріалу. Відтак цілком правомірним видається звернення до сюжетів про перетворення людини на собаку, які функціонують у світовій фольклорно-міфологічній та літературній традиціях /чеські "куранти", "Пісня про Роланда", Києво-Печерський патерик, "Новела про бесіду, що мала місце між Сіпіоном і Бергансом" Сервантеса, "Славні собаки" Бодлера, "Нотатки божевільного" Гоголя, "Ось так я зробився собакою" Ілляковського, "Собаке серце" Булгакова, "Розповідь собаки" Марка Твена тощо/.

Глибоко "переваривши" традиції світової літератури, Беднар продемонстрував близькість абсурду й реальності, зв'язок комічної гри з дійсністю. Чистота або, точніше, непідготовленість "собачої психіки" до засвоєння певних сторін людського існування стали невичерпним джерелом комізму для письменника. Ці собаки "внутрішні діалоги", постійно балансують на межі серйозності та комізму. Цьому чимало сприяють і драматургічні форми: перед читачем розгортається сценічне дійство з обов'язковою умовністю, доведеною до абсурдності. В свою чергу, попри всю парадоксальність, саме фарсово-водевільний характер, буфонадність сюжету визначають характер умовності, гротесковість втілення епічних структур.

Велике місце відводиться Беднаром темі космічної подорожі собаки Фліпа на вигадану "еволюціонізму" планету Трифе. Від інших відомих літературі фантастичних подорожей книгу Беднара, як і свого часу "Подорожі Гуллівера" Свіфта, відрізняє одна суттєва особливість: крізь фантастичні реалії сюжету постійно проглядають

знайомі місця й норови. Беднар, подібно до Свіфта, майстерно скористався прийомом очуднення, подаючи буденне, таке, що видається природним чи єдино можливим, а, значить, і правильним, у незвичайному ракурсі, ніби дотримуючись свідтвської тези: "Гиття це навіть не щаро, а блазнівська трагедія, тобто найгірший з видів творінь"¹. Словацький прозаїк при цьому трохи "підправив" її, залишившись усе ж переконаним, що більшість людей не в змозі притерпітися до казарменого соціалізму, спертого на радянські танки. Однак сутність художнього прийому та мета його залишаються тими ж, що й у Свіфта. Спочатку Беднар неначе змінює лінзи, крізь які герой споглядає людей, а згодом і просто перевертає їх, ставлячи оповідача перед абсурдним світом сам на сам. Для відтворення фантастичної картини Беднар принципово не користується предметами незвичайними. Тут знову ж така, як у Свіфта, оледніють тварини, і саме на цьому факторі "грає" письменницька фантазія та іронія, завдяки чому створюється антиутопія, заснована на широкому пародіюванні наукової фантастики.

Все, що змальовано Беднаром у "Планеті Триде" /остатній частині трилогії/, має парадоксальний характер, перед читачем постає стерильний і безбарвний світ. Ускладнені гротесково-фантастичні словесні конструкції та конденти виявляють ставлення митця до сучасного суспільства. Цей аспект особливо наочно простежується на рівні мовних деформацій, цитування штучно виворонених слів і безглуздих скорочень, якими просто-таки рясніла офіційна мовна сфера. Інтертекстуальності надано в трилогії підкреслено сатиричної функції, у сферу осміявання та пародіювання потрапляють найрізноманітніші стилістичні шари, зокрема, науково-публіцистичний та політичний, що ґрунтуються на зашкарбутих і односпрямованих формах та прийомах риторизму.

Роман сприймається як художній експеримент письменника, що завжди вважався послідовним реалістом, на терені поезитки новітньої прози. Беднарівське порівняння людини з твариною - це незвичайний образ-кондент. Його головна філософська ідея криється не у відмінності, а в суперечності життєвих явищ, у відкритті несподіваних змін буття, метаморфоз людини, "стрибків" з одного стану в інший, показі деструкції штучно сформованого цілого.

На прикладі "Вічно зеленого" /1989/ П.Віліковського розкривається специфіка граничного прояву постмодерністської прози -

¹ Swift, *Modern Judgements*. - London, 1968. - P. 55.

"негативного" концептуалізму.

Віліковський від самого початку своєї творчості був автором, що тяжіє до крайнощів, а "Вічно зелене" являє собою витвір свого часу - переддня "оксамитової" революції 1989 року. Перша книжка Віліковського "Чуттєве виховання в березні" /1965/ через ряд об'єктивних причин не стала явищем тогочасного літературного процесу. Політична жорстокість, соціальний егоїзм, що запанували після 1968 року, для аналізу яких представники "молодої прози" силкувалися застосувати тонкі естетичні прийоми, ставали настільки неприхованими та брутальними, що слід було, за влучним висловом одного з критиків, "не тільки змінити мікроскоп на бінокль, але й перевернути його "навпаки", аби як слід розглядіти ту смаку"¹. Отже, "перевернути бінокль", віддалити бодай ілюзорно /чи гротесково/ навколишню дійсність - така вимушена необхідність постанала перед багатьма молодими прозаїками у 70-ті роки, в тому числі й перед Віліковським.

Гіпертрофоване почуття самотності, заміна емпатії на апатії - саме такий вигляд мала комунікативна модель тих часів. Щирість та довірливість, з якими входила в життя генерація "Младе творба", були назавжди втрачені літературою, поступившись місцем пародійній грі.

У творчості Віліковського почався період діалектичного вирівнювання суперечностей, своєрідного "примирнення" з дійсністю, заснованого на ідеї створення твору-концепту, яким і став текст "Вічно зелене". Вирішальну роль у цьому творі відіграє, на думку дисертанта, принцип деструктивізму, реалізований як через порушення певних ustalених норм /моральних і естетичних/, так і завдяки збереженню деяких залишків уже існуючих структур, інскрибованих до тексту. Йдеться не про заперечення структури, а скоріше про "нове прочитання", "перегляд" деяких понять та підходів, порівняно стабільних і незмінних елементів самої структури твору.

Простір сюжету твориться дійсністю старої "доброї" монархії напередодні її розпаду та виникнення Чехословацької республіки. Героєм виступає колишній шпигун і коханець якогось полковника Альфределя /алюзія на відому історичну постать - полковника Ределя та його афера/. Сюжет реалізується як розповідь цього героя, котрий мамохить згадує секретні аспекти в Альпах, Бухаресті та Сло-

¹ Slovenské pohľady. - 1990. - № 2. - S. 27.

ваччині, зосереджуючись здебільшого на власних переживаннях та рефлексіях. Його мовчазним слухачем є якийсь молодик, а деякі деталі та натяки свідчать, що їхні стосунки подібні до взаємин оповідача та полковника Альфределя, хоча врешті-решт усе виявляється розіграшем.

Стже, "Вічно зелене" репрезентує виключного, хоча й зниженого героя, породжений літературною та текстовою реальністю типаж, навколо якого створено особливий світ з виразним превалюванням ненормальності та ірреальності, нехтуванням моральних табу, причому в дисертації підкреслюється, що цей типаж сформований виключно літературною реальністю. Його розповідь про "життя" є відбиттям гіпертрофованої свідомості /гомосексуалізм виступає як знак роздвоєності особистості/, а сам твір базується виключно на постмодерністському гротеску, специфіка якого в даному випадку полягає в комбінації найрізноманітніших підходів, у повторенні текстових моделей, поставлених у нові текстові умови, у зміні ставлення до всіх ціннісних категорій.

Таким чином, проголошені літературно етичні цінності підміняються у "Вічно зеленому" екстравагантністю, запереченням будь-яких норм, а сексуальність слугує табуізуванню таких сфер індивідуального буття, котрі вважалися соціалістичним недоторканими, а до того ж - осміянням примітивізованого розуміння психоаналізу. Свого часу модернізм теж перейшов кордони табуізування, зробивши це завдяки максимальній психологізації еротичної теми, витлумаченню сексуальних стосунків та порушення моральних норм як протесту проти фальшивої суспільної моралі. В основу постмодернізму лягло послідовне нехтування психологізмом і соціологізмом, через що душевні порухи героїв визначаються виключно законами гри.

Основа іронічного погляду становить у творі використання мовної маски, створення такої ігрової ситуації, яка сприяє партнерським стосункам реценієнта та наратора. Здійснюваний Віліковським художній експеримент постійно адресується читачеві, прихованому під маску "кного приятеля", "першого істинного чехословака", який "лежить у ногах" свого "татуся" зв'язаний і позбавлений можливості рухатись. Єдине, що залишається читачеві, - це скористатися всіма перевагами гри, де автор майстерно жонглює літературними сюжетами, починаючи від історії барона Мюнхаузена до бондіади Лна Флемінґа.

Зорієнтований на зумисну депсихологізацію текст "Вічно зеле-

ного" побудованій з фрагментів. При цьому дисертант підкреслює, що, на відміну від модернізму, де фрагмент часто являв собою тільки частину цілого твору, в постмодернізмі з фрагментів складається ціле, а постійне чергування різних стильових сегментів у межах одного тексту визначає поліфонію твору.

У концептуалістському тексті Віліковського все спрямовано на осміяння хаотичності людського мислення, на пародіювання певних стилістичних сфер за рахунок квазіцитуювання. Численні залишки інших текстів існують у "Вічно зеленому", навіть не будучи виділеними графічно. Тут досить наочно можна побачити, як поняття "структура" підміняється поняттям "процесуальності", коли виявляється вже недостатнім поняття "текст", а виникає потреба вводити в обіг поняття "текстура" /Холлідей/, досліджувати конкретні явища на базі протиставлення "текст - дискурс", враховуючи при цьому обов'язково читача як співтворця.

Ведучи мову про відповідальність письменника перед непризвичасним читачем, дисертант вважає за потрібне нагадати, що в сфері письменницької відповідальності перебуває не якесь "авторське слово", а предмет конкретної мистецької діяльності. Тому саме позиція упорядника /умовно кажучи - словника/ виявляється у багатьох сучасних текстах більш продуктивною і, значить, морально зобов'язуючою, ніж позиція власне творця. Жанр же "словника" уявляється при цьому не менш значущим і відповідальним, аніж текст, що містить прямі висловлювання та думки автора. І якщо сучасна проза стає до певної міри "словником", то це зумовлено передусім законами розвитку цієї літератури, котра виходить на рівень самоопису та самотлумачення, де концепції перетворюються на концепти, а ідейні задуми - на об'єкти дослідження. Саме в цьому, на думку дисертанта, і полягає сутність цієї концептуальної революції, яка поставила літературу перед необхідністю аналізу та критики власної мови.

Словацька проза в особі Беднара та Віліковського продемонструвала здатність критикувати себе й підірвати власне естетичне підґрунтя, виявляти тим самим потенційні можливості національної культури, спроможної опанувувати всю складність і неоднозначність світу, виправляти власні вади та переосмислювати ідеали.

У ВИСНОВКАХ підводяться деякі підсумки дослідження.

Прованалізовані твори П.Ярота, В.Шікули, Л.Балдека, Р.Слободки, Л.Моганідеса, П.Віліковського дають підставу говорити про без-

умовну наявність постмодерністських тенденцій у словацькій прозі 70-80-х років. При цьому один із суттєвих парадоксів словацького красномовного письменства дисертант вбачає в зародженні постмодерністської свідомості в літературі, яка не мала яскраво вираженого етапу модернізму, котрий, з огляду на низку об'єктивних причин, виявлявся часом у певних недорозвинених формах, а також у процесі стрімкого переходу від соціалістичної до постмодерністської художньої свідомості.

Даний культурологічний феномен автор дисертації пов'язує головним чином із відомою суспільно-політичною кризою, розуміючи під цим поняттям у сфері естетичній певний стрибок в історичному русі, той критичний стан, в який потрапляє кожна культура, здатна до самокритики й рефлексії. Зокрема, процес утвердження постмодерністської свідомості в умовах кризи дисертант вважає типологічно близьким, скажімо, до процесу зародження менішеї в античній літературі, що характеризувався як період масових суперечок з приводу "останніх питань буття", "розкладу національної легенди", "обезцінювання всіх зовнішніх позицій людини, перетворення їх на ролі, розігрувані на кону всесвітнього театру"¹.

Обстоючи думку про те, що в основі постмодернізму лежить перегляд культурних традицій минулого, дисертант виділяє такі їх спільні риси, як синкретизм, тобто злиття різних видів мистецтва, єдність видів та жанрів; розмивання категорії авторства, що призводить до створення монтажу та свого роду нового палімпсесту, і, нарешті, ритуальність /в широкому розумінні/ як рефлексія з приводу участі в акції творення тексту, котра переживається як ритуал.

Проаналізувавши твори словацьких письменників постмодерністського спрямування, дисертант приходить до висновку, що вони значною мірою пронизані ціннісною семантикою античної менішеї з властивою їй діалогічністю в підході автора та героя до себе, що, при всій багатоманітності, загальна стратегія полишається єдиною: нинішня духовна реальність уподібнюється тому чи іншому культурному типу /барокко, готика тощо/. Проте головне спрямування словацької постмодерністської прози вбачається в створенні художньої ситуації ігрового випробування ідеї внутрішньої свободи як окремої людини, так і суспільства в цілому. Саме її вті-

¹ Бахтин М.М. Проблеми поэтики Достоевского. - М., - 19... -

лення стало, так би мовити, надзавданням словацької прози, а ігрова реальність дозволила, з одного боку, довести до логічного фіналу варіанти свободи, породжені духовним зубожінням соціалістичної безчасовості, а з другого – відносність реальних способів життя та ігрова розкутість стали підґрунтям глибинного особистісного діалогу з культурою.

Власне, наявність ігрового моменту як найкоротшого шляху до діалогу з культурою і дозволяє відносити словацьку прозу 70-80-х років до постмодернізму. Постмодерністська свідомість виявляється у творах Яроша, Шікули, Баллека, Слободи, Йоганідеса, Віліковського на різних рівнях. На зовнішньому – в яасному цитуванні, так званій цитованості текстів, постійному обігруванні міфів, застиглих естетичних конструкцій. На внутрішньому – це підвищена внутрітекстова рефлексивність, коли коментаторство й автотитування набувають провідного значення.

Оскільки постмодернізм, на чому особливо наголошує дисертант, є усвідомленою роботою з "другою" матерією, з простором культури, то шлях виходу з кризи вбачається саме в осмисленому ставленні до цієї матерії, яка є не тільки приводом для інтелектуального експериментування на рівні знаків та палімпсестів, а й розуміння "другої" матерії як певної духовної енергії. Відтак можна припустити, що наступний етап у розвитку культури буде пов'язаний з певною строго визначеною структурою, станом нової духовної отабільності, що опиратиметься на досить міцну шкалу цінностей і цілком сувору ієрархію понять, зосереджених, ймовірно, навколо категорії смаслу особистісного буття. Що ж до якісних оцінок постмодерністських творів, то вони взагалі видаються дисертантові розмитими, бо, по-перше, в постмодернізмі зникає принцип ієрархічності, а, по-друге, культура, звернена до самої себе, мало опікується оціночними критеріями. Так, категорія "гарне" часто підміняється в постмодернізмі категорією "адекватне" культурі, контексту, що, в свою чергу, підносить вагу такого поняття, як технологія з урахуванням, безперечно, таланту та інтелекту.

Таким чином, словацька проза 70-80-х років з її посиленою увагою до відчуження людини не могла не наблизитися до погляду на "соціалістичну реальність" як історично приречену й безрезультатну "гру", а єдиним засобом подолання безчасовості став пошук іншої гри, що не обмежуватиме свободи вибору, даруючи безкінеч-

ність рівноправних варіантів ціннісного контакту з буттям. Такий шлях є невіддільним від свого часу і в цьому розумінні словацька проза з її ігровою культурологічною поетикою – цілком закономірний феномен світової культури кінця ХХ ст., знак духовного прийняття сучасної європейської цивілізації в усій її силі та слабкості.

Основні положення дисертації відбиті в друкованих працях:

1. Епічний синтез // Нове слово. – 1981. – № 48/0,7 а.а.- словац.мовою/.
2. За людяне в людині // Чотирилітник на щастя. – К.: Дніпро, 1984 /0,5 а.а./.
3. Примітки // Там же / 0,5 а.а./.
4. Гордість словацької новелістики // Ромбоїд. – 1984. – № 11 05 а.а.-словац. мовою/.
5. Обличчям до людини // Ромбоїд. – 1986. – № 1 /0,8а.а.- словац.мовою/.
6. Ї.Кот та його повість "Кегельбан" // Всесвіт. – 1986. – № 3 /0,3 а.а./.
7. Сатира Альфонза Беднара // Всесвіт. – 1986. – № 9./0,4 а.а./.
8. Я.Йоганідес. Слони в Маутхаузені // Всесвіт. – 1987. – № 11 /0,3 а.а./.
9. До питання про літературні традиції в сатиричній прозі А.Беднара // Ромбоїд. – 1988. – № 7/0,8 а.а.- словац.мовою/.
10. Трилогія В.Шікули "Майстри": історична концепція та її художня реалізація // Бдність змісту та форми в сучасному художньому творі. – К.: Наук.думка, 1988 /1,5а.а.- рос.мовою/.
11. Національна самосвідомість і література // Ромбоїд. – 1983. – № 12/0,6 а.а.- словац.мовою/.
12. До проблеми синкретизму в сучасному словацькому романі // Чехословацька державність і література. – Братислава; 1989 /06а.а - словац.мовою/.
13. Роман П.Яроша "Тисячолітня бджола" і розвиток словацької "монументальної" прози // Роман у літературах країн Центральної та Південно-Східної Європи. – К.: Наук.думка, 1990/2,5 а.а. – рос.мовою/.
14. "Епічний театр" Л.Баллека // Література та суспільна свідомість Заходу. – К.: Наук.думка, 1990 /2,0а.а.- рос.мовою/.

15. Літературні традиції в сатири на словацька проза. - Лондон,
16. Зрушення кордонів: постсоцреалізм чи постмодернізм? // Слово і час. - 1991. - № 12/1 а.а./.
17. Про роман "Тисячолітня бджола" та його автора // Ярош П. Тисячолітня бджола. - К.: Дніпро, 1991/ 0,5 а.а./.
18. Семіотика і літературна критика // Тези доповідей Кримської наукової конференції "Проблеми зарубіжного літературознавства та критики". - Симферополь, 1992.
19. Парадокси словацького роману. - К.: Наук.думка /12 а.а. - друкується/.
20. Сучасна словацька проза /До проблеми постмодернізму/ // Доповіді на УІ Міжнародний з'їзд славістів. - К.: Наук.думка /1 а.а.- друкується/.
21. Сучасна словацька проза і постмодернізм // Питання літератури. Міжвідомчий науковий збірник /0,6а.а.- друкується/.

Т. Сиваченко

Підп. до друку 14.12.92. Формат 6⁰х84/16. Папір друк. Офс. друк.
Умов. друк. арж. 2,32. Умов. фарб.-відб. 2,32. Обл.-вид.арк. 1,85.
Тираж 100 прим. Зам. 360. Безкоштовно.

Віддруковано в Інституті математики АН України
252601 Київ 4, МСП, вул. Терещенківська, 3