

МІФОПОЕТИЧНА СКЛАДОВА ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ (ТИПОВЕ І АРХЕТИПОВЕ ЯК СМИСЛОВІ ЧИННИКИ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ)

Мета статті — аналіз міфологічного аспекту сучасного постмодерністського роману. Установлюються дві взаємозалежні риси постмодерністської творчості: деідеологізація і міфотворчість, перетинання яких і утворило на зламі 1960-70-х років своєрідний художній дискурс з елементами ігрового, фантастичного, міфологізованого. Передбачається, що інтенсивне використання міфологізованих схем і понять у рамках роману породжує міфопоетичну форму, насичену ремінісценціями й алюзіями міфологічного плану (романи і повісти Дж.Фаулза, И.Кальвіно, У.Еко, М.Павича, Дж.Барнса й ін.).

Постановка проблеми. Вивчення поетики постмодернізму є сьогодні актуальним і разом із тим вельми складним науковим завданням. Ускладнює його перш за все художня “комплексність” твору та система художньо-філософських взаємовпливів, що зорієнтовують постмодерністське письмо радше у бік ідеології, аніж поетики. Однак беззаперечним є одне: постмодерний твір, можливо, як ніякий інший, є твором “відкритим” для філософсько-естетичних та поетичних інтерпретацій. Вочевидь, усякий художній текст постмодерного плану конструється за принципом незамкненої системи, сприйняття якої кожного разу відмінне від попереднього, оскільки пов’язується перш за все з рівнем ідеологічних та духовних запитів читача. У залежності від актуалізації певного ідейного аспекту твору (психологічного, трансцендентного, побутового, пригодницько-детективного тощо) текст прочитується у його смисловій цілісності і, головне, адекватно до задуму автора. Тоді, коли структура класичного роману (скажімо, Теккерея, Достоевського чи Фолкнера) не може цілісно сприйматися без урахування усіх (чи, принаймні, більшості) її ідейно-смислових чинників, постмодерністський текст легко “спрацьовує” у якійсь одній знаковій площині. Наприклад, читацький ажіотаж 80-х років навколо “Імені Троянди” Умберто Еко був пов’язаний саме з актуалізацією містично-детективної інтриги та художнього колориту готики, і аж ніяк з філософсько-етичним змістом роману (останній привернув увагу закономірно пізніше, після знайомства інтелігентського загалу з “Маятником Фуко”, “Островом напередодні”, есеями на теми етики, семіологічними науковими розвідками автора). Сьогодні щось подібне спостерігаємо у сприйнятті інтелектуальних детективів іспанського письменника Артуро Переса-Реверте (“Фламандська дошка”, “Клуб Дюма або Тінь Рішельє”), що чекають поки свого психоаналітичного чи філософського читацького осмислення. Те ж саме можна сказати про романи П.Зюскінда, М.Павича, Дж.Барнса, Дж.Фаулза, М.Уельбека, В.Пелевіна, Д.Ліпскерова, Т.Толстої та багатьох інших

митців-постмодерністів, до творчості яких останнім часом привернута досить широка увага.

Звичайно, структурно-сміслові і поетичні нашарування тексту певною мірою ускладнює його критичне сприйняття, оскільки дозволяє пунктирно прокреслювати зв'язки твору практично з усією попередньою культурною традицією: естетичний механізм засвоєння постмодерністського художнього дискурсу, як здається, заснований саме на його імпліцитних паралелях “зі всім”. Отже, читач постмодерністського тексту реально бачить у ньому те, що може і хоче побачити, спираючись на свій культурний досвід, причому досить часто незалежно від тих чи інших оповідних реалій. Тут першочергову роль відіграє не стільки прочитання фабульно-сюжетного рівня розповіді, скільки відкриття елементів певної “матриці”, за якою митець пише твір. У випадку того ж таки Умберто Еко розробка детективної інтриги вражала майстерною філігранною грою з класикою жанру: структураліст Еко вільно моделював знайомі ситуації, запозичуючи матеріал із творчості По, Конан Дойля, Крісті, Честертона. Елемент ігрового “вгадування” став невід’ємною складовою художньої структури роману, відкрив можливість ретроспективного погляду на текст, впритул до витоків культурної традиції. Не менш віртуозно цей засіб використовує автор “Хазарського словника” М.Павич, твори якого структуруються за принципом історичної міфологізованої ретроспекції, художньої “підробки” документальних джерел.

Завдяки численним дослідженням зі структуральної поетики, починаючи з другої половини ХХ століття під конструкцію постмодерністського тексту, як відомо, підводиться підмурок міфологізованих світоглядових стереотипів, що пронизують твір “архетиповими” мотивами, колізіями, образами, алюзіями. Як наслідок, структура культурного міфу стає основоположною схемою новітньої літератури і породжує (знову ж таки у термінах структуральної поетики) її міфопоетичні форми. Проте ідея тексту як системи міфопоетичних форм попри усю її очевидність (як здається) і продуктивність не роз’яснює до кінця специфіки саме постмодерністського тексту: при бажанні до міфу з його універсальною логіко-символічною системою можна звести будь-який мистецький твір незалежно від часу і місця його написання. Йдеться лише про те, до якої міри актуалізувалися чинники міфу та міфотворчості у ту чи іншу епоху. Отож, художні форми новітніх “романів-міфів” (від Т.Манна, Маркеса до Павича) необхідно пов’язувати з підсиленням функціонуванням механізму породження та розвінчання міфологізованих ідеологем, якими сповнене ХХ століття.

Загальне місце гуманітарної думки останніх десятиліть: у минулому сторіччі, можливо як ніколи, диктатура ідеології домінувала над системою власне художніх форм, що і спричинило прояви постмодерністського “бунту”, “епістемологічних розривів” (Ж.Дерріда), а насамкінець, призвело до нової філософії творчості, а то й філософії життя, перед якою капітулюють усталені суспільно-етичні форми. Щоправда, як аргументовано доводять зарубіжні й вітчизняні філософи, культурологи та літературознавці (У.Еко, Ж.Ліотар, Д.Затонський), у “депресію постмодерну” людство періодично впадало протягом усієї своєї історії. Кожна історико-культурна епоха мала свій постмодернізм – ця думка У.Еко, вперше сформульована в якості побіжної маргіналії до “Імені Троянди”, вже давно стала крилатим гаслом сучасної культурології. (Прикметною з цієї точки зору є новітня теоретична розвідка Д.В.Затонського, де художня історія людства розглядається у розрізі “коловороту” модернізму та постмодернізму [1]. Разом із тим, постмодерністська “деідеологізація” та “деміфологізація” неминує вели до утвердження нової ідеології та міфотворчості, двох взаємопов’язаних чинників, котрі ніколи не зникають з культурної орбіти попри усі бунти постмодерністів проти розуму, логіки, праг-

матики, епістемології тощо. Важливою смисловою складовою ХХ століття є “внутрішнє пристосування” ідеології, що поступово переставала бути частиною культурної системи і стала власне культурною системою (К.Гірц, М.Фуко, Ю.Лотман), почала висловлюватися тією ж самою метафоризованою мовою, котрою послуговується й культура, зокрема, художня словесність. Між ідеологічною та поетичною міфотворчістю зникли усі можливі розмежування, і, як наслідок, взаємодія ідеології і мистецтва перестала бути традиційною взаємодією змісту та форми. Ідеологія і творчість виявилися двома різновидами символічних/міфотворчих систем. Врешті решт, ідеологія почала породжувати літературу у тій самісінькій пропорції, що й література – ідеологію. Внутрішній механізм цих міфотворчих дискурсів став принципово ідентичним. Таким чином, постмодерністська художня практика починає культивувати міф і міфотворчість у їх новій (порівняно з модернізмом) ідеологічній функціональній площині. Міф набуває статусу висловлювання ідеологічного контексту – і тут у якості прикладів можемо навести творчість таких “класичних” і “знакових” митців, як Фаулз, Маркес, Кортрасар, Кальвіно, Борхес, Еко, Рансмайр, власне кажучи, усю літературу 1960-1970-х років, що поступово звільнялася від соціологізованого ідеологічного пресингу аби потрапити в силове поле міфологізованих ідеологем.

Скажімо, роман Дж.Фаулза “Маг” (у його двох редакціях 1965 і 1976 років) є типовим художнім результатом тих внутрішніх зсувів у мистецькому контексті, що призвели до тотальної деконструкції прагматичної ідеології і послідовного вибудовування міфопоетичного дискурсу – гри форм, фантазії, уяви, творчої розваги. Низка ідеологічних міфів поступово змінювалась на даному етапі чинником гри та розваги, а отже ключові соціальні міфологеми “прагнення”, “справи”, “необхідності”, “порядку”, “кінцевої мети” десакралізувалися і ставали міфологемами “гри”, “уяви”, “деконструкції” тощо. Заідеологізовані рецепти-заготовки та відповіді на “кінцеві питання” про мету буття ставали принциповими не-відповідями: зникла ота сама “універсальна мова”, що унаочнювала реальність, і відтак світ постав у його вигаданості, ілюзорності, у котрій раз подавав свою остаточність. Одним словом, концепт “типового” у мистецтві змінився концептом “архетипового”, що і переорганізувало внутрішню структуру твору. Оцей новий тип світобачення та світосприймання філософськи висловлюється наприклад, Італо Кальвіно, герой однойменного роману якого пан Паломар “завжди віддавав перевагу не культовій точності номенклатури та класифікації, а постійному спостереженню за непевною точністю визначення модулляцій, переливчастості, складових частин: тобто за тим, що не піддається до визначення” [2, 14].

З погляду мистецтва художній простір світу перестав претендувати на серйозність, цілісність та закостенілість, виявився примарно-природним і фатально-невловимим у його ключових моментах, цівками піску потік крізь пальці. Єдиним засобом його творчої організації вкотре виявилися спалахи інтуїції та міфологічного містичного прозріння. Господар вілли Бурані на грецькому острові Праксосі Моріс Кончіс – лікар, чаклун, сценарист-психолог, що проводить свої містичні театралізовані дослідження, не просто повертає героя-оповідача Ніколаса Ерфе і читача до позамежного первісного досвіду та ситуацій, зумовлених архетиповими схемами людської свідомості. У цій своїй ролі “драматурга”, “спокусника”, “рятувальника”, “лікаря” тощо Кончіс виявляється новим героєм-ідеологом, ключові форми поведінки якого нічим не відрізняються, скажімо, від знервованих шукань дволиків янусів Достоевського.

Різниця, як здається, полягає лише у оновленій філософсько-ідеологічній площині: пошук “позитивного знання” (як основа внутрішнього конфлікту ре-

алістичного твору) змінюється у Дж.Фаулза утвердженням ілюзії, фантазмагорії, містики, ідеї світу як “багатоголосся” і як єдності рівноправних ймовірностей.

Як бачимо, Дж.Фаулза певною мірою можна було б назвати традиційним митцем, що використовує усталені творчі схеми і форми (чого варта, наприклад, віртуозно відтворена “матриця” вікторіанського роману у “Подрузі французького лейтенанта”), аби не наявність абсолютного протилежного і протипоказаного класичній традиції постмодерного міфопоетичного начала. Приміром, одним із ключових мотивів “Мага” є традиційне міфологічне “крутіство”. (“Маг” як алюзія на класичний “крутіський роман” знову ж таки – один із можливих поглядів на внутрішню структуру твору.) Кончіс, що уособлює різноманітні психологічні риси, – міфологічний крутії, що задовольняє гіпертрофованій сенсорний потяг Ніколаса (особистості, можна сказати, пересічної, стереотипізованої) до “всезнання” про світ. Здавалося б, керівна роль нового Мефістофеля-Кончіса повинна поступово підводити героя до опанування філософсько-етичних істин, проте натомість маємо справу з протилежним наслідком. Ритуалізована ініціація в таємниці буття завершується для Ніколаса відчуттям нонієрархії світу. Не можна не погодитись із зауваженням сучасного дослідника: “Ніколас має відчутти себе розібраним на складові, на деталі; перейнятися непевністю... створити себе таким, яким він є” [3, 134]. Магічні дієства Кончіса не відкривають істин, вони є лише поштовхом із-зовні, пробудженням індивідуального екзистенційного досвіду, завдяки якому людина здатна вільно визначати сенс власних життєвих ситуацій і нести відповідальність за це визначення. Крутії Кончіс на відміну від його літературних попередників не відкриває ніяких істин про світ, не пропонує ніяких рецептів – вони зайві у просторі міфологізованих рівновагомих полюсів, де все вирішує ідея вільного вибору. Послугуючись відомими ідеями Ф.Ніцше та О.Шпенглера, можна сказати, що у постмодерністській художній практиці “фаустівський” епістемологічний потяг до всезнання змінюється міфологізованим “аполлонійно-діонісійським”, що, власне, докорінно перебудовує внутрішню структуру твору. “Маг” Дж.Фаулза з його численними антично-аполлонійними алюзіями – яскравий приклад такої пізнавальної переорієнтації. Відгомін “крутіства” дає можливість (чи одну із можливостей) прослідкувати систему смислових перекодувань, що пронизують художню розповідь.

Ці та подібні спостереження над засобами поетичного переосмислення “типового” і “архетипового” у рамках постмодерністського твору дозволяють зробити кілька побіжних висновків загальнотеоретичного плану.

Оповідна колізія та образна система постмодерністського твору, заснованого на міфо-літературній традиції, повертає цю традицію в площину “архетипового”, де усі усталені знання про світ стають ілюзорними, примарними, розмитими. Розвінчання традиційних ідеологічних фікцій стає завданням і головною ідеєю твору, сповненого підкресленістю не-відповідей на сформульовані питання щодо сенсу людського буття. Постмодерністський художній дискурс має за мету відтворити його архетипові константи і фундаментальні властивості: вселюдські і природні начала, хаотичне і космічне, життя і смерть, природу і цивілізацію, гріховність і праведність, словом, онтологічне й антропологічне у його тематичній цілості. Таким чином, міфопоетичний підтекст виступає свого роду “текстом у тексті”, шляхи реконструкції котрого уявляються як вибудовування деякого загального змісту на основі приватних проявів архетипового. Функцію міфопоетичних форм, наявних у літературному тексті можна представити таким судженням: архетипне творче начало, підсилене авторським міфотворчим елементом, породжує процес інтенсивної поетичної кореляції, коли одне явище не просто прочитується через інше, а структурно організується за законами іншого,

спорідненого, явища. Тож закономірно, що постмодерністські художні тексти на рівні їх поетичних мікроелементів і в їх оповідній структурованості, як здається, винятково піддаються інтерпретації в термінах міфу, ритуалу, гри, карнавальної поезики.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков: Фолио, 2000.
2. Італо Кальвіно. Паломар // Всесвіт. – 2002. – №11-12.
3. Кабкова О. Істинність магічного простору мистецтва (за романом Дж.Фаулза “Mag”) // Всесвіт. – 2002. – №11-12.