

ПОСТМОДЕРНІЗМ І ПРИТЧА: ERROR FACTI, АБО ЙМОВІРНІСТЬ "НЕМОЖЛИВОГО"

Лілія Лавринович

У статті досліджено видозміни жанру притчі в час постмодернізму. Визначено, що одна із постійних жанрових ознак притчі, дидактизм, змінюється під дією культурної ситуації на власну протилежність – відсутність моралізаторства, повчань будь-якого характеру. У цьому ключі проаналізовано притчі сучасного сербського письменника Д. Кіша зі збірки „Енциклопедія мертвих”.

Ключові слова: притча, постмодернізм, дидактизм, тип творчості.

Для поціновувачів чітких і точних дефініцій у літературознавстві заявлена тема, ймовірно, звучатиме парадоксально: ставити в титулі дослідження поряд несумісні поняття – це звучить оксюморонно. Бо таки дійсно: з першого-ліпшого словника дізнаємося, що притча – дидактичний жанр, а в будь-якому часописі, що висвітлює гуманітарні проблеми сьогодення, прочитаємо, що література постмодернізму – аїдеологічна, недогматична, антиканонічна і под., тобто принципово неповчальна.

То, можливо, помилка у факті? Чи можна вести мову про жанр притчі в час постмодернізму? Про яку „пам’ять жанру” (М. Бахтін) може йтися, коли його канони (сукупність стійких рис того чи іншого жанру) – принаймні так, як вони бачаться у світлі найближчих традицій – в постмодерному світі, з його інформаційною полінасиченістю та розмиванням усіляких меж, не просто важко піддаються фіксації, але часто атрофуються?

Щоб відповісти на ці запитання, спершу визначимо координати, від яких рухатиметься дослідження. Це важливо у випадку з постмодернізмом, оскільки, як зазначив нещодавно Я. Поліщук, щоразу, коли вживають слово „постмодернізм”, хочеться перепитати в автора, що він має на увазі [11, с. 8].

Постмодернізм – культурна епоха з еkleктичною світоглядною парадигмою, яка на ґрунті різних суспільно-культурних регіонів (західноєвропейського, північно- та південноамериканського, східноєвропейського) виявляє свою варіативність. Ця епоха визначається ситуацією недовіри до будь-яких окремих культурних концепцій, увагою до естетики палімпсесту, полісемантичності та інтертекстуальності культури, втратою віри у вищий сенс існування людини, релятивізмом, тотальною розгубленістю особи перед власним існуванням. Фрагментарність, пастишевність, нецілісність структури художнього твору, вважаємо, – вторинні ознаки постмодерністського мистецтва, а, отже, не можуть бути орієнтиром для розмежування його сутнісних рис. Постмодернізм – це не тільки стратегії письма (останні – лише один із можливих філософсько-культурологічних описів стану сучасної культури). Найважливіші ознаки художньої літератури постмодернізму – світоглядного характеру. Вони виходять із тріади „деміфологізація – дезорієнтація – деперсоналізація”. Світоглядні доміанти, так чи інакше оприявлюючись у літературній творчості, формують художні світи, які можна згрупувати у три основні типи: класицистичний (співвіднесення мистецтва насамперед зі сферою розуму, прагнення до нормативності, контрольованої розумом, іронічне перепрочитання всього літературного паноптикуму, пародія і пастиш), романтичний (відчуття розриву між хаотичною дійсністю та ідеалом, зведення життя до граничних контрастів, емоційна напруга на протигагу аналітичній узагальненості, нерегламентована широта та свобода, хаотичність, відчуття розчиненості власного „я” у світі, де „апокаліпсис уже відбувся”) та реалістичний (заглиблення в емпіричну дійсність з метою пізнання хаотичного постмодерного світу, пізнання, сповненого драматичного перебору варіантів відповідей на небуденні питання „не побуту, а буття”).

Вказані типи художнього мислення і творчості універсальні, вони притаманні й попереднім культурним епохам, проте в художній літературі постмодернізму виступають синхронно, чим визначають неоднорідність літературного процесу¹.

Традиційно притча визначається як „повчальна алегорична оповідь, у якій фабула підпорядкована моралізаційній частині твору” [7, с. 572]. Жанр належить до так званої дидактичної літератури, „котра використовує художню форму для втілення наукових, філософських, моральних, релігійних та інших знань та ідей” [2, с. 674].

Стійкими жанровими рисами притчі літературознавці вважають інакомовлення, образність, метафоричність, оголеність погляду на мораль [10, с. 6], структурно-логічну схему побудови „виклад – тлумачення”, абстрагованість, неконкретність, залежність персонажів від наперед заданої думки [4, с. 29], відсутність розвиненого сюжетного руху, піднесену топіку, інтелектуалістичність та експресивність [1, с. 20-21], умовність, двоплановість оповіді [5, с. 65-68] і под.

Маркованість, вибраність притчі як високого жанру, наближеного до біблійного канону, „успішно” допомогла їй оминати трансформації, переорієнтації на якісно нові, вільніші структури в XIX – першій половині XX ст., у період великих жанрових пертурбацій часів романтизму, реалізму та модернізму. Хоча ці епохи загалом не тяжіли до дидактизму, тому притча не могла бути центром, еталоном для побудови інших жанрів, як, до прикладу, це було в часи ранньохристиянської чи середньовічної літератури. Проте від другої треті XX століття спостерігаємо небачене зацікавлення письменників притчевими формами, які так чи інакше починають використовувати в художній практиці.

¹ Концепція про три типи творчості, які синхронно виступають у художній літературі постмодернізму, створена на основі ідей Д. С. Наливайка [Див.: 9]. Докладніше про це див.: 6, с. 15-16.

Ф. Кафка, Б. Брехт, Ж. Ануї, А. Камю, Е. Гемінгвей, К. Е. Портер, К. Абе, Д. Стейнбек, Г. Гессе, Ю. Місіма, В. Голдінг – твори цих та інших письменників мають яскраво виражену притчеву основу. Відгоди жанровий канон ніби витає в повітрі. Проте відбувається й суттєва трансформація притчі. Адже, по-перше, синтетичність авторських новотворів за своїм загальним виглядом лише віддалено нагадує власне притчу, невеличку алегоричну оповідь з моралізаторською кінцівкою (маємо тут на увазі п'єсу-притчу, і роман-притчу, і повість-притчу, і оповідання-притчу...), по-друге, поняття дидактики, виходячи з творів перелічених письменників, втрачає актуальність як тенденційне, моралізаторське, напучувальне, тобто тоталітарне.

Отже, притча канонічна (біблійна) і притча порубіжжя II і III тисячоліть мають істотні відмінності. Жанр, який за інерцією називають дидактичним, перестає бути таким. Причина модифікації жанру та сама, котра ознаменувала прихід на культурну арену епохи постмодернізму, – дезорієнтація особи у швидкоплинному, мерехтливому світі, втрата моральних, як і будь-яких інших, авторитетів, тотальність плюралізму, що в наслідку веде до усеїдного принципу „все годиться” (П. Фейерабенд). Притча, котра вимагала віддавна чіткої позиції, оцінності зображеного з точки зору моральних авторитетів у час відсутності будь-яких авторитетів, здавалося б, мала так само, як і в попередні епохи (чи й більше), бути неактуальним жанром. Натомість „витання” жанрового канону в повітрі пов'язане, на нашу думку, саме з пам'яттю про дидактизм. Адже поети – совість людства, люди, які першими намагаються провістити паростки нового в сучасності (в аксіологічному вимірі також) і першими ж чіпляються за „втрачений рай”, якщо відчувають його відхід. А людське прагнення до добра, істини, краси (попри тимчасову розгубленість та „всеїдність”) усе ж годі втамувати.

„Сто років самотності”, „Хроніка оголошеної смерті”, „Стариган із крилами” Гарсія Маркеса, „Колекціонер” Фаулза, „Москва-Петушки” Вен. Єрофєєва, „Жінка-шульга” Гандке, „Бар'єр” Вежинова, „Старий і містер Сміт” П. Устинова, „Різниця”, „Прекрасний вид” Мрожека та інші сучасні твори виказують у собі суто притчеву (в синтетичному жанровому вигляді *роман-..., повість-..., оповідання-..., п'єса-...*) основу. Алегоричність зображуваного, двоплановість оповіді, параболічність композиції, схематичність персонажів, звернення через конкретний матеріал до філософських основ буття, морально-етична проблематика, багатопланові символічні образи, умовність, абстрагованість часопростору – ці характеристики традиційної притчі з цілковитою повнотою можуть бути проілюстровані прикладами з названих творів.

На що змінюється дидактизм?

Препостмодерні притчі (у руслі екзистенціалізму) тяжіли ще до завуальованого моралізаторства зі знаком застереження. Жанровий канон уже тут був видозмінений, що вилилося, насамперед, в усіканні традиційної притчевої структури. Завданням письменника було не „читати проповіді”, а на прикладі художнього матеріалу застерегти людину, спонукати її до висновків (згадаймо В. Голдінга: „Будь пильним! Чи не причаївся у твоїй душі Звір?”).

Власне постмодерна притча вже не застерігає: бодай непрямий натяк на дидактизм у притчі вироджується у власну протилежність – сумнів, невпевненість, розгубленість. Парадокс, але цілком по-постмодерному: притча не утверджує певних моральних цінностей, але й не заперечує їх. Вона „сумнівається”. Усі інші ознаки жанру збережені (окрім, ймовірно, ще інакомовлення, у якому більший акцент переноситься на символ, а не алегорію, що, закономірно, сприяє багатозначності й пов'язане з тією ж дезорієнтованістю автора, який оповідає притчу).

Тут варто згадати термін „парабола”, який орієнтовно від 60-х рр. [8, с. 597] вживають у літературознавстві паралельно з поняттям „притча” на позначення жанрового різновиду літератури ХХ ст. Дискусії, що точаться у вітчизняному літературознавстві щодо доцільності / недоцільності взаємозаміни термінів [див. 4, с. 30-31; 10, с. 6-9 та ін.], підтверджують важливість цього питання в сучасному літературному процесі. Погоджуємося з думкою, за якою парабола – не жанр, а один із „загальних принципів художньої образності (поряд із алегорією, символом, гротеском)” [8, с. 597]. Тобто коли притча (у постмодернізмі – видозмінена) – певний об'єкт, то парабола – спосіб його існування: „... коли ... образ „відривається” від рамок конкретного сприйняття, створеного притчею, і набуває символічного значення, є сенс говорити про таке явище, як парабола” [10, с. 6].

Ми свідомі того, що постмодерністська ситуація в літературознавстві сприяє доволі вільному трактуванню жанрової специфіки творів. Тому будемо виходити з тези, що притча не може виникнути „сама по собі”, без авторського спрямування саме на вказаний жанр². Така позиція потрібна нам, аби мотивувати вибір для аналізу оповідань сербського письменника Д. Кіша зі збірки „Енциклопедія мертвих” (1983). Як відомо, одна з найпопулярніших збірок автора мала найпершу назву „Притчі”, тобто Д. Кіш задумував її відповідно до цілком конкретних жанрових канонів. Така назва збірки, з іншого боку, була покликана дати хоча б формалізоване, але більш-менш цілісне уявлення про твори, що увійшли до неї, сформувані певний горизонт жанрових сподівань.

Наскільки останній себе виправдовує, виходячи з читацької рецепції?

Перше, що впадає у вічі, – параболічність композиції більшості оповідань книги („Енциклопедія мертвих”, „Легенда про сплячих”, „Дзеркало невідомого”, „Розповідь про майстра та учня” та ін.), яка слугує двоплановості створеної оповіді: на план конкретно-чуттєвий накладається відірваний від конкретики інакомовний, символіко-алегоричний план. Останній є „базою” для творення загального звучання оповідань, яке можна визначити як

² Зауважмо, що умовність цієї тези не викликає сумніву, коли йдеться про притчу ХХ ст.: відсутність дидактизму (тобто авторської напередзаданої інтенції моралізаторського стибу), символічна багатозначність, відсутність навмисної, підкресленої оцінності можуть творити притчу „поза волею” автора – якщо весь художній світ письменника носить, сказати б, притчеподібний пафос. Так, Е. Гемінгвей заперечував тлумачення повісті „Старий і море” як притчі, проте канонічні жанрові ознаки у творі є (знову-таки без нав'язливого дидактизму і в руслі символічного, а не алегоричного інакомовлення).

звернення до найважливіших морально-етичних основ буття. Конкретно-емпіричний план оповіді є вкрай абстрагованим: схематичність ненаповнених чуттєвою конкретикою персонажів (Симон, Петро із „Симона Чудотворця”, Бандура, Марієтта з „Посмертних почесей”, Діонісія з „Легенди про сплячих”, Бен Хаас із „Розповіді про майстра та учня” та ін.) поєднується з цілковитою умовністю часопростору (попри певні хронотопічні „прив’язки”, де і коли відбуваються події, про які йдеться).

Вказані ознаки книги Д. Кіша цілком „вписуються” в історико-літературний канон притчі. Проте далі відбувається різкий відхід від нього.

Одна із основних тем книги, на що вказує сам автор [3, с. 137], – тема смерті. Вона доволі часто присутня у традиційній притчі (ще від часів біблійного Йова), але звучить там лише як „memento”, як нагадування про кінечність життя, у якому людина має жити морально. Тобто дидактизм традиційної притчі спрямований на *життєвий* вибір, бо смерть – те очевидне, що не потребує морального вибору: вона завжди приходиться поза волею особи. У Д. Кіша акценти змінюються: життєві дороги його персонажів так само поза їхньою волею. Зло як тема притч, його всепроникність і буття-поза-вибором – трансцендентний вимір у творах сербського письменника, який веде мову про не випадковість, закономірність зла. Звідси – Кішевий сумнів. Недарма українська перекладачка творчості письменника А. Татаренко назвала його „лицарем сумніву” [13]. Тут заходимо у глухий кут. Можливо, твори Д. Кіша не є притчами? Чи автор помилився (erro facti), так їх спершу визначивши? Як може сумніватися в певному питанні автор, який його розкриттю присвячує притчу?

Апологія сумніву в Кіша – річ по-постмодерністськи загальнозрозуміла. У мистецтві постмодернізму сумніву піддається все, а істина релятивізується. Скептичний постмодерніст іронізує і сумнівається, знову сумнівається й іронізує. „В наш час, – пише С. Пролєєв, – мало хто наважується на апологію. /.../ У світі, здається, не залишилося речей, гідних незаперечного обстоювання” [12, с. 11].

Закономірність постмодерного сумніву екстраполюється в Д. Кіша на „апологічний” канон притчі, зміщує акценти на протилежне, творить нову притчеву форму, де *сумнів* стає важелем і опорою. Сумнів у людському марнославстві як рушійній силі наших вчинків („Симон Чудотворець”). У здатності людини зрозуміти людину („Дзеркало невідомого”). У тому, що творчість – добро, яке рятує світ („Енциклопедія мертвих”). У тяглоті, незмінності людських почуттів („Посмертні почесі”). У чесності перед собою людини, котра йде на власну страту („Прекрасно вмирати за батьківщину”). У тому, що ми здатні пізнати істину („Червоні марки з Ленінін”). У ширості сильних світу цього, у моральності творчості („Книга королів та дурнів”). У виправданості тілесності перед вічною клепсидрою часу, бо все є лише сон („Легенда про сплячих”). У можливості свободи поза вибором, який насправді є марним, бо наперед заданим, неминучим („Розповідь про майстра та учня”).

Автор використовує метод „від супротивного”. Він не вчить, не наставляє, навіть не застерігає. Він сумнівається у правильності невільного вибору своїх героїв, вибору, що тяжіє над ними. Він констатує: ось „запрограмований” вчинок – ось його наслідки. І досить. Дія та її результат – як питання, як натяк, інтенція, як висловлений сумнів. Вирішувати має кожен, хто причетний до акту читання.

Зміщуються акценти в багатозначності потрактувань притчі. Дидактичний канон передбачав, сказати б, однорівневу багатозначність: заявлений в оповіді єдиний імператив міг бути проєктований на найрізноманітніші життєві ситуації. Різноманітна багатозначність постмодерної притчі а ргіогі не зводиться до єдиного імперативу: сумнів породжує невизначеність, тому нормативна чи законодавча функція в сучасній притчі поступається місцем інтерпретаційній. Отже, той чи інший етично маркований вибір людини можна мотивувати різними спонуками, але на його правильність годі сподіватися: будь-які шляхи в притчі Д. Кіша ведуть до фіаско, до смерті.

Коли автор у *Post scriptum*’і тлумачить власні твори, він звертає увагу насамперед на джерела сюжетотворення оповідей та ключові моменти їх потрактувань (класицистичний тип творчості, репрезентантом якого є Д. Кіш в „Енциклопедії мертвих”, на відміну від реалістичного та романтичного типів творчості, є в постмодернізмі способом переосмислення давніх, історично сформованих сюжетів „із чітким іронічним та пародійним контекстом” [3, с. 137]). Проте читацька рецепція, закономірно, може розширювати семантику „Енциклопедії мертвих” чи не до безкінечності, тут *Post scriptum* дещо звужує поле ймовірних прочитань збірки.

Можливо, одна із причин залучення до оповідань післямови в Д. Кіша – нехитрий спосіб „втулити” багатозначність вибудованого твору в певне русло, зробити його алегоричним, тобто відсікти творення можливих символів. З іншого боку, подібний коментар – доволі поширене в постмодерній літературі явище. Згадаймо бодай хрестоматійних У. Еко з його „Записками на полях „Імені троянди” ” чи А. Бітова з його „Коментарями до загальновідомого”.

У будь-якому разі, попри наявність коментаря-післямови, твори Д. Кіша не „розкодовуються” за кодом, запропонованим автором, який подає лише один із ймовірних варіантів тлумачення (до того ж, доволі умовних).

Не можна розглядати художнього твору поза контекстом, у якому він створений: щось важливе завжди буде упущено – стимул до творчості, причина, що спонукала автора, невіддільного від часу, у якому він перебуває, взятися за перо. *Post scriptum*, подібний до Кішевого, скажимо, в епоху реалізму чи модернізму сприймався б буквально, як єдино правильне тлумачення авторського тексту (друге питання, чи був би він потрібен, але йдеться про гіпотетичну ситуацію), натомість нині маємо на нього зважати, коли приходять в акті рецепції інші можливі потрактування.

У цьому – суть відхилення нинішньої притчі від канону. Через наперед заданий полілог значень притча „вислизає” за рамки традиційного повчання. Принцип аналогічний тому, що його свого часу описав уже згадуваний У. Еко, ведучи мову про схожість постмодерністської позиції з ситуацією чоловіка, закоханого в дуже вчену жінку [14, с. 102]. Проте, навіть ідучи „в обхід”, сучасна притча не завжди (завжди не?..) досягає дидактичної мети.

Річ у тім, що традиційно у притчі автор ставив свого героя (чи героїв) у ситуацію етичного вибору – масштабну, загальнозначущу ситуацію, аби показати доконечність „правильного”, етичного, морального вчинку. Нині, коли навіть і береться подібна схема, то вона а рїгї неспроможна: героями притч (романів-..., повістей-..., оповідань-..., п’ес-...) доволі часто є особи або нереально-віртуальні (хоча, зрозуміло, притчі загалом притаманний соціально не засвідчений, умовно-алегоричний персонаж, але мова йде про елементарну відсутність життєподібності, чи сконструйованість, чи фантомність, чи маріонетковість), або із психічною патологією (згадаймо „Запах” П. Зюскінда, „Колекціонер” Д. Фаулза, які мають, без сумніву, притчеву основу).

Інший варіант сучасної притчі – трагіфарсове обігрування традиційного канону (тут особливо відчутна російська хвиля – від Вен. Єрофєєва до В. Пелевіна, з його введенням у твір даоських притч; так само й „польська версія”, в особах Т. Конвіцького та Мрожека-драматурга, у творах яких спостерігаємо тугий сплав трагічного абсурду та фарсу у питаннях аж ніяк не буденних). Про будь-який дидактизм у трагіфарсовій притчі можна вести мову лише умовно.

Третій, доволі часто вживаний варіант вибудовування притчі (саме його й використовує Д. Кіш) – ситуація неможливості вибору в „притчевих” обставинах, що, в свою чергу, не дає змоги довести сюжет до логічної для притчі дидактичної розв’язки. Мова йде про принципову нездатність персонажів робити морально маркований вибір, відсутність етичних важелів впливу на рішення, які вони ухвалюють. Життя персонажів Кіша – це буття-позамораллю у світі, де просто немає відповідних законів співіснування, або ж вони на маргінесі. Звичайно, це не позиція автора, а своєрідний художній прийом – показати, яким способом і куди втрапляє людина, котра має надію на пристойне життя поза мораллю.

Вибору поза мораллю в людини, на думку Д. Кіша, немає. І в цьому, напевне, парадокс сучасної притчі: на позір антидидактична, вона, роблячи уявний виток за принципом параболи в бік видимої „анти тенденційності”, повертається до своїх „прямих обов’язків” – ненав’язливо, аналогією, “доказом від супротивного”, толерантно, натяком, – але повчає.

-
1. *Аверинцев С. С.* Притча // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / Гл. ред. А. А. Сурков. – Москва, 1971. – Т. 6. – С. 20-21.
 2. *Веселовская Н. Б.* Дидактическая литература // КЛЭ: В 9 т. – Т.2. – С. 674.
 3. *Кіш Д.* Енциклопедія мертвих. – Львів, 1998.
 4. *Клим’юк Ю.* Про естетичну природу притчі // Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 29.
 5. *Кравченко А. Є.* Художня умовність в українській радянській прозі. – Київ, 1988.
 6. *Лавринович Л. Б.* Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Тернопіль, 2002. – С. 15-16.
 7. Літературознавчий словник-довідник. – Київ, 1997.
 8. *Митрофанова Т. П., Приходько Т. Ф.* Парабола // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / Гл. ред. А. А. Сурков. – Москва, 1978. – Т. 9. – С. 597.
 9. *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили. - К., 1980.
 10. *Островська (Кохан) Г. О.* Від притчі до параболи // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – № 10. – С. 6-9.
 11. *Поліщук Я.* Випробування постмодернізмом // Критика. – 2002. – № 3. – С. 8
 12. *Пролєсєв С.* Апологія скептичного розуму // Критика. – 2002. – № 11 (№ 61). – С. 11-13.
 13. *Татаренко А.* Лицар сумніву Данило Кіш // <http://www.ji.lviv.ua/n15text/tatarenko.htm>
 14. *Эко У.* Заметки на полях „Имени розы” // Иностранная литература. – 1988. – № 10.