

Lilia Lavrynovych. Ukrainian “khymerna” prose in aspect of postmodernism (as the example of it is the novel written by Ye. Hutsalo “The man who was lent”)

In the article sources of typological similarity of the phenomena of “khymerna” prose and literary postmodernism are researched. Original literary combination of postmodernistic and “khymerna” writing on the level of world outlook, poetry of character, extend of author’s presence in the text and the way of narrative in the novel by Ye. Hutsalo “The man who was lent” are analyzed.

Key words: postmodernism, “khymerna” prose, baroque, mythologism, irony.

У статті здійснюється історична типологія феномену химерної прози та літератури постмодернізму. Художня література постмодернізму продовжує традиції химерної прози на рівні поетики образів, що продемонстровано авторкою на прикладі роману Є. Гуцала “Позичений чоловік”.

Ключові слова: постмодернізм, химерна проза, бароко, міфологізм, іронія.

Українська химерна проза в аспекті постмодернізму (на прикладі роману

Є.Гуцала “Позичений чоловік”)

Лілія Лавринович

Аналізуючи дискурс українського постмодернізму, поодинокі вітчизняні дослідники звертають увагу на твори, які традиційно відносяться до так званих химерних. Так, Т.Денисова зараховує до перших українських постмодерних спроб повість “Ирій” В.Дрозда [5, 26], Р.Семків досліджує роман “Лебедина зграя” В.Земляка на предмет деяких елементів постмодерної поетики [14] тощо.

Такі тенденції видаються небезпідставними. Варто вести мову про типологічну спорідненість на рівні поетики і стилю химерної та постмодерної прози. Одразу обумовимо момент принципової невідповідності досліджуваних явищ. Про “химерну” прозу більшість українських літературознавців говорять як про стильову течію з більш чи менш цілісною системою взаємопов’язаних характеристик [7, 11-16]. Постмодернізм – явище дещо іншого рівня. Це художній напрям (як вияв постмодерної епохи), головними ознаками якого є феномен втрати авторитету автора і розмивання поняття суб’єкта нарації. Постмодернізм – явище полістилістичне, різностильові тексти можуть співіснувати в ньому як у межах різних течій, так і в межах одного твору. При цьому, звичайно, певний спектр притаманних стильових ознак усе-таки визначається (подеколи навіть так, як це робить російський дослідник Б.Парамонов, коли говорить про “кінець стилю” [13]).

Окрім того, про спільність (чи принаймі дотичність) структур та елементів змістової організації творів, що їх зараховують до “хімерних”, можна говорити лише з великою долею умовності. Варто лише для прикладу зіставити твори таких письменників, як В.Шевчук (“Дім на горі”, “На полі смиренному” та ін.) [Див.: 3] і В.Дрозд (“Ірій”, “Балада про Сластьона”) чи О.Ільченко (“Козацькому роду нема переводу, або ж Козак Мамай і Чужа Молодиця”): параболічна побудова Шевчукових повістей та романів (із притаманним їм дидактизмом, переважанням високого та серйозного стилю) за загальним пафосом та світобаченням відчутно різняться від побудованих за принципами народної сміхової культури творів В.Дрозда чи О.Ільченка.

Виникнення химерної прози пов’язують з появою роману В.Земляка “Лебедина згряя” в 1971 році (попри те, що перший “хімерний” роман “Козацькому роду нема переводу ...” О. Ільченка був написаний значно раніше – у 1958 році). Предметом літературознавчого обговорення вона стала дещо пізніше – на межі 70–80-х років. Рецепція химерної прози була неоднозначною. Схвальні відгуки чергувалися із неприйняттям цього своєрідного творчого бачення світу, яке базувалося на фольклорній орнаментиці стилю та застосуванні різних видів умовності.

Умовно-метафорична проза у 70-80-х рр. досягла значної популярності на теренах національних літератур СРСР (варто лише згадати твори хрестоматійних Ч.Айтматова (“Білий пароплав”, “Плаха”), Ф.Іскандера (“Кролики та удави”), А.Адамовіча (“Остання пастораль”), А.Кіма (“Білка”, “Батько-ліс”), В.Орлова (“Альтист Данилов”) та ін. Умовно-метафоричні образи й сюжети в названих творах – або наслідок запозичення і переосмислення національних чи світових міфів, або результат народжених безпосередньо в оповіді аналогів міфу як творчої моделі світу і мислення людини.

Унікальність української химерної прози в цьому сенсі полягає в іншому, ніж міфологічний, баченні дійсності, якщо виходити з уявлення про міф як про сакральну, синкретичну для суб’єкта-наратора дійсність (О.Лосєв). Як відомо, зародки поетичного в міфі (як історичному явищі) відбилися згодом у фольклорних уявленнях. Це було друге життя образів-символів та сюжетів, часто переосмислених. Фольклор уже не сакральне і не синкретичне явище: пряме підтвердження цьому – факт існування народносміхової культури (попри збережену у фольклорі міфологічну ритуальність). Химерна проза

через алюзії, ремінісценції, через використання фольклорної орнаментики, фольклорної моделі світу і мислення перебирає на себе цю властивість народнопоетичного. Як і елементи української народно-сміхової культури, основні ознаки якої легко можна вичленити в системі “хімерного” світобачення. Йдеться, зокрема, про такі ознаки поетики, як амбівалентність образів, карнавалізація, застосування іронії та гротеску.

Окрім фольклорного джерела, “хімерність” має своїм корінням традиції українського низового бароко, нерозривно пов’язані з народно-сміховою культурою, і далі – цілий ряд літературних попередників (“Енеїда” І.Котляревського, “Конотопська відьма” Г.Квітки-Основ’яненка, “Марко у пеклі” О.Стороженка, “Співомовки” С.Руданського, рання творчість М.Гоголя та ін.).

Перманентне звернення української літератури та мистецтва до барокової поетики, на думку І. Лисяка-Рудницького [8, 63-69], і – додамо – до традицій народної сміхової культури є ознакою співзвучності цих явищ національному менталітету. Можна сказати, що химерна проза є наслідком генетичної наступності українського літературного процесу. З іншого боку, з огляду на суспільно-політичну ситуацію (“глухі”, застійні сімдесяті роки) в СРСР, “хімерність” була своєрідним засобом виходу за межі тоталітарного соцреалістичного тиску в русло іншої – мовної – реальності, що давав можливість бодай на поетикальному, стильовому (читаймо: не ідеологічному) рівнях виявляти творчу свободу.

На противагу химерній прозі, постмодерна література не має української генеалогії. Проте виникнення постмодернізму на теренах української культури – результат не наслідування західних зразків (хоч, поза сумнівом, без впливів тут не обійшлося), а, швидше, наслідок входження українського соціуму в контекст глобальних онтологічних проблем сьогодення (звичайно, з національним акцентом).

Серед найуживаніших постмодерних поетико-стилістичних характеристик (еклетичність, алюзивність, пародійність, застосування іронії, поетика гри тощо) чітко вирізняються ознаки, притаманні культурній епосі маньєризму та раннього західноєвропейського бароко. Ось, до прикладу, як визначає ознаки маньєристського стилю В.Муравйов: “Гранична метафоричність, насиченість у поєднанні з навмисне зниженою фразою”, словесна еквілібростика, пристрась до оксюморонів та антитез,

гіперболи і гротеску, парадоксальна загостреність поетичних формул, нерівномірність композиції, “рваний” розвиток сюжету, ... химерна фантастичність колізій, контрастність образів та персонажів” [10, 510]. Так само зіставними є й світоглядні позиції постмодерну та названих епох: усе бачиться тут під знаком відносності, багатозначним, суперечливим та недостовірним, гостро відчувається розлад між тілесним і духовним, ідеалом і дійсністю. Людина культури маньєризму та бароко (як і сучасна “постмодерна” людина) глибоко амбівалентна.

Проте названі літературні явища за своєю суттю не є однорідними, до того ж вони позначені національною специфікою. Коли західноєвропейському бароко першої половини XVII століття (особливо іспанському) притаманні трагічний пафос та апокаліптичні мотиви, то українське бароко другої половини XVII – XVIII століття більш оптимістичне, бо, як зазначає А.Окара [11, 108], його гострота “пом’якшена” ренесансним впливом (чи, очевидніше, національною традицією української культури з притаманним їй природним ліризмом та цілісним світобаченням).

Стильовий ізоморфізм постмодерної та химерної прози видається наслідком зумовленості цих літературних явищ різними (проте генетично спорідненими) формами барокової культури. Тобто літературні традиції “темного”, песимістичного, трагічного західноєвропейського бароко першої половини XVII століття, разом із суспільно-економічною ситуацією другої половини XX століття (постіндустріальність, посттоталітаризм), а також із філософією екзистенціалізму, герменевтикою, постструктуралізмом, досвідом модерністської культури як гносеологічними джерелами стали в сукупності предтечею постмодернізму. Натомість “світле”, оптимістичне, дидактичне українське бароко межі XVII-XVIII століть, суспільно-політична ситуація в Україні 1960-80-х років, а також національний світогляд та менталітет українців спричинили появу химерної прози.

Таким чином, типологічна спорідненість на рівні стилю та поезики є наслідком генетичної спільності досліджуваних явищ постмодернізму і химерної прози, хоч умовність типології не викликає сумніву: вона вказує на найочевидніші зв’язки, абстрагується від опосередкованих впливів. У живому ж літературному процесі доводиться спостерігати своєрідні “дифузні утворення” (що насамперед говорить про

талант, самотність і тонке світовідчуття художника). Зокрема, у творах, які зараховують до “хімерних”, знаходимо загалом незвичну для цієї течії інтерпретацію людини та реальності. Подібним “випаданням з руслу традиції” є, без сумніву, фантастичні повісті вже згаданого В.Шевчука (в них переважають песимістичні екзистенційні мотиви та трагічне світовідчуття).

Своєрідним літературним сплавом постмодерного та “хімерного” на рівні світогляду, поетики образу, ступеня авторської присутності в тексті та способу нарації є роман Є.Гуцала “Позичений чоловік (1981). М.Павлишин розглядає цей роман як поступку соцреалізму [12, 82-97]. Нам значно ближча точка зору Р.Семківа і Т.Денисової, котрі розглядають химерну прозу як предтечу постмодерністських проявів в українській літературі [14; 5].

Виокремлюючи роман Є.Гуцала з контексту “хімерної” течії, звертаємо увагу на те, що твір не оминула традиційна для 1980-х років критична рецепція, за якою літературознавці вказували на відсутність яскравих, цілісних образів героїв-сучасників у химерній прозі. Натомість звернення письменників до історичної тематики, на думку критики, зберігало цілісність та завершеність [Див.: 7, 78-79]. Дослідники вказували й на недоліки композиції роману “Позичений чоловік”: “ ... Помітно порушується пропорціональність композиції твору на користь барвистої розповідної манери ...” [7, 78]. Так само у пізніших характеристиках (за інерцією?) нетрадиційність побудови образу в романі класифікується як творчий прорахунок письменника: “Образ Хоми Прищепи ... розкритий у барвистій стихії словесного фольклорного буйства, однак залишився помітною мірою сконструйованим і штучним” [6, 366]. Такі характеристики “Позиченому чоловікові” давалися попри те, що Є.Гуцало особливо трепетно, розуміючи виключність роману у своїй творчості, ставився саме до нього і думку свою у листі до П.Майдаченка обстоював таким чином: “Знаєте, у нас дивні потяги – до ліричного письма, до романтичного, до реалістичного. Я не заперечував і не заперечую цих потягів. Але одну манеру не слід оцінювати крізь призму іншої: певну манеру слід судити за її законами і спроможностями, хоча цілком можливі аналогії. Манеру “Позиченого чоловіка” слід оцінювати, виходячи з її органіки, і слід бачити в ній те, що справді є, а не намагатись судити за те, чого нема. Я відійшов від буквалізму,

натуралізму, від побутописання, спробувавши використати форму роману для організації матеріалу по-новому, спробувавши надати формі роману не сиюхвилинного тривання в ім'я злочи дня, а тривання довшого – і не в ім'я злочи дня” [Див.: 9, 94]. Цю об’ємну цитату наведено з метою показати, що автор-традиціоналіст свідомо відступає від традиційної (реалістичної чи романтичної) манери, щоб вийти за межі тенденційного письма, увійти на принципово інші рівні осягнення мовно-художньої стихії та її впливу на людину. Така “іншість” найперше виявляє себе в оповідній системі роману та в мірі авторської присутності в тексті. Автор як певна організуюча, оцінююча, системотворча, аксіологічна цілісність у “Позиченому чоловікові” відсутній; він не є авторитетним носієм певних ідей у змістовому полі роману і не виявляє свою присутність на наративному рівні. Натомість оповідь у творі ведеться від першої особи, розповідач (він-таки водночас і головний персонаж роману) – Хома Хомович Прищепка, український селянин-колгоспник, “старший куди пошлють”. Своім персонажем Є.Гуцало продовжує художню галерею “маленьких людей”, проте тема, яка артикулювалася переважно реалістичною художньою літературою, набуває в романі ігрового характеру, що відбувається насамперед через своєрідний спосіб зображення головного персонажа.

На перший погляд, маємо перед собою цілком традиційний образ героя (типового колгоспника, нічим не примітного, пересічного українського селянина) з усім набором мінімально необхідних для цього характеристик – природно-генетичної, соціальної, матеріально-побутової, етико-естетичної та ін. Проте образ Х.Прищепки будується не як осмислений авторським досвідом життєвий тип у всіх його соціальних зв’язках, і мета його створення – не (в дусі романтичної чи реалістичної системи координат) отримання ефекту авторитетної “авторської правди”, тобто втілення певних інтенцій автора та бачення ним світу через героя.

Однією з найпримітніших особливостей творення образу героя в романі “Позичений чоловік” є поетика стереотипу. Читацька рецепція образу відбувається у творі переважно через сприйняття ряду соціальних стереотипів та стереотипу-самооцінки, складеного власне розповідачем – Х.Прищепкою. Стереотипізоване уявлення про головного персонажа твору передається читачеві через рецепцію словесних формул-“ярликів” на означення особи героя. Ці формули мають різних адресантів. Соціальні

стереотипи в оцінці Х.Прищепи виявляються насамперед у формулах на кшталт “робітник, яких хоч удень зі свічкою шукай – не знайдеш” [4, 176] і подібних. По суті, характеротворча по відношенню до героя функція другорядних персонажів цим вичерпується, підкреслюючи тим самим умовність інших ознак соціальної рецепції героя. Оціночний елемент в характеристиці Х.Прищепи крізь призму словесного штампу підсилюється прямо пропорційно зростанню популярності героя – після поширення слави про те, що в Яблунівці жінка позичила іншій на півроку свого чоловіка за телицю. В суспільній свідомості “позиченість” стає єдиною характеристикою Хоми Прищепи, і герой з реальної особи перетворюється на знак чи метафору.

Аналогічно й сам герой, оцінюючи себе, звертається до часто повторюваних словесних формул, серед яких найбільше зустрічаються дві: “Хома Прищепка, старший куди пошлють” та “грибок маслячок, який крізь землю пройшов, червону шапочку знайшов”. Перша з них, вірогідно, – стереотипна фраза, яка означає бачення себе героєм в очах інших. Друга виконує швидше ритуально-заклинальну функцію. Мета цієї словесної формули – вплив на реальність через слово: утвердження сили, живучості та витривалості в малому, непримітному, не вшанованому увагою. Слово, мова загалом відіграють у структурі роману “Позичений чоловік” чи не найважливішу роль. Ціннісно-онтологічне поле персонажа-наратора формує саме мова. Герой це усвідомлює: “Чому на цьому світі належить людина? ... /.../. Либонь, ... своєму языку. В усякому разі, я належу, безперемінно” (С. 448). І далі, розмірковуючи, чому в його оповіді зустрічаються такі “химерні речі”, герой пояснює їх впливом “свого владика й повелителя”: “... Що я міг удіяти з язиком, коли не він при мені, а я при ньому, коли він так любить розперезатись, що ніяка хвороба не здатна приборкати і впerezати” (С.449-450). Усвідомлення ваги й вартості мови в героєвій реальності включає в себе насамперед розуміння того, що мова – самоцінна субстанція, яка живе за своїми – химерними – законами, і він, Хома Прищепка, підвладний їм і одночасно є їх творцем. Саме тому, ймовірно, мова-реальність, мова-метатекст в “Позиченому чоловікові” мають характер не ворожої, тотально-обмежувальної владної структури, вона не виконує роль постструктуралістської “мови-противника” [1, 142], яка нагромаджує масу відчужених від оповідача знаків, виганяючи тим, самим останнього із власного “я”.

Тотальна влада мови над свідомістю та буттям героя не сприймається ним самим як щось насажене, детермінуюче, обмежувальне. Швидше навпаки: для Хоми химерний мовний світ є питомою, іманентною реальністю. Ця “вжитість” героя в мову є однією з найвагоміших причин його оптимізму (що, зрозуміло, не притаманне літературі постмодерного спрямування). Проте анекдот від трагедії, як відомо, різниться лише точкою зору на те, що відбувається. Традиційний наратор постмодерної оповіді – іронічний песиміст, а герой-розповідач із роману “Позичений чоловік”, навпаки, попри своє наскрізь іронічне світобачення, – людина оптимістичного штибу.

Х.Прищепка – герой, який розкошує в багатствах народної мови, смакуючи ними, милуючись барвами та відтінками слова, такого несхожого на штамповану мову соцреалізму, яка заповонила всі сфери життя українця 1970-х років. Адже, без сумніву, радість від розкоші “вільно мовити” герой розділяє зі своїм автором, котрий, як уже зазначалось, знайшов у мовній стихії поле свободи – не політичної чи екзистенційної, а свободи вияву глибини, метафоричності та багатозначності слова. Тому цілком слушно заявляє А.Кравченко, що в романі “підкреслена химерність, всепоглинаюча мовна народна стихія ... розчиняє в собі ... всі інші ... елементи і створює іноді враження самодостатності” [7, 78], заступаючи тим самим традиційне для реалістичної чи романтичної літератури розкриття характерів, відмежовуючись від звичних у сільській прозі цього періоду ідеологем та чітких концепцій. Безідейність (з точки зору “реалістичної” критики), відсутність визначеної авторської позиції, інтенційності чи, іншими словами, – втрата авторитету автора в тексті – яскрава ознака поетики роману “Позичений чоловік”. Натомість твір ніби “саморозвивається” за законами алогічної мови небилиць і приказок, мікросюжети в ньому дуже схематичні і неактуальні для автора і наратора, а нехитра тема позички чоловіка “обростає” матеріалізованими метафорами, які народжуються в химерній свідомості розповідача.

Власне, сама матеріалізація метафори або – частіше – сюжетно-подієве розширення значенневого поля традиційно народної чи стилізованої під народну ідіоми, що є найпродуктивнішими засобами творення художнього образу в романі Є.Гуцала, виконують у структурі “Позиченого чоловіка” кілька функцій.

Ще від Дж. Віко в естетиці й літературознавстві закріпилось уявлення про метафору як про “застиглий міф”: “ ... Усі тропи, які вважалися досі хитромудрими винаходами письменників, були необхідним способом вираження усіх перших поетичних націй і ... при своєму первинному виникненні вони мали своє істинне значення. Проте оскільки разом із розвитком людського роздуму були знайдені слова, які позначали абстрактні форми чи родові поняття, ... то такі способи висловлення перших народів стали переносами” [2, 149]. Будь-яка метафора (певно, так само й ідіома) має міфічне походження, міф у метафорі в результаті імплузії, “стискання” подієвого плану перетворюється на влучне стійке словосполучення чи речення; тим самим власне міфічні ознаки нівелюються. В “Позиченому чоловікові” спостерігаємо зворотній процес – сюжетне розгортання ідіоми чи метафори. Звичайно, за умови інших авторських настанов з такого розгортання в уяві розповідача міг би утворитися новий міф (коли героєва рецепція народжених в його-таки уяві “хімерій” була би сакралізована, сприймалася ним як щось табуйоване для іронічного осмислення чи зниженої оцінки). Проте цього в романі не відбувається, що й приводить до протилежних наслідків: до іронічного парадіювання і часто трагедійного переосмислення мовних структур, які сягають своїм походженням міфу. Як наслідок – поглиблення внутрішнього значенневого поля слова чи ідіоми. Цього, власне, і намагався досягти автор – якомога повніше розкрити образ одного з найголовніших героїв роману – мови [Див.: 9, 93].

Ще одна (чи не найважливіша, на нашу думку) функція матеріалізації метафори полягає в розвінчанні конформізму пересічної особи, її потреби і готовності повірити у будь-що (тобто стати носієм колективного міфу), коли авторитетна для неї персона виявляє свою зацікавленість цим міфом чи є його необхідним атрибутом. Самоцінне “я” особи в такій ситуації стає неактуальним, неважливим, знівельованим. Персонажем, який найяскравіше ілюструє цю тезу, є Одарка Дармограїха. Перейнявшись метою зробити з Хоми шанованого чоловіка, вона вирішила, що вірний спосіб добитися цього – одягти його “за образом і подобою” – чи то директора маслобойні, чи начальника обласної контори “Вторсировина”, чи районного фінагента... Так Хома Прищепа, вдягаючи “чуже”, в очах оточення переставав бути “схожим тільки сам на себе”, проте об’єктом людської шани залишався не він, а фінагент чи директор маслобойні.

Під впливом соціальних міфів опиняються чи не всі персонажі роману: і голова колгоспу Дим, що дивиться на світ крізь призму канцелярських штампів, і шкільний директор Діодор Кастальський, з його впевненістю, що в усіх “гріхах людства” винна школа, бо, мовляв, колись “щось прогляділа”, “не навчила”, і троє Христининих женихів (Максим Грень, Петро Кандиба та Максим Діхтяр), котрі недовірко, навіть вороже ставляться до фантастичних досягнень Хоми, натомість підозрюють його в речах більш “зрозумілих серцю звичайного українця”: на їхню думку, Прищепа “нагріб” дефіцитних запчастин в МТС, РТС чи “Сільгосптехніці”...

На відміну від більшості персонажів роману, Хома Прищепа не детермінує власну свідомість колективним міфом. З одного боку, в його уяві легко й невимушено творяться найхімерніші світи, а він як деміург сприймає їх реальність. Згадаймо яблунівський потоп, який йому намарився. Згодом цей потоп стає етапом, певною точкою відліку не лише для героя, а й для всієї Яблунівки (хоч остання про це не відає). Хома роздумує: “Та й, мабуть, не для того я колись порятував Яблунівку від потопу, щоб тепер задля своєї шкури перевернути її догори дном!” (С. 386); чи далі: “Таки не варто було рятувати Яблунівку від потопу, раз таке на фермі коїться.” (С. 446). З іншого боку, до своїх химерій (та й до власної персони) герой ставиться з притаманною йому іронією, яка рятує від пафосного до себе й інших ставлення.

Іронія Хоми – це й результат героєвого самоусвідомлення, розуміння ним того, що він не бозна-хто; подеколи це навіть наслідок розгубленості перед власним існуванням, бо “все кругом обернулось на велику загадку, а велика загадка розпалась на безліч більших, менших і зовсім маленьких загадок” (С.430); і поміркований релятивізм, бо найближчі та найзрозуміліші речі розгадати важко (“Та чи я, Хома Прищепа, розгадав сам себе? Знаю, чого від своєї вдачі можу сподіватися бодай сьогодні ввечері, не заглядаючи навіть у завтрашній день? Еге, не судилось, видно, відати, коли кудкудакнеш за п’ятак, а кукурікнеш за копійку! З цієї причини іноді й мусиш, як мовиться, пришивати кобилі хвіст, хоч у кобили і свій довгий ...” (С.316)), а що вже вести мову про цілий світ?

Хома рефлексує, намагаючись наблизитись до розгадки себе і світу, проте його філософські роздуми майже завжди впадають в іронічно-приземлене русло. Як-от,

роздумуючи добру сторінку про можливості щедрих людських очей дарувати їх хазяїнові безмір краси нескінченного світу, герой завершує свої високі патетичні думки різко контрастним: “І все ж таки... /.../... Хай би заплющились на того, кого кортить десятою дорогою обійти. Вгадаєте, чи ні, хто... став гіркіший від печеної редьки? Наш-таки яблунівський зоотехнік!../.../... Хай би очі не бачили його...” (С.355). Поєднання високого і зниженого, патетичного й комічного у свідомості Хоми – один із аспектів амбівалентності героя роману, яка є результатом його маргінального становища.

Маргінальність Хоми – наслідок його одночасної “вжитості” у два світи: власний, “хімерний”, веселий та іронічний – і яблунівський, “підписований” колгоспними реаліями світ. Герой щирий як в одному, так і в іншому з них. Маргінальний досвід зазвичай сприймається трагедійно. У випадку з Хоמוю маємо протилежне: герой не переживає внутрішнього конфлікту через невідповідність стандартів світів, до яких належить, бо ототожнення себе з ними носить у його свідомості ігровий характер. Та й сам факт позички Хома сприймає як своєрідну гру (ще й з чужою жінкою вскочити в гречку!) з гарним за успішне виконання її правил (півроку життя з Дармограїхою) виграшем – теличкою. Тому й ототожнює себе з цією твариною, яка, до того ж, стає для Прищепи через свій непосидючий норів еквівалентом волі: утекла теличка – Хома вільний від своїх жінок, прибилась до Мартохи – він змушений повертатися до Одарки.

Як бачимо, воля у житті героя – щось випадкове, примхливе, бо “всякий чоловік та чомусь належить: жіночій спідниці чи запасці, каблуку чи язичку, доброму слову чи ласкавому оку...” (С.215-216). Отак і душа Хоми почергово належала трьом жінкам, які уособлювали різні іпостасі щасливого життя. Кожна з цих іпостасей має іронічний підтекст. Так, живучи у шлюбі з Мартохою (ніби й любов, і взаємоповага є), Хома змушений бути позиченим; Одарчина людська шана обертається пародією на міщанські ідеали, а тема продовження роду, що асоціюється з образом доярки Христі, має яскраво гумористичний колорит: парубкування “двоєженця” Хоми виглядає комічно.

Насамкінець, яскравою ознакою постмодерного стилю роману “Позичений чоловік” є використання в тексті алюзій та ремінісценцій фольклорного та літературного походження з метою створення комічного ефекту. Наприклад: “Ми випили з дідом Гапличком, щоб наша доля нас не цуралась, щоб краще в світі жилось...” (С.253), або:

“Ой, чудо-цифра, диво-цифра, і який народ тебе вигадав, і в якій країні ти могла народитись?” (С.413).

Таким чином, роман Є.Гуцала “Позичений чоловік” як один із зразків химерної прози характеризується наявністю питомо постмодерних рис: відсутністю чіткої авторської позиції, деміфологізацією та пародією на соціальні стереотипи, використанням принципів гри та іронічності оповіді, особливістю зображення героя – амбівалентного, маргінального, детермінованого владою мови, змішуванням високого і низького стилю, використанням різних за походженням алюзій та ремінісценцій і т.ін. Українська химерна проза, як переконуємося на прикладі роману “Позичений чоловік” Є.Гуцала, є попередницею національної постмодерної літератури на рівні поетики та стилю, а також є світоглядним підтвердженням глобальних культурних тенденцій нашого часу.

Список використаних джерел:

1. Барт Р. Драма, поема, роман // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986. – С. 138-146.
2. Вико Дж. Основание новой науки об общей природе наций. – Л., 1940. – 629 с.
3. Горнятко-Шумилович А. “Химерність” у повістях та романах Валерія Шевчука // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. Кн.1. – Львів, 1999. – С.263-267.
4. Гуцало Є. Твори в 5 т.Т.3. – К., 1997. – 461 с. Далі, посилаючись на це видання, вказуємо в тексті сторінку.
5. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири // Слово і час. – 1995. - №2. – С.18-27.
6. Історія української літератури XX століття. У 2 кн. Кн. II. Част. II (1960-1990-ті роки) / За ред.В.Г.Дончика. – К., 1995. – 512 с.
7. Кравченко А.Є. Художня умовність в українській радянській прозі. – К., 1988. – 127с.
8. Лисяк-Рудницький І. Розмова про бароко // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. В 2 т. Т.1. – К., 1994. – С.63-69.
9. Майдаченко П.І. Комічне в сучасній українській прозі: Літературно- критичний нарис. – К., 1991. – 190 с.
10. Муравьев В. Маньеризм // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 9. – М., 1978. – 970 с.
11. Окара А. “Бароко-після-бароко”: “Выбранные места” Гоголя та українська культура XVII – XVIII століть // Молода нація: Альманах. Вип. 5. – К., 1996. – С.105-112.
12. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К.: Час, 1997. – 447с.
13. Парамонов Б. Конец стиля. Постмодернизм // Звезда. – 1994. – №8. – С.187-193.
14. Семків Р. Елементи постмодерної поетики в романі В.Земляка “Лебедина згряя” // Наукові записки На УКМА. Т.17. Філологія. – К., 1999.– С.68-73.