



Ростислав Семків

ФРАГМЕНТИ

«СМОЛОСКНИ»

Ростислав Семків

ФРАГМЕНТИ

есеї

Ростислав Семків

ФРАГМЕНТИ

есеї

Київ
«СМОЛОСКИП»
2001

Ростислав Семків, автор книги есеїв «Фрагменти», за свою творчість нагороджений дипломом видавництва «Смолоскип» 2000 року.

Автор цієї книжки «тішить себе припущенням, що пише своєрідну повість», і одночасно підкидає це припущення читачеві. А читач дійсно може «повестися» і дошукватися ознак жанру повісті в цьому тексті, а може вперто не піддаватися і бачити у цій книжці суто розвідку, дослідження. Але в будь-якому разі він матиме рацію. Бо йдеться про есей: тільки він є тим справжнім простором свободи, про який пише автор і в якому він рятується.

Відповідальна за випуск *Р. Харчук*
В оформленні обкладинки використано
малюнок *О. Карасюк*
Верстка *Б. Патриляка*

С 4603000000-05 Без оголош.
01

ISBN 966-7332-49-7

© Семків Р., 2001
© «Смолоскип», 2001

ПЕРЕДМОВА АВТОРА (обґрунтування есеїстичності)

Коли вирушаєш у туристський похід, навіть наперед знаючи всі деталі вже не раз пройденого маршруту, ніколи не уявляєш собі, якою стане твоя кількаденна пригода. Зрозуміло, що дорогою траплятимуться зовсім непередбачені ситуації — привабливі і підозрілі рослини, різноманітні звірюки, більш та менш доброзичливі такі ж, як і ти, туристи — може, зрештою, й стежки змінили свої траєкторії, і ти вже не впізнаєш знайомих місць, і вийдеш на зовсім інші орієнтири. Таке трапляється.

Писати книжку дуже подібно. Тут і нехить раннього вставання, і страх непевності перед далекою дорогою, і марудство, коли до завершення залишається ще от-от... А надто вже гіпотетичність: до чого прийдемо, на що наткнемося — невідомо. І вона цікава — ця невідомість, заради неї самої й варто починати всю справу. З другого боку, як же нудно іти регулярно екскурсією, маршрут котрої розписаний від санаторію до санаторію, під проводом цинічного і абсолютно передбачуваного провідника, який чергове сходження позначає штампом «доставити групу». Краще вже хай імпровізація і напівсирі вечері довкола вутлого та веселого вогнища.

Тому це лише книжка есеїстики, бо наукова чи белетристична форми виглядають більш

формалізованими, і там кожен нетиповий, не-прописаний у актуальному досвіді *визнаних* вибрик слід захищати окремо. Чи есеїстика безвідповідальна? Напевне, ні. Це лиш фактор нескutoї свободи, про яку мріють науковці та письменники, і в якій вони собі відмовляють, убоївшись авторитету бібліографій та сюжетних прецедентів. В есеях не потрібно думати про повноту коментарів та домагатися легкості, «аби краще читалося», потрібно тут лише думати... без значних сподівань додуматися до чогось глобального.

Тішу себе припущенням, що пишу своєрідну повість. Оповідку, байку про пригоди *інформації*, про неждани / нежадані викрутаси іронічного пікаро *постмодернізму*. Можливо, вдасться написати про них цікаво, може, навіть весело. Втім, який пікарескний роман є серйозним? І який з них не буде хоч трохи дидактичним?

Цілком можливо, ви вже читали подібні історії, або ж навіть глибоко знайомі з їх персонажами, або ж вам байдуже щодо них, або ж ви не довіряєте людині, чиє ім'я позначене на обкладинці?.. Що ж, можете вирушити в наш похід на правах бувалого досвідченого інтелектуального бродяги, щоб вкінці, поплескавши побатьківськи мене по плечу, сказати: «Це вже було, синку». І я не здивуюсь, зрештою, всі пікарески та теорії сюжетом подібні.

А може, хтось широко розплющеними очима гляне на ці гори вперше?

Мене ще не покидає передчуття, що слідом за нами ітиме величезна бригада *знаючих*, котрі певні того, як саме слід розбивати намети і настромлювати вепрів на тонюсінькі шпички полемік. Вони-бо чули, як таке робиться. Але ця галаслива юрба так часто провалюється в банальні рівчаки, порослі колючим ялівцем, що похід мав би перетворитися на дріб'язкове бо-

рюкання. Зрештою, кожен обирає свій стереотип маршруту. Забудьмо про переслідувачів, потішаймо себе можливістю дрібного «відкриття». Вперед за Колумбами — назад до Індії.

Замість вступу

УКРАЇНА НА ТЛІ «СУСПІЛЬСТВ З ПОВНОЮ ІНФОРМАЦІЄЮ»

Вони експортують інформацію. Вони, щиро посміхаючись, продадуть нам технологію виготовлення нових комп'ютерів, розважать нас безконечними детективними серіалами, якщо ми заплатимо за використання їхніх телекомунікаційних супутників, і за суту безцінь віддадуть нам права на друк своїх економічних книжок. Вони продемонструють нам найбільш ефективну структуру викладання/навчання в університетах і найвдаліші стратегії передвиборних кампаній. Вони всього на годину раніше за нас знатимуть про зміни курсу акцій на токійській біржі, і це дасть їм змогу заробити мільйони. Вони банально знатимуть потрібні адреси в Інтернеті і не ми, а вони скористаються численними грантами численних філантропів. Можливо, йдеться про якусь змову? Хто ці таємничі «вони»? Масони? Розенкрейцери? Тампліери?.. Смішні версії. Вони — це *поінформовані*. Ті, хто, за Норбертом Вінером, не просто живуть, а *насправді живуть*, тобто *володіють інформацією*.

А зрештою, це може бути портрет не лише пересічної західної чи східної (Японія) спільноти. *Поінформований* — це ваш сусід, котрий має вдома Інтернет, чи параболічну антену на 64 канали, чи простісінько (випадком) знає англійську мову і читає «The Economist» і «Times», чи, хоча б, товаришує з тіткою Мариною, яка працює у вашому ЖЕКУ. На крок більше знаючий, на день далекоглядніший, досконаліший?

У двадцятому сторіччі, коли інформацію стало легко передавати і сприймати, почали розуміти і справжню ціну цього продукту. Мало зібрати врожай, побудувати завод, виготовити танки: конкуренти зроблять те саме, і тут став-

ки рівні. Але *знаючий, інформований* збере урожаю більше, продасть продукцію вигідніше, скерує танки в найбільш слабкому напрямку... Розвідка і контррозвідка, дослідження і технологія стали найінвестованішими сферами життя людини. *Виробляти інформацію* — байдуже, секрет поєднання двох уранових пластин чи ідеологію розвинутого соціалізму — важливість *цих* «перегонів» зрозуміли всі. Шлях від аграрних до індустріальних формацій був доповнений компонентом «постіндустріальним», розвинуті спільноти знають тепер лише один найголовніший товар.

Але ж парадокс: а якщо у кожного Інтернет? А якщо кожен зможе *володіти* нею, інформацією? Яких вимірів тоді набуватиме це змагання?

Жану Франсуа Ліотару належить концепція поділу формацій на такі, що а) не мають чи б) мають доступ до «гри з досконалою інформацією». З першим випадком все зрозуміло, вслід за французьким теоретиком ми вже прописали подібний стан: «Доки гра не буде грою з досконалою інформацією, перевагу матиме той гравець, котрий має знання і може отримати інформацію». Це випадок гри в шахи з гросмейстером: він знає більше = він перемагатиме.

Натомість, на думку Ліотара (і тут вперше згадаємо про цього «монстра», про *постмодернізм*), «світом постмодерного знання керує гра з досконалою інформацією ... дані принципово доступні кожному з експертів: наукової таємниці не існує». Цей стан — «*постмодерний стан*» — власне, і є суттю сучасної західної цивілізації. Аж ніяк не «присмерк Європи» — супермобільність і суперобізнаність. (Тому досить дивно, коли постмодернізм ототожнюють з «неспроможністю»). Втім, як побачимо далі, саме «надспроможність» обертається глобальною проблемою.

Стратегією поведінки і територією конкуренції в «постмодерному стані», за Ліотаром, є «перекомбінація даних», «об'єднання серій даних, які раніше існували відірвано». Процес цей має два параметри, що уможливають-таки змагання: перекомбінація характеризується «швидкістю» та «уявою» (вмінням наново перекомбінувати). Тобто, коли за шахівницю сідають два гросмейстери, кожен з яких знає однакову кількість стандартних дебютів, гамбітів,

сидшнілів, захистів, «партій», то переможе той, хто швидше пригадуватиме вже знайомі ситуації, або той, хто зі звичних компонентів скомбінує незвичну послідовність ходів.

А ми так можемо?

Дивна полеміка триває в українській культурі — маса статей у багатьох виданнях — із Заходом чи «на власному ґрунті»? Залучати чи не залучати західні концепції до «українських реалій»? «Чи потрібен нам постмодернізм»? Здається, ми готові відмовитися від гри із західними гросмейстерами... щоб не виявити власної убогості.

Розглядаю постмодернізм у суто інформаційному його аспекті: тлом «постмодерного стану» є не *незнання*, але *вкрай насичене знання*; Сократове «знаю, що нічого не знаю»

між іншим, чи не найбільш промовистий постмодерний жест — це аж ніяк не жест невігласа. Але якщо Сократ-гросмейстер у своєму часі був чи не самотнім, то тепер безглуздо відкидати можливість осягнення «досконалої інформації», бачачи, як сусідні культури одна за одною висуюють власних «магістрів гри».

Перед сходом сонця завжди є такий час, коли вже не зовсім морок, але лише трохи світає. Це алегорія «передчуття», «чекання»: ще мить, і...

П'ять років тому в нас майже не звучало слово «Інтернет», ми безнадійно відставали від країн Заходу за потужністю комп'ютерів, якими користувалися (вони були на 2-3 покоління старіші), і мало хто міг мати доступ до супутникових телеканалів новин. Десять років тому взагалі панував своєрідний інформаційний морок. Інформація — це один з останніх наших набутоків, можливо, один з подарунків панюї незалежності: мережа серверів Інтернету поширилася країною, користувачам доступні «Pentium-2;-3» та «Windows-2000», супутникові телеканали перестали бути дивиною. Ще мить, і...

Втім, Україна дуже слабо присутня у *всесвітніх інформаційних мережах*. Кількість, скажімо, російських інтернетівських «сайтів» незрівнянно більша, а отже, натрапити на інформацію «made in Russia» легше. Хто розповість світові про нас?

Спробуйте пошукати інформацію про стан справ в Україні з-за кордону. Справжня інформаційна криза! Доходить до парадоксів: достатньо відомий західний інформаційний центр на запит про українські новини пропонує інформацію двомісячної давності, мовляв, українська делегація побувала на екологічній конференції у Венесуелі. Інформацію надано... урядовим агентством Венесуели. Отже, хто розповість світові?

Росія й Польща давно мають власні супутникові телеканали, український «-сат» лише створюється. Чому ж дивуватися: про Україну мало знатимуть або знатимуть не так, як нам те приємно, адже між нами і *ними* або немає нічого, або присутня ціла низка інформаційних інтерпретаторів.

А що знаємо *про себе* ми? П'ять чи сім телеканалів і до десятка телекомпаній? Так. Мережа FM-станцій? Є. Газети? Журнали? Електронні видання? Вал збільшується. Але чи можемо назвати *цю* інформацію «досконалою»? Скоріше ні. Залишаємось все ще неінформованою та неінформуючою державою. Втім, здається, процес інформатизації не зупинити. Ще мить, і... незабаром наше суспільство опиниться віч-на-віч з проблемами інших високо інформаційних формацій. Навряд чи ми прийдемо до Заходу — Захід прийде до нас. І це не стільки культурологема, скільки технологема. Прихід глобальної інформаційної ери здається зараз неунікненним. Ми неминуче зіткнемося з цим феноменом. Це буде. Завтра.

ЕПОХА ПЕРЕНАПРУЖЕННЯ. ЕФЕКТ РИМСЬКОЇ ІМПЕРІЇ

Уявімо собі пересічний робочий день: ви прокидаєтеся, можливо, вас будить радіо чи телевізор, вони ж супроводжують ваш сніданок, а в особливо ускладнених випадках, крім цього, поглинанню їжі акомпанує переглядання газет. У троллейбусі чи метро дедалі частіше на ваших вухах плеєр, а в руках газета, щойно куплена в настирливого й крикливого підлітка-газетяра. Якщо ж ви у власному авто, ваші інформаційні канали надійно блоковані балаканиною чи музичним тлом першої-ліпшої FM-станції.

Про роботу окремо: тут вас поглинає цілий потік інформацій від різних джерел — дані, що стосуються справ і дані, що їх не стосуються, ідеї, розпорядження й інструкції шефа, прохання та поради колег, побіжні зауваги чи й просто дотепи співробітників сусідніх відділів — словом, все те, що становить щоденну рутину кожного, від слюсаря до бізнесмена і від учителя до дрібного клерка.

Нарешті вечір. Вдома ви з подвоєною увагою втуплюєтесь в екран телевізора. Фільм за фільмом, серіал за серіалом, випуски новин на кількох каналах... Вам дзвонять? Вам, власне, увесь день дзвонили. Ви засинаєте з книгою в руках. Ви ледве прочитали 5-10 сторінок. І з чого б це у вас так страшенно болить голова?

Інформаційне перенапруження — загальний діагноз для людей кінця ХХ сторіччя. Всім відомі симптоми і всі бояться наслідків: стрес, невроз, депресія... Лікування? Хіба що дієта: вимкніть телевізор, не наближайтесь до комп'ютера, відключіть телефони, не купуйте газет — не вийде. «...Іти за віком, // бути повним чоловіком» — «людина модерна» ніколи не визнає себе переможеною, не скапітулює. Перед ким? Перед телевізором? Перед інформацій-

ними буклетиками, що їх роздають на вулицях? Перед безконечними телефонними дзвінками?

Ми віримо, що впораємося. Релаксація — подолаємо біль, мнемотехніка — пам'ятатимемо віднині більше, швидкісне читання, візуальні конспекти і т.д. Ми з(пере)можемо! Що ж, цілком вірогідно. Втім, «інформація» таки глибший феномен. Здається, здобути її зараз легко. Чи це так? Чи ми зможемо?

Ви приїздите на науковий семінар. Вас вітають, реєструють, інформують. Вам вручають купу брошур, тематичних планів виступів, короткі резюме учасників, тези доповідей, карту-схему міста, в якому ви знаходитесь, план-схему руху транспорту, путівники, перепустку до готелю, відривні талони до їдальні, запрошення на вечірній фуршет і на завтрашню театральну виставу, привітання від оргкомітету семінару та адміністрації готелю, інформаційні листи місцевих бібліотеки та комп'ютерного центру, півдесятка рекламних буклетів спонсорів, симпатичний нотесик, ручку, ключі від номера... а ще, можливо, абонемент до басейну, і квитки до музею, і, врешті-решт, текст і ноти пісні, котру співатиме хор на відкритті семінару. *І скільки відсотків цього безконечного тексту ви прочитаєте і зрозумієте?* Досвід підказує, що ви швидше будете трагічно блукати між запропонованими можливостями, з'ясовуючи, вже за ходом справи, правила отримання книг чи входу до басейну. А на прозорі натяки — «читайте, он там у вас написано» — просто знічено посміхатиметеся. Бо *отримання* інформації ще не означає *оволодіння* нею, в кращому разі ми «*ті, що мають доступ до інформації*», але ми все ще «*непоінформовані*». Парадокс, досліджений французьким соціологом та культурологом Жаном Бодріаром: епоха перенапруження, надможливостей, що веде до стану непевності.

Базовою для розуміння всього спрямування думки французького філософа є цитата «на фізичному рівні», що тлумачить «зникнення поінформованості», ширше — зникнення мети пошуку, небезпеку можливостей, цю своєрідну «смерть через надприсутність»:

«На початок двадцятого століття наука визнала, що будь-які засоби мікроскопічного спостереження провокують таку нестабільність об'єкта, що знання про нього стають непевними. Це вже революція, бо, таким чином, переручується не лише конвенційна гіпотеза про об'єктивність реальності та науки, але полишається сам принцип експериментування. Ставкою при цьому виступала певність, замість неї встановлено нову конвенцію непевності».

Непевність тепер є станом глобальним. Це вже не лише непевненість у можливості розібратися з усіма виданими вам картосхемами чи планами семінару, а й сумнів у самій доцільності того чи іншого «дослідження» чи методу пошуку, за допомогою якого це дослідження проводити; це непевність мети (недоцільність чи й безцільність експерименту) за умови, що він все одно не гарантує знання абсолютного результату. Ми втрачаємо не лише особисту надію «знайти» і «знати», а й переконаність у тому, що ще може існувати той, хто здатен синтезувати в одному висновку здобутий нами матеріал: чи самі організатори, котрі стільки запланували, знають і проконтролюють як, що і де відбуватиметься? Здається, ніхто не володітиме остаточним результатом — авторитету більше не існуватиме.

Це стан, в якому множинність породжує непевність і, далі, — відсутність, а, співмірно з цим, нове і найновіше, оригінальне і ще оригінальніше, автентичне і вивірено автентичне обертаються якраз відсутністю нового, оригінального та автентичного. Бодрійяр, узагальнюючи, називає його «формою екстазу»: «Екстаз — це якість, притаманна кожному тілу, що розгортається, аж доки губить весь сенс і надалі виблискує лише своєю чистою та пустою формою».

Перенапружений світ втрачає себе. Той, хто сприймає інформацію, всеодно залишається непоінформованим, той, хто стежить за модою, втрачає поняття про «красиве» (адже будь-який фасон може бути «в моді»); реклама вбиває товар. Запитаймо себе, що ми купуємо: воду, яка допоможе втамувати спрагу, чи фірмовий знак «Кока-коли»? Справжні об'єкти замінює симуляція, вони просто зникають «в чистій та пустій формі» фірмового знаку.

Такий «знак», знак половинчастий, *форма без змісту, внаслідок непомірної множинності змістів*, означник без означуваного, бо неможливо віднайти адекватне означуване за адекватності всіх пропонованих, Бодріяр називає *симулякром*. Згідно з концепцією французького теоретика на сучасному рівні розвитку людської цивілізації світ складається *тільки* з симулякрів, які є самореферентними знаками, тобто означають лише самих себе безвідносно до дійсності. Мистецтво в такому світі «не творить нічого, крім магії власного зникнення». Воно «перенапрацьовує» оригінальні зразки, аж до втрати власної оригінальності «пере-творює» себе: «чим більш гіперреальним воно (мистецтво — Р. С.) стає, тим більше воно трансцендентує себе до своєї пустої сутності».

Творення симулякра і зникання сутності стає в Бодріяра ключем до всіх процесів сучасної цивілізації: наукова надточність вбиває певність, потужна інформативність вбиває поінформованість, доскіплива історичність знищує історію, а вкрай майстерна літературність — літературу. Це і є наслідок перенапруги, «фатальна стратегія», стратегія, з якої немає виходу.

Світова цивілізація, згідно з концепцією Бодріяра, перейшла «мертву точку», «мертвий центр, в якому кожна система перетинає невловну межу реверсивності, суперечності та сумніву і набуває рис не-суперечності, екзальтованої співвіднесеності, екстатичності», тобто таку точку, поза якою помножування ««нового», «оригінального» стає неконтрольованим процесом і абсолютно випереджає всі спроби структурувати його».

Хоч як це парадоксально, саме через експансію сучасних засобів масової інформації та комп'ютерної техніки ми фактично втратили можливість опрацьовувати інформацію. Відношення кількості інформації, що надходить, до інформації, котру індивід може «поглинути», за зростання чисельника у напрямі до нескінченності і за зменшення знаменника практично до нуля, втрачає сенс, а отже, людство взагалі нездатне сприймати інформативне поле, джерелом якого є. (Між іншим, досліджено, що одне-єдине число «Times» вмщає більше інформації, ніж пересічна людина 17-го століття сприймала за все своє життя!).

Ризикуюмо втратити всі існуючі константи: не існуватиме стала картина простору, бо *щосекунди* винаходять новий телескоп і відкривають нову галактику; втрачається поняття приналежності до конкретного часу, через *скрайнє зростання точності* його виміру; зникає «кількість» у значенні «багато» чи «мало», точність, як «точно» — «з похибкою», бо *кожного наступного моменту* вдається назвати ще більше число і ще точніше визначити масу електрона, девальвується «якість», де через присутність якісного і ще якіснішого втрачається корелят «спрофановане».

Це стан «катастрофи», коли руйнація всіх опозицій досягає своєї межі і кожен з членів опозиції, вдосконалюючи свою окремішність, самодеконструюється і переростає у лишему протилежність; унаочнено це «крива, в якій збігаються початок і кінець, що провокує кінець повернутися до початку і анулювати його, означаючи явище без прецедента і без наслідків — чисте явище».

Людство не може зупинити цей процес, а оскільки й він сам (після перетину «мертвої точки») вже не має початку й кінця, то *не триватиме, а існуватиме* і не матиме хронологічного завершення.

Бодрійяр загалом бачить сучасну цивілізацію крізь метафору «ракової клітини», виняткова життєздатність якої (її надзвичайно важко знищити) спрямована лише на руйнацію всього організму і себе самої. Тут немає виходу, це лише «горизонтальна ера подій без наслідків, останній акт, спроектований самою природою в передсмаку пародії».

Ми ж звернімося за порадою до історії (чи до того, що ми звикли називати «історією»). Людство, очевидно, вже переходило подібні етапи й епохи. Хоча наведений далі приклад, можливо, й невтішний.

Проблему перенасиченого світу, здається, може розв'язати лише його крах. Перенасичення — симптом Римської імперії, коли накопичення багатств у патриціїв, вдосконалення вишколу легіонерів etc. втрачали сенс, бо *вже на-ямі* багатства і вишкіл далеко переважали навіть найбільш сміливі фантазії і найавантюрніші плани завоювань. Імперія втратила потребу доводити собі самій власну «імпер-

ськість», абсолютистський Рим увійшов у «горизонтальну еру подій без наслідків», занедбав «мету» і... поступився тим, котрі свою примітивну, «варварську» мету все ще плекали.

Сучасний світ, перенасичений інформацією та знанням, має свій патриціат і своїх варварів. Спокій та іронічність дистанції, з якими перші виглядатимуть других з-за укріплень операційних систем та пошукових мереж, і «наївца» наснага, з якою ці другі оволодіватимуть форпостами перших, визначатимуть цивілізаційну інтригу ще не один десяток років. Світ, на щастя, не рівномірний і переживе ще не одне «велике переселення», тим більше, що стосуватиметься воно тепер виключно інтелектуальних міграцій. Хто заволодіє інформаційними доменами сучасних цивілізаційних центрів? Чи втримається монополія сучасного «новоримського» права і правила? І скільки інформаційних «столітніх воєн» відгримить, доки постануть кіберсобори нового Середньовіччя? Та чи не фантазмагорія все це?

Але поки що ми завмираємо перед стендами, переобтяженими непомірною кількістю музичних та комп'ютерних CD — що вибрати? «Епоха перенапруження» триває.

INTERNET: ТЕРИТОРІЯ ДОСКОНАЛОЇ НЕВИЗНАЧЕНОСТІ

«Підключайтесь до Інтернету! — закликають нас численні рекламні модулі. — Погодинний доступ, нічний доступ, необмежений доступ. Це море інформації до Ваших послуг! Бізнес та розвага! Без цього Вам не обійтися!» Звісно, не обійтися: як і колишні безглузді намагання довести, що можна прожити без радіо, без телебачення, без відео, намагання деяких сучасних «критиків» відмовити Інтернету в будь-якій корисності просто не мають підстав. Це лише страх перед новим та незнаним. Сучасна людина не може без великого валу інформації; у кінці ХХ сторіччя «інформація» та «повітря» для homo sapiens є майже синонімами. А Інтернет — це дійсно море інформації, це майбутнє багатьох інформаційних систем; скажімо, преси, можливо, телебачення. Він існуватиме, незважаючи на істерики й страхи перед фантомами «всепоглинаючого техносу» і пов'язаних з ним (ой, чи з ним?) морального зубожіння та наступу уніфікації.

Втім, здається, «рятувати» цю систему слід не від її ворогів, а від її надто палких прихильників, бо ж протилежна крайність, як відомо, — це просто другий бік медалі.

Сітка обміну інформацією Інтернет утворювалася поступовим поєднанням в одну мережу кількох інформативних мереж. Процес тривав від кінця сімдесятих, упродовж вісімдесятих і не припинявся в дев'яностих; до мережі підключаються все нові й нові домени, сотні серверів і десятки тисяч користувачів.

Інтернет повинен був полегшити процес обміну потрібною інформацією, уможливити для кожного доступ до

різноманітних баз даних, тобто до всього масиву знань, нагромаджених людством. Кожен ресурсний домен (університет, бібліотека, видавництво), пропонуючи свою інформацію, представляє її у вигляді електронних сторінок — «сайтів» — і розміщує їх на одному з вузлових серверів (комп'ютерів значної потужності), обумовлюючи права доступу до інформації та користування нею. Будь-який користувач, котрий звертається до адреси сервера і виконує процедуру доступу (вільний доступ/платний доступ), отримує необхідну інформацію у потрібній йому кількості — схема виглядає простою і майже досконало ефективною.

Проблема Інтернету полягає *саме в його досконалості* як інформативної мережі. Його надефективність робить малоефективною саму процедуру пошуку. Річ у тому, що цей найпотужніший інструмент пошуку інформації та обміну нею не здатен виконати ці функції *адекватно*. В Інтернеті можна знайти найрізноманітнішу інформацію, але *«ту, яка потрібна»*, — майже ніколи. Через Інтернет можна отримати *все, що завгодно*, але шанс отримати *корисне «тут і тепер»* мізерно малий. Це не лише проблема недолугого користувача, який банально не знає, як користуватися мережею. Якраз навпаки, «наївний», «невинний» користувач, котрому не відомі міриади імен пошукових серверів і котрий припинить свій пошук, вдовольнившись *наближеною до потрібної* йому інформацією, має більше шансів до «виживання» в інформативному просторі Інтернету: його не буде спокушено подальшою «грою в пошук», блуканням серед адрес, які відкриватимуть усе нові й нові сторінки, переглядом списків, які пропонують сотні й тисячі джерел — сотні тисяч сторінок, що їх мережа готова одразу ж надати у користування і якими годі ефективно скористатися саме через їхню кількість. Знаходження справді потрібної інформації в мережі вважаємо скоріше за випадковість (рідкісну удачу), ніж за правило. *Виконання алгоритму «захотів знайти інформацію «X» — скористався Internet — знайшов інформацію «X»» є фактично неможливе*. Можна отримати «X¹» чи «X²», зрештою, «Xⁿ», але не той заповітний «X». Виходить, не людина володіє мережею, а мережа — людиною. Причина тут саме в тому, що існує *априорна внев-*

иєність в могутності інформативної системи (і це дійсно так), тобто, що «X» точно існує, лише потрібно шукати. Процес «отримання інформації» зводиться до майже безплідного і виснажливого «перегляду» інформації в «списку», який неможливо осмислити.

Людство несподівано опинилося в такій інтелектуальній ситуації, котра не може бути адекватно досягнута за допомогою фактично присутнього людського інтелекту.

Інтернет перетворюється на типовий «симулякр» інформаційної системи (відсутність інформативності за «всеприсутності» інформації), на «фатальний об'єкт», який, спокушаючи суб'єкт, знищує його претензії на оволодіння собою.

Єдиною стратегією «виживання» в інформаційній мережі Інтернет є, здається, обмеження власного знання. Уникнути «ефекту перенасичення» можна лише *відмовляючись* від претензії на досягнення точної, адекватної поінформованості. Парадоксально, але рятівним буде процес своєрідного «генерування авторитетів» для власного, локального і часткового інформативного поля, переконування себе самого в більшій досконалості, повноті, відповідності інформації, що її пропонує *«саме той»* пошуковий сервер, *довіра до адреси*, за якою чатує на нас випадковість.

СУПЕРЛІТЕРАТУРА ФРАГМЕНТІВ

Мутації інформаційної епохи, фактор існування Інтернету та інших середовищ миттєвого поширення інформації не могли не вплинути на мистецтво і, зокрема, на літературу. Власне, з одного боку йдеться про зміну самої сутності «словесності», переосмислення традиційних «фігур», що з цим феноменом асоціюються (і про це мова ще попереду), а з другого – середовище Інтернету, розгортання текстів на площі електронних сторінок-«сайтів» означає елементарну підміну носія інформації: в ланцюжку «камінь/глиняна табличка» – «папірус/пергамент/папір» додається ще одна ланка. Ця остання підміна має наслідки, найперше, психологічні; сьогодні нам ще важко уявити, щоб, скажімо, електронна періодика суттєво конкурувала з «фізичною», паперовою, але перемагатиме завжди прагматична «зручність», вже зараз багато світових видань не турбуються розповсюдженням та громіздкими, запліканими підшивками. «Це вб'є те», – зважував протистояння книги та каменю собору Клод Фроло у відомому романі Віктора Гюго, і сенс не лише у носіїві: трансформація ідеї означатиме також трансформацію просторову, навіть редукацію простору від гігантських форм кам'яної будівлі до скромних розмірів книги і далі до «нульового» виміру віртуальної комп'ютерної бібліотеки. Боргес мав геніальну фантазію, його «вавилонське дітище» справді існуватиме. Єдине в чому він помилявся, так це в існуванні путніх «бібліотекарів»: якщо в електронному вимірі людського знання такі й траплятимуться, то діяльність їх буде обмежена і всеодно викликатиме недовіру. Чи внаслідок їх незнання? Недосвідченості? Неможливості «знайти» через брак часу? (Бо ж саме цього боїться послідовний аргентинський герменевтик). Швидше навпаки: «бібліотекаря» нейтралізують (не знищують!) технічний прогрес та гуманітарна

лібералізація, *здатність та дозвіл для всіх* бібліотекарів... критиків, авторів, читачів *бути присутніми* в новому просторі «тут і зараз». Радити, дезорієнтовувати, заплутувати. Піднесіть до n-ного ступеня можливості кожного з них самовиразитися... Тотальний Босх, чи не так?

Критик, пропонуючи все нові й нові інтерпретації, потрапляє в ситуацію поліінтерпретативності (пор. з «надінтерпретацією» Еко): його здатність до, фактично, безмежного породжування сенсів, виходячи з одного лише тексту (прочитання за допомогою різноманітного теоретичного інструментарію, на різних структурних рівнях, у всій множині семіотичних кодів, у порівнянні з творами інших авторів інших епох etc., etc.), веде до розмивання сенсу, до перенасиченості інтерпретацією; зрештою, інтерпретація дедалі більше прочитуватиме конкретний текст крізь інші, парадигматично з ним пов'язані, все більше віддалятиметься від «першотвору», крім того, насичуватиметься есеїстичністю (метафоризація інтерпретації, гра в асоціації тощо) і в перспективі переросте в текст-альтернативу, тобто *критик, фактично, стане автором, знищивши самого/старого себе*.

Автор, пропонуючи все нові тексти і розповсюджуючи їх за допомогою надпотужних засобів телекомунікації, зрештою, просто *стає неактуальним*: кількість авторів, присутніх «на першу вимогу» (тобто тих, котрі «оприсутнені» через поштові носії інформації), і розгалуженість самої мережі комунікацій фактично унеможливають витворення якоїсь більш чи менш цілісної картини літературного процесу. *Авторство набуде дифузності саме внаслідок своєї продуктивності*. Всі автори = ніхто не автор. Барт «убиває» автора, розсіявши його в чужому, до нього сказаному тексті, Фуко дозволяє випадковій людині носити цей титул і вирізати з гігантських дискурсів дрібні матеріальні окрушини книг та статейних реплік; натомість, «смерті» взагалі не буде, скоріше станемо свідками непомірного *налаштування інструментів*, коли грають усі, проте не чути жодного. Але годі чекати увертюри, бо не існує того диригента, щоб його вишав і побачив увесь цей огром. Хто автор? Кого *назвати* автором? Хто канон? Шекспір? «А чому ми маємо вірити ним мертвим білим чоловікам?» — запитають чорношкірі

феміністки і в один «клік» перейдуть до чи не комп'ютером же змодифікованої pulp fiction. Авторитет повалено. Центр відсутній. Система вийшла з-під контролю.

І врешті — **читач**. Він, відповідно, втрачає в такій множинності текстів будь-які орієнтири. Перенапруженість інформативного поля, «присутність» в ньому водночас великих масивів і якісних, і неякісних текстів, «некерованість» читача жодними авторитетами і, як наслідок, мала можливість диференціювати текст як «якісний» чи «неякісний», множинність доступних інтерпретацій призведуть до фрустрації читацького інтересу, фактично, в той момент, коли він (читач) зануриться в текстове середовище. *Бажання читати знищило б самого читача*. Ви помітили? В мережі «Internet» «читач» та «читання» фактично підмінюється відповідниками «шукач» та «переглядання»: *випадковість* «читання» в системі є незаперечною. В кращому разі читач залишається дезорієнтованим і приреченим на часткову і фрагментарну рецепцію.

Парадокс: тепер критик, автор, читач, граючи свою «автентичну» роль, помноживши засоби виконання цієї ролі, нездатні утримати свою ідентичність і заперечують себе. Ми ніколи вже не побачимо цих «старих добрих знайомих», новий просторовий вимір літератури поглине їх, втілившись, натомість, у різнобарвному морі архінеподібних один на одного «юзерів» («користувачів»). Уніфікація? Знеосіблення? Забудьте про «Бунт мас» та «Одновимірну людину» — мільярд яскравих індивідуальностей. Хочете поговорити з кожним? Почитати вірші кожного? Проглянути особистий фотоархів? Будь ласка! Лиш під'єднайтеся до мережі, і ви відчуєте, як ваші можливості обертаються неможливістю.

А **текст**? Після цього віртуального апокаліпсису що буде з ним? Якщо письмо та читання в мережах обертаються самою лише фрагментарністю, ми ризикуємо залишитися наодинці з бездонними бібліотеками уривків та конспектів для швидкісного перегляду. Гряде *суперлітература фрагментів*?

ВОГОНЬ, ВОДА І... МІДНІ ПЛАТИ (ЛІТЕРАТУРА КІБЕРПАНКУ)

Останні десятиріччя ХХ століття не залишили можливості сучасній людині стояти осторонь глобальнішого і все швидшого наступу техносу. Параболічні антени над арктичними стійбищами, комп'ютер біля юрти в пустелі Гобі — це не лише символи часу, а й свідчення незворотної перемоги повітряної технології над традицією. Інформаційне поле — телебачення, радіо, преса, телефонні дзвінки друзів, рекламні оголошення на вулицях — вся сукупність «повідомлень», що їх має «проглянути» наш з вами мозок, є своєрідною агресією творіння проти свого творця. Втома і нервова напруга, стрес — це данина, що її платимо за «право» буги перевантаженими потрібною та зайвою інформацією. Людина на зламі століть опинилася перед дилемою: *кантигулювати перед технологією, уникати її, тим самим винісши себе «за дужки» сучасності, чи прийняти техногенний виклик, адаптуватися до нових умов, навіть спробувати взяти реванш.* «Кіберпанк» — це спроба найбільш авантюричних «домовитися» з технікою, співіснувати поруч, якщо творити... тоді теж разом.

Що ж це таке? Найбільш спрощеним поглядом на «кіберпанк» є погляд на нього як на «напря́м у фантастичній літературі, що описує суспільство майбутнього, в якому домінують комп'ютерні технології». Але сказати, що це лише літературна (ширше — означає мистецька) тематика, значить нічого не сказати; адже «кіберпанк» — це аж ніяк не «творчість на тему», це, як уже натякалося, — *співтворчість*.

Перший крок до зближення людини та машини робиться ще в узвичаєному руслі: комп'ютер суттєво полегшує процес обробки та тиражування інформації. Видавати книги вже тепер можна буквально «на дому». «Видавни-

чий комплекс на вашому столі!» — така реклама не рідкість, і, що цікаво, це гасло відповідає дійсності. Потенційно кожен сьогодні може видавати власну газету чи фабрикувати листівки зі своєю «приватною» ідеологією.

По-друге, комп'ютерна техніка виступає найбільш універсальним носієм інформації. Комп'ютерна версія тексту, хоча ще й не надто звична для читання, володіє значно кращими й цікавішими виражальними засобами. Саме тут знаходимо формальні показники «кіберпанку» як стилю; текст перестає бути власне літературним, його доповнюють позалітературні компоненти: зображення, анімація, звук («мультимедіа», як сказав би перший-ліпший комп'ютерний користувач). Важливо зрозуміти, що *значення* тепер продукується *не словом* і не кожним з елементів окремо, але всіма ними разом; сенс породжується у зіставленні відео з текстом, звуку із зображенням тощо. Неминучим при цьому є ефект іронічний, адже чим більше компонентів, тим більше невизначеності, різноманітності тлумачень, в тому числі й взаємозаперечних.

26

Комп'ютерна література «кіберпанку» пропонує повне занурення в альтернативний, неподібний до нашого, простір. Коли ми читаємо звичний нам друкований текст, мозок наш намагається творити інтер'єри та пейзажі, які зустрічаються нам у тексті, ми уявляємо собі дійових осіб, найдрібніші деталі. «Кіберпанк» відбирає у нас цю ініціативу, пропонувані нам поряд із текстом відео- та фото- образи, аудіосупровід є, як правило, провокативними: *це не те, що ми могли б собі уявити*. Як і «класичні» *панки* (від «punk» — «гниль»), котрі в «розкутих шістдесятих» протиставляли себе офіційній культурі та владі, виказуючи агресивне неприйняття дійсності, на відміну від пасивного неприйняття *gipni*, сьогочасні «кібери» спрямовані на руйнацію *звичного*. Це протестанти, які своїм союзником обирають технос.

«Кіберпанк» це, власне, *співтворчість*. Лише машина здатна до *повної* випадковості. Слова, зображення, звуки для неї однакові фішки, порядок розкладання яких не має значення. Якщо дозволити комбінувати самій машині, виходитиме щось абсолютно, як на наш погляд, позбавлене сенсу; якщо ж людина використовує запропонований маши-

ною набір випадково підібраних компонентів і спробує його осмислити — можливі надзвичайно цікаві, незнані до того асоціації та художні рішення. *Машина як провокатор, людина як інтерпретатор* — оце й буде первинною формулою «кіберпанку». (Такий собі техногенний дельфійський оракул).

До всього ж, «кіберпанк» — це завжди «лабораторна робота». Це експеримент, спроба, «територія у процесі забудови». Це стиль (напрямок?), що не знає стану завершеності, омертвіння до канону. Добрий «витвір» тут повинен мати ознаки «сирого матеріалу», «обробки». Саме цим «кіберпанк» відрізняється від реалістичного «технологічного роману» та науково-фантастичної прози, в яких достатньо однозначні, інколи ж пафосно-романтичні персонажі героїчно домінують над технікою чи трагічно гинуть, нею поборені. Реплікуваний нами напрям (практичний виплід постмодерного теоретизування) оминає будь-яку однозначність; тут не йдеться про боротьбу з технологією, тим більше про якусь домінування чи перемогу, це лише пошук можливостей адаптації, *співіснування* зі світом технологій, без яких існування людини в третьому тисячолітті є немислимим.

Як з цим «у них»? «Кіберпанк» став відповіддю на так звані постмодерністичні дебати середини вісімдесятих років. Частина інтелектуалів (найяскравішим прикладом тут є теоретизування саме Бодріяра) взагалі вже не бачила перспектив для розвитку цивілізації. З'явилася репліка про перехід «мертвого пункту», точки, після якої іде стадія самознищення людства (найперше, звісно, в сенсі культурному). Бодріярове «мистецтво сьогодні не творить нічого, крім чуда власного зникнення» можна взяти за епіграф до праць цілого покоління теоретиків (серед них Бенджамін, Белсі, Боніто-Оліва, Бурдьє). З другого боку, чимало спроб подолання «інтелектуальних тупиків» зводилися саме до пошуку «контакту» з могутнім тепер союзником/суперником технологією. Так, на думку Ліотара, «бази даних... є природою завтрашньої людини», *тіло і машину* намагаються зближити Дельоз й Гваттарі; серйозно ставиться до проблем кіберпростору (мається на увазі відома нам усім інформаційна система «Інтернет») Умберто Еко.

«Кіберпанк» тим часом починався як проникнення цифрових, підкреслено «машинних» ілюстрацій у звичний нам друкований текст. Зростала композиційна хаотичність, поліграфічних ефектів більшало. Зрештою, стався той крок, що, як вже було сказано, визначає стилістику «кіберпанку»: текст, ілюстрації, компоновання втратили кожен своє окреме значення і стали сприйматися *лише* в комплексі. Паралельно йшов процес переведення текстово-візуального матеріалу на комп'ютерні носії, і в цей спосіб дрібне літературне хуліганство, відоме ще від часів футуризму, набуло префікса «кібер» і ознак власної своєрідності.

Втім, зараз у системі «Інтернет» присутні тисячі текстів сотень авторів. Зрозуміло, що не всі вони належать до згаданого напрямку. «Кіберпанковий» *текст* є завжди поєднанням технологій, він більший за *власне текст*.

Яскравими творами такого типу текстотворення вважають «Плюс» Макелроя, «Веселку гравітації» Пінчона, «Зірку Ратнера» де Лілло. Поряд згадують «Загублених» Семюела Бекета, «Подвійну вібрацію» Раймонда Федермана, «Космокомікс» та «Т/Зеро» Італо Кальвіно. З приходом Пет Кедіган та Мардж Пірсі «кіберпанк» має й жіночу репліку.

Звісно, твори ці не перекладені не лише українською, а й навряд чи існують у російському перекладі. Схоже, й ці «новинки» потраплять до рук нашому читачеві років за десять після їх голосної появи.

А як з цим у нас? Хоч як це дивно, але й «вітчизняний кіберпанк» існує. Маю на увазі не звичайних користувачів, що терпляче загромаджують Інтернет власними електронними сторінками, і не тих авторів, котрим добрі друзі «засвітили» в системі кілька текстів; йдеться саме про концептуальні проекти зближення літератури та мультимедіа. Поки що їхні «тексти» ще не оформлені у звичні для нас, вони існують у вигляді андеграундних вечірок, зрештою, все так само, як у «Ентропії» того ж Пінчона. Ці «нові тексти» можна уявити собі, скажімо, так (далі уривок зі статті про презентаційний проект у «Києво-Могилянській академії»): *«Вечірка проходила у залі студентської їдальні. Окрім постійного звукового фону (електронна музика), на стіні,*

протилежній до глядачів, постійно демонстрували два різних відеоролики абсолютно божевільного змісту (від чогось схожого на «Тома і Джері» до епізодів шлюбного сексу в змії). Це... супроводжувалося гуркотом і читанням поезій чи якихось есе. Формального ведучого не було, організатори надавали слово презентантам десь через голови глядачів. Останні теж не сиділи на місці: перед мікрофоном постійно хтось ходив, зліва купували «Робот» та інші видання, там же пили сік біля стойки бару. Дооформлювання зали поліетиленовими завісами та іншим непотребом тривало впродовж усього вечора, тому з місця на місце постійно переносили складану драбинку. За цим всім власне поезії ніхто й не чув, але складнось враження, що це глядачам і не є потрібним».

Єдиною сутнісною рисою «кіберпанку», як бачимо, є невідличність. Техніка, надаючи себе у «вільний доступ», не любов'язує. Проте на тій же вечірці траплялися й ідеологічні репліки, так, одна з відеомузичних композицій була означена як протест проти бомбардувань Югославії. Просто «означена», і все.

«Кіберпанк» є лише першою спробою скористатися новими можливостями, що їх мистецтво набуває, входячи разом з людством у нову інформаційну еру. Можливо, цей стиль (особливо у його вітчизняному виконанні) виглядає дещо кумедним чи, навпаки, претензійним, проте це одна з пропозицій нового, оригінального у, здавалося б, вичерпаному проєкті «культури». Це стиль молодий і змінний, що постійно перебуває себе. Можливо, завтра ви побачите його зовсім не таким, яким знайшли його у цьому короткому есеї.

Додаток №1

Проект «Робот». Автори: Віталій Муж та Ігор Кашуба. Проект є «живим журналом», оригінальним виданням з текстами техногенного змісту та дотепними, інколи гостро іронічними комп'ютерними колажами. Серед авторів текстів Сергій Жадан, Данило Кубай, Віталій Муж, Володимир Цибулько. Ідеологією журналу є відкритість та «екологічний» імпульс (автори відомі ще плакатами «Пийте дистильова-

ну воду!», «Ні Інтернету!», «Не бреши батькам!»). До сьогодні з'явилося два числа журналу. Перший модуль — «Цвях», другий — «Копія»; другий комплектувався аудіододатком «Доброта» (касета з диктофонним записом звукового тла перегону метро ст. «Петрівка» — ст. «Либідська»). Готується також окрема комп'ютерна версія журналу.

Додаток №2

Проект «Інтерзона». Автор: Данило Кубай. Проект є інтерактивною електронною сторінкою в мережі «Інтернет» з вільним доступом (www.nau.kiev.ua/~max). «Зонами» є електронні версії журналів-учасників («Робот», «Око», «Будьмо»), також існує поділ на «жанри» («Поезія», «Проза», «Ідеї», «Нове» тощо). «Ідеологічною настановою «Інтерзони» є взаємодія культур на її віртуальній території; проект постійно оновлюється та доповнюється.

ТЕКСТ ЯК «ГРА ВСІХ ПРАВИЛ»

«Не запитуйте мене, що я є, і не просіть залишатися все тим самим, залишіть це нашим чиновникам та нашій поліції — нехай собі вони перевіряють, чи в порядку наші документи. Але нехай вони не чіпають нас, коли ми пишемо».

Мішель Фуко

Літературні тексти, безперечно, функціонують як «ігрові простори», тобто, за Гейзінгою, як «тимчасові світи серед світу звичайного, створені для відправлення окремого, замкненого в собі дійства». Така ігрова реальність є реальністю копіюючою, міметичною, дотепер кожна гра була *наступальною*. А особливістю нового постмодерного простору є «концепт віртуальної реальності, реальності, що *симулюється*, і в якій немає оригіналу». Ми ніколи не побачимо те, у що граємо. Ми не граємо, *воно саме граєть-ся*. Ми лише випадкові учасники гри, що тривала б і без нас. Дослідуйтеся до мережі, «зайдіть» на вузловий ігровий комп'ютер — йде одночасна, безупинна гра (в шахи, в покер, в Quake, у Starcraft і т.д. — *у все*, просто одна безмежна гра), вона не переривається, якщо її полишає той чи інший учасник, вона є увесь час. Де? Ніде і всюди.

Симптом «несхожості» *постмодерної гри* закладається вже там, де відсутнє «метафізичне бажання ґрунтувати речі на принципах», де з'являється розуміння неможливості «редувати множинність феноменів до Одного моменту». Говімо «гра» Гейзінги, в якій кожен «мусить дотримуватися правил», є грою, що визнає певну сталість, якийсь «загальний принцип», що справджується в кожній точці ігрового простору. Постмодерна гра, чи краще сказати «грання», не узгоджується з максимом модерніста Поля Валері: «Де

йдеться про правила гри, там *неможливий ніякий скептицизм*, бо той *принцип, на якому вони збудовані*, — *це не-схитна істина...*». Постмодернізм не визнає «несхитних істин», коли йдеться про гру, бо саме утвердження істини є «грою в доведення», «мовною грою». Річард Рорті, наприклад, вважає, що «істина — це щось, що перетворюється в переконання під час вільного та відкритого (словесного. — Р. С.) зіткнення».

Відповідно, теорія Гейзінги в постмодерний час, залишаючись теорією гри, одночасно набуває *діаметрально протилежних* характеристик.

1. **Гра не є добровільною діяльністю**, бо в незаангажованому «рольовими очікуваннями» постмодерному суспільстві знімається сама опозиція «свободи — несвободи». «Роль» стає неактуальною, бо ми просто не можемо покинути її. Парадоксально, що доводить цю тезу вже сам Гейзінга: що *не* є грою в його схемі культури? Чи може людина діяти інакше, ніж за принципом гри та змагання (нехай навіть неусвідомленим)? Чи може індивід відмовитися *грати* суспільну роль в суді, на війні, займаючись торгівлею, політикою, філософією, мистецтвом? За Гейзінгою, все це є гра. Як текст контролює свідомість, так гра контролює поведінку сучасного індивіда. Створюючи «новий» текст, автор свідомий його цитатності, а тому лише *грає в створення нового тексту*, виконуючи при цьому *роль* автора.

2. **Гра не є чимось «незвичайним» чи «несправжнім»**. Жан Бодріяр, постулюючи «самоперенасичення» цивілізації, ставить на місце грецького «агону» (змагання), що його Гейзінга вважає за основу культурного саморозвитку людства, лише постійне «запаморочення», коли партії супротивників змішані, «вистава» стає регулярною «церемонією», а виняткові «сцена», скандал (scene) обертаються узвичаєною «вульгарністю» (obscene). Такий стан заперечує «незвичність» чи «несправжність». Це стан, коли «немає більше ні вистави, ні сцени, ні театру, ні ілюзії, коли все негайно стає прозорим, видимим, демонструється в невідрегульованому, різкому світлі інформації та комунікації». Тут кожен ефект *вже* є звичним, а кожна ілюзія *справжньою*. Зазначимо, що «ефект реальності» віртуального простору ком-

п'югерної гри є справжнім та оманливим одночасно: фізіологічні процеси людини, котра надіває відеошолом, адаптуються до параметрів віртуального простору, генерованого в комп'ютері, простору, що насправді «просторово» не існує.

3. **«Незацікавленість» як характеристика гри стає просто неактуальною.** Оскільки гра стає звичною і постійною, зникає опозиція «зацікавленість – незацікавленість». Це вже не «інтермецо» чи «інтерлюдія», грають не заради «відпочинку». Поза грою взагалі нічого не існує, і світ уподібнюється апатичному, не-напруженому (пор. «напруженість» Гейзінгової гри), внаслідок саме пере-напруженості світу «після оргії»:

«Якби я повинен був охарактеризувати цей новий стан справ, я б назвав його «після оргії». Оргією тут є весь вибуховий рух модерності з його різноманітними видами лібералізації – політичний лібералізм, сексуальний лібералізм... Якщо хочете знати мою думку, сьогодні все лібералізовано. Гру закінчено, і ми спільно зупиняємося перед критичним запитанням «Що ти робиш після оргії?»» (**Jean Baudrillard. [Beyond the Vanishing Point of Art. — Cambridge, 1987].**)

Випиткова надлібералізація веде також до того, що гра більше не «огортає себе таємничістю»; постмодерністська гра – це «карнавал без масок». Хепенінг, перформанс відкривають шлях для невтаємничених – гра в мистецтво перестав бути елітним атрибутом, перетворюючись на *ультрамасове* «грання», в якому все одно не впізнати облич.

4. **В постмодерній грі немає сталого ігрового простору, правил чи сценаріїв.** Це гра *абсолютної випадковості*. Вона, на відміну від гри Гейзінги, не лише «безцільна» (не спрямована на конкретний результат), але й позбавлена «значущості» (не приносить задоволення «від процесу»). Можемо також назвати її «грою всіх правил» або «грою всіх значень» – в обох випадках сталий *критерій* втрачає сенс, «розчиняється» у варіативності.

Наявність ігрового простору, правил, сценарію передбачає присутність в *системі* гри арбітра, судді, режисера – фігури, котра б правила за центр. В постмодерній ситуації «втрати істини» така авторитарна модель існувати не може; учасники гри в хаотичному порядку намагаються обгрун-

тувати власне право називатися суддею чи режисером, і хто перемагає, той на коротку мить стає «центральною», «ключовою» фігурою, «кодом ситуації». Але це триватиме лише мить — гра, в якій виборюється право оцінювати саму гру, триватиме.

Тепер поведінка учасників не може бути описана жодним законом, крім «відсутнього» закону випадковості. Постмодерна гра навіть не є «мінус-прийомом» імпровізації: імпровізація присутня тоді, коли гравець не виконує певне правило чи не дотримується канону; в постмодерній грі неможливо визначити ступінь канонічності/неканонічності.

Постмодерністська «гра в літературу», мистецтво взагалі, описується за тим же «принципом безпринципності» і у той спосіб протиставляється модерністському розумінню їх ролі, що виказує претензії модерністського дискурсу на глобальність та патетичність. На одному з інтернетівських «сайтів» про співставлення модерного/постмодерного мистецтва читаємо, буквально, таке:

34 «Багато модерністських праць намагаються підтримати ту ідею, що твори мистецтва можуть віднайти єдність, співставність та сенс, що його здебільшого втратило сучасне життя; мистецтво виконає те, чого не спромоглися виконати інші витворені людиною інституції. Постмодернізм, натомість, не жахається фрагментації, дочасності чи неспівмірності, але навпаки — приймає їх. Світ не має сенсу? Не чекаймо, що мистецтво привнесе в нього сенс, просто граймося з безглуздям».

В той спосіб на місце «осмисленої» (краще «осенсеної») гри Гейзінги сьогодні часто претендує постмодерністська «позазмістовна» *«гра всіх правил»*. Постмодерний гравець може вдавати (звісно, граючи), що він «дотримується правил», тоді, як і в Боргесового П'єра Менара, *Дон-Кіхота* не відрізниш від Дон-Кіхота — відбуватиметься *гра в гру Гейзінги*.

«Правилом» постмодерної гри є постійна хаотична флуктуація, «мерехтіння», *одночасне перебування в грі та поза нею, в... іншій грі*. Тоді діють правила всіх ігор або... не діє жодне.

ДИСПЕРСНІСТЬ «ЛІТЕРАТУРНОСТІ»

Немає на сьогодні для літературознавця більшої проблеми, ніж визначення специфіки свого предмету, пошук критерію розмежування творів «літературних», «художніх» і тих, що до літератури не належать. Можна ризикнути і довіритися у визначеннях традиційним теоріям літератури різних років видання; проте сказати «мистецтво слова» означає сказати надто загально, не переконати ті *частковості*, що залишаються: чи детективний роман на сьогоднішній розкладці є «мистецтво слова»? Стосовно масової літератури все частіше вживають позначку *читиво*.

З другого боку, існує ситуація повсякденної рецепції, в якій зникла до детективів та любовних романів людина вперше бере до рук (випадково!) «Замок» Кафки чи «Поминки по Фіннегану» Джойса. Вона ніколи не назве цей матеріал «літературою», її присуд — параноя.

То чи можна сьогодні взагалі знайти для літератури фіксований критерій, який поділяв би тексти на «літературу» і «нелітературу»? Хто графітиме рейтинги?

Так, саме інтелектуали визначають *класиків*. Але інтелектуалів меншість, а їхній погляд на *їх літературу* поділяють, лише підкоряючись диктату освітніх закладів. Арештою, *класичність* Івана Багряного чи Віктора Петрова напівперше встановлюється... в Міністерстві освіти. Це «необ'єктивний вибір»: різні групи людей одного з них поіменували б метром, а іншого зі зневагою перекреслили б. Об'єктивне рішення, здається, залежатиме від *випадкового* канцеляриста уряду.

«Для чого ми вивчаємо твори цих мертвих білих чоловіків?» — укотре вигукують африканські студентки-феміністки, маючи на увазі Шекспіра & Со. великих (великих?) європейців. «Чому саме Шекспір?» — не може зрозуміти професор Оксфордського університету, котра знає

ще до десятка не менш, як на неї, талановитих драматургів тієї доби. «Шекспір — це канон», — каже американець Гарольд Блум, — західний канон. І з цим самообмеженням цілковито згодні окреслювачі східної, наприклад, китайської, перспективи, в якій «Шекспір» просто не існує.

Стає зрозумілим, що «канон» — це питання точки, з якої ведеться спостереження. А якщо таких позиційних міток існуватиме безліч, то й «канонів» буде стільки ж?

Всі ці міркування приводять до розуміння неможливості єдиного критерію «літературності», а отже, неможливості самодостатнього визначення «літератури». Те, що ми називаємо «літературою», вже давно не існує, це не більш як традиційний стереотип, «пуста форма», *практика симуляції*.

Про що це, про кого це я? Про численних поетів, які монтують вірші а la Шевченко чи Симоненко, Пушкін чи Бродський, але ніколи не читали Єйтса; про тих, які читали Єйтса і пишуть про нього глибокі дослідження, і дослідження ці читатимуть п'ятеро людей їхнього кола; про тих, що мають шалений успіх власних «бестселерів» на розкладках, але ніколи не потраплять до програм університетів; про тих, що, навпаки, потрапили до програм усіх університетів, але імена яких не знає ніхто поза університетськими стінами, врешті-решт, про «геніального» хакера Васю, який завісив на Інтернет-сторінці свого смішного віршика і віршик той першого ж дня прочитали і завчили напам'ять 200.000 людей, що випадково втрапили на його сайт. Я про *дисперсність*; про те, що *нам ніколи вже не бути разом*. Бо ми різні, і «літератури» у нас неоднакові.

Зник «метанаратив» єдиного канону, немає більше гомогенної «світової літератури», залишаються лише численні фукіанські дискурси, пов'язані з «літературністю», *комплекти висловлювань*, що справджуються лише у кожному окремому випадку.

Найповніше виокремлені на сьогодні три дискурсивні практики, кожна з яких може претендувати на роль «літератури»: це маскультне читиво, інтелектуальний філософсько-культурологічний субстрат та Інтернет. Вони, фактично, *ніяк* між собою не пов'язані; у них різні доміанти і навіть носії та засоби вираження різні. Якщо вони й пере-

типаються, то лише на короткий відрізок часу, та й перетин цей, найшвидше, виявиться штучним: це навіть не трансплантація — хіба доволі грубе аплікування.

Наприклад, *масове читиво* не залежить від володіння його авторами різноманітним інструментарієм літературної «художності». Це світ без тропів та фігур або ж з найпростішими тропами і банальними, зужитими фігурами. Домінантною є сюжетна колізія (і тільки вона), специфіка стилю звужується до обов'язкової легкості нарації. Цінуються всі елементи, що загострюють сприймання: гумор, несподіваний сюжетний хід, шок.

Втім, не помилюсь, коли скажу, що успіх масліту залежить найперше від кон'юнктурних факторів, а не від тих, що ми звично йменуємо «літературними». Іншими словами, тут байдуже про текст (або ж вимагається, щоби він був «відповідного рівня», відповідав зразкам головніших моделей). Читиво — це не писання, це *розробка*; причому розробляє *не автор, а продюсер*, літературний агент.

Автор, на відміну від продюсера, тут не «творить», він виробляє, виробляє, *штампує* — його оплачують чи експлуатують. На певному етапі, коли рекламні зусилля продюсера увінчуються успіхом (тут *технологія писання* куди менш важлива, ніж *творчість* щодо продажу твору-товару), «фізичний» автор стає просто не важливим. Далі існуватиме лише його ІМ'Я, незалежно від того, чи писатиме далі він сам, чи його замінять групою борзописців — «цехом» під його «торговою маркою».

Цей дискурс, власне, має більше спільних «висловлювань» з бізнесом, ніж зі звичкою «літературою». І *босом* тут є читач; і не просто читач — покупець. Він же буде й критерієм: добре те, що купують. Товар-текст відступає перед оберткою, а та перед рекламою, реклама — на свій спосіб — перед маркетинговим дослідженням: нам бракує українського «фентезі» — пишемо — розкручуємо — купують.

Отже, бестселер — це найперше кон'юнктура; український бестселер — це не український автор, це українські агенти, конкурси, гучні презентації, фуршети і рецензії на замовлення.

Протилежні установки діють на терені того, що йменуємо *інтелектуальним субстратом*. Це такі тексти, що залишаються «літературою» лише на перший погляд. Насичені філософськими ремінісценціями, численними культурологічними алюзіями, зі складною наративною грою і потрощеним сюжетом, вони *не можуть бути прочитані* — повинні, натомість, *продумуватися*; і все менше в них чистої «художності»: образи, тропи перестають бути самодостатніми, несуть естетичне задоволення *лише* через інтелектуальне навантаження. «Мистецтво слова» перетворюється на *гру слів* з приводу «мистецтва». Стару, скажемо так, «імажиністичну» літературу продуценти масліту вважатимуть сентиментальною, а інтелектуали — банальною.

Активно розмиваються межі між літературою, журналістикою, есеїстикою та наукою. Чим є тексти Дерріда? Спекулятивними науковими дослідженнями? Добре укладеними провокативними есеями? Інтелектуальними романами? А друковані в журналах «міфології» Барта? Щотижнева колонка постійного дописувача? Компендіум цитат для «наукових» робіт?

Це той ускладнений субстрат, що є поживою сучасного читача-інтелектуала, який скептично примружить на прізвище Дюма, вже не перечитуватиме більше «простого», бо прямолінійно-дидактичного, Діккенса, а медитуватиме десь між Аверинцевим та Крістєвою, Гасаном та Габермасом і т.ін. Тут усі «коронні» старі тексти вже відомі, їм пробачаються їхні «ізви», вони стають *лише* матеріалом для безконечного перекомбінування: бібліотекарі Боргеса продовжують свою мандрівку.

Авторство як Авторитет денонсується тут саме через присутність *надто багатьох* сильних авторів — всі авторитети, Найавторитетнішого не існує. Але «комплект авторитетів» формує тут певний жорсткий канон: такого-то (наприклад, того ж Барта) не знати не можна. Втім, і це не догма.

Дистанція та скепсис є єдиними емоціями даного дискурсу. «Художні» наративи постають вдаваними, насправді ж є елегантними інтелектуальними вправами. Найпоши-

решним прийомом, що забезпечує *структурність* цього метатексту, є цитата: тут завжди цитують, навіть там, де аж ніяк не запідозриш присутність «чужої мови» (любовна сцена в «Імені троянди» Еко).

Якщо до інтелектуального тексту-субстрату застосувати прийоми кон'юнктури — отримаємо бестселер. Той самий роман Еко може правити за приклад. Це закономірно: маслігу байдуже, який текст рекламується і хто його автор; якщо добротню розробити рекламну кампанію, можна з успіхом продавати навіть книгу, складену з вирізок газет 15-річної давності.

(Хто не бачив «Гулящую» Панаса Мирного на розкладках? Яка різниця, про що писав там класик і мало чи багато в книзі еротичних сцен. Яскрава обкладинка — дівчинка з пишним бюстом, елегантний шрифт — і обиватель купує/ться).

Але життя в бестселера коротке: сьогодні в Мілані, в рідному місті Еко, жоден продавець численних розкладок не знає імені автора, кожна з трьох книг якого мала неабиякий фінансовий успіх. ІМ'Я в масліті — це спалах, який втримується в пам'яті лише *випадково*. (Так минуле стоїти мало двох найбільш «читабельних» авторів пригодницьких романів: Дюма і Марієта. Зараз їхню присутність у наших бібліотеках не порівняти). *Мають пам'ять* саме «інтелектуали» — корпорація, котра знає всіх *своїх* в обличчя. У випадку Еко обидва плани *не поєднуються*, а саме *накладаються*. Чи є тепер Еко масовим читивом? — Nevermore! — Але університети його читатимуть. Елітний *роман про знання* повернувся до свого питомого середовища.

Тріумфом корпоративності є літературні премії. Критерій «Нобелівки»? Обирають згідно з інтелектуальною модою. Тепер *це*: протестний, «лівий», іронічний, маргінал... (майже W.A.S.P.).

Перспектива цієї «літератури» — подальша інтелектуалізація і респектабельний стипендіат з «шизоїдною» книжечкою Дельоза в (М/м)етрополітені.

Врешті, третій з цих гіпертекстів — Інтернет — лише *формально* набуває ознак «лектури». Чому *це* претендуємо назва-

ти «літературою»? За функцією: бо *це* читають. Саме так, не там читають (бо рідко хто вишукує в Інтернеті, скажімо, повний текст «Батька Горіо»), *читають його, Інтернет*.

Існує специфічний «спосіб» такого читання — «серфінг». Інтернет пропонує не лише новий носій інформації — електронні мережі, — а й по-новому організовує матеріал, зрощуючи звиклий текст з ілюстраціями-«петчачи», рекламними (!) беннерами, звуковою доріжкою, анімацією, відео. Така фрагментарна синтетика потребує фрагментарного сприймання. Головний прийом цього типу «начитки» — *гортання*. «Клацніть мишкою отут і ми продемонструємо вам рукописи Гемінгвея!» Гіперзноска щодо салону Гертруди Стайн? — Два дотики кнопкою — Фолкнер. Читаємо «Шум і шал» — Гарвард — Літературні курси факультету мистецтв і наук за 1998 рік — Лекція, прочитана Т. Гундоровою? — Перехід на книгу «Проявлення слова»... Безмежна парадигма, що трансформується монітором у синтагму. Новий «роман», що його «читають» зараз тінейджери всіх материків, як колись британські міс та російські баришні, сховавшись від усіх, потай гортали французькі любовні історійки.

Втім, чому «роман», можна й без лапок. Хіба не є читиво в Інтернеті найповнішим варіантом реалізації романної концепції М. Бахтіна? От уже дійсно, де зона «грубого контакту». Яскраво, до абсолютного ступеня, виражені всі елементи бахтіанської моделі: незавершеність, необмеженість, несакральність (і ватиканські «сторінки» «поруч» з неонацистськими). Гіперроман, гіперполіфонія.

Старі літературні «висловлювання» вже майже не чутні. Так чи інакше, зараз кожен робить вибір між трьома наведеними вище варіантами начитки: хакер не читатиме Гессе, прихильник Гессе зневажить любовні романи типу «Галантний любовник», читачка «... любовника» не вхожа в Інтернет.

Наївно і далі думати, що з'явиться *Супергеній* і всі прочитають його Безсмертний Твір — з'явиться ще багато-багато супергеніїв, твори яких активно читатимуть, але жоден з них не явить усьому світові нового канону «літературності».

ВИХІД ПЕРШИЙ: ПРИВАТНИЙ ФУНДАМЕНТАЛІЗМ

На відміну від «постмодерного Єремії» Бодріяра, більшість теоретиків таки шукають вихід зі стану постмодерного колапсу. Один зі шляхів, котрий сповідується (саме «сповідується!»), — це очевидна *втеча* поза межі цього небезпечного дискурсу, повернення до «старих добрих часів», хай навіть ціною втрати якихось культурницьких надбань.

Світоглядна опозиція Ричарда Рорті «іроніки» — «метафізики» визначає *постмодерність* перших у готовності «примиритися з випадковістю своїх, його чи її, найголовніших бажань чи переконань», здатності їх бути «історисцизмом та номіналістом в достатній мірі, щоб відмовитися від думки, що ці головні переконання та бажання співвідносяться з чим-небудь за межами досяжності часу та випадку». Нашу увагу тепер привертатимуть «метафізики», точніше ті, чиї переконання є *невипадковими*, а ще точніше — такі, котрі відмовлятимуться від постмодерної позиції «іроніка» і повертатимуться до «старої» метафізики (назвемо це «метафізичним поворотом»).

«**Метафізичний поворот**» — це свідомо відмова від постмодерного теоретизування, своєрідний «поворот до невинності», радше незнання, ніж знання, консерватизм, не лібералізм, феноменологічне «до речей», пошук «нового Середньовіччя», реконкіста, ре-акція. Це стратегія «*навернення*»: в епоху, яка вагою власного інтелектуалізму ламає, мавалося б, найстійкіші канони, з'являється прагнення «приватної догми», Ліотарів «малий наратив», що не претендує на префікс «мета-». Постмодерна софістика табується на користь *нової ідеології*, точніше (і це уточнення є наслідком засвоєння філософії постмодерності) *нових ідеологій*, тобто з обов'язковим знаком множинності. Це *осо-*

бисті ідеології, катехізиси без експансій, без хрестових походів, без аутодафе на площах.

Настає момент, коли, за Ліндою Ханч, «сентименталізована ностальгія стає повною опозицією гострої іронії»:

«...Як ще ви поясните повернення чорнильної ручки — в якості об'єкта споживацької розкоші — в епоху комп'ютерів, коли ми майже забули, як писати?»

Тепер черга за вибором *звичних* речей, феномен своєрідного «упокорення інтелектуалів». У романах Умберто Еко — це завершення модусу таємничого (детектив) та драматичного (багатоголосся), початок *ліричного* як суб'єктивної віри, як *справжнього*.

«Надто велике сум'яття тут... Не в сум'ятті, не в сум'ятті Господь», — з цими словами Вільгельм Баскервільський, а з ним його учень послучник Адсон із Мелька покидають охоплене полум'ям абатство. Велика пожежа, що, почавшись у бібліотеці, знищує монастир, є метафорою постмодерністського апокаліпсису знання і, ширше, всієї людської культури (бібліотека і монастир як метонімії, відповідно, глобального знання і культури Середньовіччя). В монастирі гинуть всі без винятку ченці, яких можна назвати «інтелектуалами». Власне, їх *убиває знання* — книга, котру всі розшукують, — рятуються «незнаючі», малоосвічені монахи, служки. Світ після краху культурного конгломерату наслідують «прості» — селяни з монастирських околиць. Рятунок «інтелектуала» в епоху апокаліпсису культури — втеча за межі звичного культурного ареалу: Вільгельм та Адсон покидають зруйноване абатство і вирушають у мандри. Поворот до *нескладності* («не в сум'ятті...») від *ускладненості*, відмова від намагання знайти істину, більше того, знайти шлях, на якому її можна відшукати.

Монастир Еко, ця цитадель непевності й умовності, є лише острівцем у світі, де неподільно панує істина «великих наративів» — авторитет папи, сила імператора, логіка теологічних диспутів тощо. Ввійшовши в нього (в монастир) — у світ постмодерної всеприсутності знання, — поринаєш у хитросплетіння інтелектуальної загадки, розгадаєш котру лише наближено або наштотхуєшся на пра-

шльому відповідь випадково (та й чи впізнаєш її «правильність»?). Поза тим, абсолютна відносність та непевність чи, навпаки, надточність і надлогічність ведуть до автоколансу такого «світу». Вийти зі «стану постмодерну», «приватно» врятуватися перед глобальною катастрофою можна, лише свідомо відмовившись від власного знання, від «вселенської бібліотеки». Вільгельмові й Адсонові зробити це допоміг випадок.

Відмова від релятивності означає реставрацію ієрархій. Перш за все, це відновлення ієрархій ціннісних. І якщо в «Імені троянди» це природно бачиться як поворот до простої віри, навернення від спокуси, то в «Маятнику Фуко» персонажі-інтелектуали не мають «повернення», бо від початку існують у стані без ієрархій, пронісши із собою в дріле життя хіба що елементи дитячих комплексів (Бельбо). Перед ними завдання генерувати власний «приватний» міф, аби уникнути несталості і віднайти одиничну точку опори — центр Всесвіту. Пошук такого центру — маятника Фуко — є, здається, сенсом роману. Проте ні фізичний маятник в паризькій Консерваторії Мистецтв, ні міфічний План, пов'язуваний з маятником групкою інтелектуалів, не є центрами, відповідно, Всесвіту та Історії. І перший, і другий лише спекуляція: вкотре істини не виявлено раціональним шляхом.

«Приватна» істина також не приймається містично. Екстатичний танець Ампаро, коханої Казобона, на поганській умбанді, ініціація масонів у будинку з садом-лабіринтом, колективні транс секти сатаністів Альє — комбінації того ж калейдоскопа вірувань та «знань», стосовно якого Бельбо, Казобон, Діоталлеві перебувають зовні. Справжні віруючі — це ще до-постмодерна (у значенні «до-суперраціональна») стадія; для них віра є Одкровенням, а не «приватним» вибором. Натомість, розчарувавшись в усіх відомих (раціональних, містичних) способах осягнення істини, інтелектуал засновує свою «приватну» малу віру або свідомо повертається до однієї зі «світових вір» (як-от пошук Діоталлеві «свого» іудаїзму).

Бельбо, на відміну від Діоталлеві, котрий звертається

до архетипів свого роду, відшукує у власній пам'яті архетипи особисті. Для нього центром Всесвіту стає факт власної біографії, момент справжності, в якому ще малий Бельбо сурмить «струнко» та «спочинь» на похороні італійських партизан. Це мізерний і всіма забутий факт, виконання — неякісне, визнання — поблажлива похвала командира малого відділка. Проте для Якопо Бельбо ця мить є справжнім Маятником, довкола нерухомості якого обертається Всесвіт:

«Якопо продовжував видавати цю ілюзію ноти, бо відчував, що в цю мить він розмотує лнву, яка стримує сонце. Небесне світило застигло у своєму бігу, знерухоміло у полудні, який міг тривати цілу вічність. І все залежало від Якопо, варто було йому перервати цей контакт, відпустити лнву — і сонце відстрибне геть, неначе м'ячик, а з ним і день, і подія цього дня, ця дія без фаз, ця послідовність без минулого і прийдешнього, яка нерухомо розгортається лише тому, що так хотів і міг зробити він» («МФ», 611).

Ще більш звичною є «новонабута» «приватна віра» головної дійової особи й наратора Казобона. Його кохання і батьківство не є тривіальними і традиційними саме через факт свідомого до них повернення, через іронічне розуміння, що, хоча інтелектуальна теорема може бути доведена краще, проте обрати потрібно саме тривіальну «справжність»:

«Прикро мені думати, що я вже не побачу Лії і дитяти, моєї Речі, мого Джуліо, мого Філософського каменя. Але камені здатні вижити й самі. Може, оце зараз він переживає свою Нагоду. Він знайшов м'ячик, мурашку, травинку і побачив у них рай і безодню» («МФ», 619).

Усвідомлення персонажами частковості своєї «приватної» віри не заперечує їм її справжності. Іронія свідомої відмови від постмодерної безвиході, іронія «метафізичного повороту» є рятунком постмодерного інтелектуала, своєрідним «почесним відступом» із ситуації, ним же змодельованої.

Невже ми знаходимо рецепт інтелектуального «виживання»? Ліризм «приватних переконань» в Еко, «уникання болю» Рорті, «локальність» Ліотара — перша гіпотеза

майбутнього формулюється як *епоха скоординованої локальності*, в котрій кожен ревниво оберігає власну приватну віру, не намагається накинати її (силою чи переконанням) тому, хто поряд, лиш координує з ним свої дії, бажаючи уникнути гострих кутів суперечності.

ВИХІД ДРУГИЙ: ПРЯ З КОМП'ЮТЕРНИМ ЗМІЄМ

Він іде! Все-таки сучасні інтелектуали все ще виказують захоплення, зачудування, а інколи й містичний страх «лицем до лица» з комп'ютерним терміналом. Невеличкі плацдарми, що їх відвойовує в техніки пересічний користувач, навчившись набивати текст у Word'і, чи шукати дрібки інформації через Internet Explorer, чи (як Еко!) продукувати елементарні програмки на «Бейсику» (від англ. basic — найпростіший), викликали б лише скептичну посмішку в сучасного «кислотного» тінейджерства, котре спалює свої мізки в безконечних мережових баталіях.

46

Але «прогрес» тут триває. Сьогодні в Еко вже 8 персональних комп'ютерів, він активно досліджує інтернетівські звалища інформації і вже, очевидно, не грається дитячим «Бейсиком», як у кінці 80-х. Вміння поглиблюються, знання ускладнюються — можливо, комп'ютерного змія вдасться перемогти? В захваті дослідницького шалу забуваємо про безмежність і *непевність* мереж, починаємо вірити у власну всесильність на підставі лише того, що здатні вимкнути *цей* комп'ютер — *знешкодити* його як джерело небезпечного надмірного знання. Ми забуваємо, що *всю* мережу вимкнути неможливо: втрачаючи котрийсь із терміналів, вона нарощує нові, розростається — безсмертна гідра. Чи на кожну гідру знайдеться свій Геракл?

Альтернативним «сценарієм» виходу з «постмодерного стану» бачать своєрідну адаптацію, абсорбцію, поглинення постмодерного досвіду невпинним процесом модернізування: «Що тоді є постмодернізм? (...) Це, безперечно, частина модерну», — запитує і відповідає Ліотар. Жест заперечення традиційного канону є жестом власне модерним; якщо ж заперечуваним є модерністський канон, то

модерний жест набуває постмодерного (післямодерністського) сенсу, модерне і постмодерне зливаються, що й має на увазі французький теоретик:

«Постмодернізм, якщо його розумітимемо у той спосіб (тобто постмодернізм як заперечення, оновлення модерністського. — Р. С.), є не модернізмом в стані його завершення, але в стані народження, і цей стан є постійним» (J.-F. Lyotard. The Postmodern Condition. — Minneapolis, 1985. — P. 79).

Тоді «прийняти» постмодернізм означає розглядати його, знову ж, лише як ланку в безконечному ланцюгу модернізаційних перетворень:

«Естетика модерну є естетикою високого, хоча й естетикою постальгійною. Вона вказує на невиразне (таке, що не має вираження. — Р.С.) лише як на відсутнє. (...)

Постмодернізм (...) шукає нові можливості вираження, але не для того, щоби насолоджуватися ними, але щоб передати сильніше відчуття невиразності» (J.-F. Lyotard. The Postmodern Condition. — P. 81).

Постмодернізм, з цієї точки зору, залишається модернізмом ab initio, і тому вихід з нього — це **набуття нового статусу**:

«...Те, до чого ми наближаємося, це не кінець знання а якраз навпаки. Бази даних є Енциклопедією завтрашнього дня. Вони перевершують можливості кожного, хто є їх користувачем. Вони є «природою» («nature») для постмодерної людини» (J.-F. Lyotard. The Postmodern Condition. — P. 51).

Окреслюється, фактично, новий варіант мімесису: на місці вектора «природа — людина» виникає новий — «інформація — людина». На думку російського філософа сучасності Кутирьова, «...інформація перестала бути інформацією про...» (...), вона перетворилася в самостійну сутність (...), інколи її співвідносять чи прямо ставлять на місце матерії. У віртуально-комп'ютерному світі вона дійсно «матерія». (...) Інформація та техніка із засобу діяльності людини перетворюється в середовище його існування».

Масмо своєрідне «кібернетичне переродження» люди-

ни, вдосконалення, за Ліотаром, чи *деградацію* в репліці російського автора:

«...*Реальністю стають знаки та інформація, «текст», «симулякри». «Ситуація, коли копія передує оригіналу» (тому, що є кращою за нього), означає, що статус справжності переходить до екранів, до штучного. Повідомлення є важливішим за подію. Знання є первинним, тіла та речі вторинними» (В.Кутырев. Пост-пред-гіпер-контр-модернізм: концы и начала // Вопросы философии. — 1998. — №5. — С.140).*

Ми вже не надто переймаємося подіями на земній кулі поза випусками новин. У багатьох випадках ми реагуємо не на саму новину, а на її конкретне висвітлення у тій чи іншій передачі. Ми взагалі *не знаємо* самих подій — ми лише бачимо їх інтерпретації. І такі *електронні події* заступають нам справжні. Нічого не відбувається в наших тихих містах? Навпаки — відбувається! *Кожна сім'я живе масою електронних подій* — бомбардуваннями, вторгненнями, зустрічами президентів, виборами, майже не помічаючи реальних подій «найближчої дистанції». Приклад виборів як симулятивної події тут найкращий: після напруженого відстежування телевізійних дебатів, після «вибору» аудиторії перестають цікавитися реальним станом подій довкола обраних. Поза територією екрану чи газетної шпальти «довкола в світі» нічого не стається. А те, що *не прозвучало*, не трансформовано в звичну *електронну подію* — одразу ж перестає існувати.

На відміну від Бодріяра, для якого така ситуація є критичною внаслідок неможливості виходу з неї (або ж вихід бачиться лише ілюзорним), російський теоретик розглядає гіпотетичне (і це жахає його) переродження особистості в «гомутер» (homo+computer), у своєрідного «кіборга». Навпаки, Ліотар, а з ним, наприклад, Умберто Еко спокійно приймають техногенний виклик і вже бачать нову «кібернетичну» людину. Такий хід означатиме новий виток цивілізації, породить і вже породжує нові суспільні інститути та нові феномени культури (*cyber-cafe, cyberpunk fiction*).

Так Еко, будучи переконаним членом італійського соці-

алістичного руху, розгорнув активну діяльність щодо організації в дрібних закуточних терміналах Інтернету (див. ст.: У. Еко. Нам потрібен *Лютер* Мережі // Література плюс. — 1999. — Ч. 3. — С. 1-2). Кожен пересічний громадянин, на думку метра, повинен мати доступ до інформації. Це дасть змогу опиратися *експлуатації* (от де виявляється «приватна віра» Еко) «знаючих». Отут і мусить розпочатися «пря» з комп'ютерним інформаційним змієм: «нова людина» повинна впоратися з інформаційними потоками, вона стане вищою за себе, навчиться мистецтву орієнтації в новому супертехногенному світі.

Тут в італійського постмодерніста фіксуємо *епічне*: «прості» успадкують землю після краху інтелектуалів, вихід знайдеться сам собою «в надрах людського єства». Після апокаліпсису знання, чудесно переродившись, учорашні «наївні» успадкують Ліотарові «бази даних», немов поля Аркадії. Настане «новий веселий світ».

Втім, розглянута альтернатива постмодерної безвиході є послідовно антиіронічною. В поглядах Ліотара та Еко бачимо *серйозне* як інтенцію, а в репліках Еко навіть *патетичне* як недвозначність. Стратегії набувають позитивістичного відтінку «логічно вивірених», *гра набуває мети і правил*. Новою гіпотезою виходу є неохитна *віра* в людське «раціо» — новий гуманізм і панування над упокореним техносом.

ЗАМІСТЬ ЗАВЕРШЕННЯ (ЧЕКАННЯ ІДОЛА)

50

Рационалістична певність Еко та Ліотара та суперраціоналістична зневіра Бодріяра перебувають на протилежному полюсі від «емоційних» спроб розв'язати тугий вузол сучасної ситуації «відсутності критеріїв». Саме кордоцентричний поклик, далекий від стоїчного *самообмеження* чи гегельянського *саморозвитку*, «подвигає» українськими інтелектуалами, що й собі прагнуть відповісти на «питання дня». Абсолютна більшість вітчизняних інтелектуальних «сталкерів», в характері яких парадоксально переплетені запізнена «конквістадорська» агресія та традиційна «замогильна» істерія, схильні (і це для нас звично) *перекладати відповідальність* за пошук виходу *назовні*.

Говоримо, зрозуміло, не про суто фактичні аспекти — гранти, поїздки та контакти — це коло понять зовсім іншої розмови. Йдеться про пошук нових інтелектуальних концепцій та моделей: найчастіше у нас максима «ми знайдемо» завжди підмінюється традиційним «*воно прийде*».

«Спокуса» месіанізму — ця глибока інфантильність нашої інтелектуальної думки — традиційно вимагає нового *deus ex machina*, потужної «золотої ери», ідеї, чину, помаху булави, щоб все сталося *само собою*. Ми віримо, що *надійде* доба «нового романтизму» і гемінгвеївська «справжність», «здоровість» змете іронію та скепсис зіпсутих західних формул. *З'являться* справжні Великі Творці, містичні «деміурги» чи міцні «мачо», справжні чоловіки чи, навпаки, «...натомість жінки...» і революціонізують простір, мов за помахом чарівної палички. Ми *віримо*, що українську книжку розкуплять, а український «сайт» знайдуть в мережі, і не переймаємося якістю дрібних презентацій та прислуханням до «маргінальних» рецензій. Ми

«розкручуємося» одразу глобально, бо світ ще не бачив такої літератури, бо нас треба знати всім і нас *мусять читати* в Америці та в Європі! Ми великі романтики, що вирішуємо обійтися без довгого шляху інтелектуального випробовування, бо, певні своєї *оригінальності* і *важливості*, чекаємо на всеєвропейське (!) визнання і не перестаємо ставити перед літературою вселенські (!) завдання.

Або ж навпаки, лементуємо про Велике Завершення, виродження і неспроможність: наші «великі предки», «справжні козаки», «широкоплечі і міцні хлопці» відійшли, і лише «останні з могікан», «останні поети», «останні диригенти» утримують зблідлий наш естетизм від буржуазної, примітивізуючої девастації, власної «загумінковості» та чогось незрозуміло-агресивного на ім'я «рейв». *Снобізм, снобізм і ще раз снобізм*, — написано на знаменах нових Творців та нових Пророків.

Страх перед різноманітністю сучасної культури, перед дозволом *кожному* творити свою персональну естетичну територію та аудиторію доповнюється «маєстатичним» утвердженням свого права творити Власний Канон і *нав'язувати* його іншим. За крок від різноманіття інформаційного століття ми не вміємо звиряти свої думки сумнівам і тримати іронічну дистанцію бодай до самих себе. *«Я знаю!»*

з певністю проголошує кожен з нас, чекаючи, що саме його витвір *вразить, знищить, доведе*, розпочне-таки той Час Творців, коли замовкнуть недозрілі і нездорові скептики постмодерністи. Тим часом — ось вам! — використаємо гранти та авторитети для *потвердження* своєї правоти. Деспотизм добре оплаченої реклами — ось наша відповідь «хворій» на невпевненість світовій цивілізації. Це *воздвигання ідолів...* ні, це мрійливе чекання, що ідол виросте з нас самих.

Цікавою є колізія нашого часу. Потреба дії і потреба гуманного сумніву, що утримує від надто рвучких дій, постають сьогодні на тлі супероновленої, збагаченої можливостями доби. Зіткнення зі світом «техносу», що знекрошить або удосконалисть нас, чи не викаже воно брак «власних характеристик» у нашого біологічного виду?

ЛОВЕЦЬ АРОМАТІВ

Патрік Зюскінд, «Парфумер»*

52

Якщо вже навіть суверенний творець (Автор), скомпрометований постструктуралістськими та постмодерністськими теоріями, не може розраховувати на власну автономність та оригінальність і лише вписує все нові (чи нові?) шари на тлінний манускрипт людської культури, то чи можуть нас зацікавити чимось оригінальним критик і літературознавець, котрі й кроку не ступлять без зайвої цитати чи примітки? Можливо, наша критика перетворюється у зведення особистих рахунків, і чергову «небуденну особу» (це щоб не користуватися умовними поняттями «геній», «талант»), замість помітити і підтримати, банально затопчуть на ристалищі спільного поєдинку? Чи й справді дослідник того, що за звичкою звемо літературою, не вийде поза межі сучасної «фейлетонної епохи», де йде гра в перетасовування давно відомих карт і гравці отримують задоволення (коли б то насолоду!) виключно від впізнавання їхньої масті (мовляв, це «свій»: він цитує Барта)? Навіть якщо принцип гри залишати в силі, що зробити, щоб гратися не «як всі»?

Здається, для критики залишається тільки два ефективних (привабливих?) виходи: провокація та спекулятивність. Літературний аналіз — це чи не єдина територія, де за такі злочини не карають. «Не запитуйте мене, що я є, і не просіть залишатися все тим самим, — пише Фуко в своїй «Археології...», — залишіть це нашим чиновникам та нашій поліції — нехай собі вони перевіряють, чи в порядку наші документи. Але нехай вони не чіпають нас, коли ми пишемо». Тож ніхто не повинен закинути нам «натяг-

* Вперше надруковано в №6 часопису «Критика» за 1999 р. — (як фрагмент ширшої статті у співавторстві зі Світлоною Матвієнко).

нутості» чи «неадекватності» дослідження, якщо ми використаємо для цікавішого прочитання (і лише для цього!), тексти зовсім далекі, тексти інших культур чи й інших часів. Гра варта свічок...

З другого боку, інтерпретуючи «непростого» Зюскінда, можемо не так вже й остерігатися «надінтерпретацій»: бо хтозна, чи не є наше найбільш спекулятивне припущення правильним кодом?

1. Гренуй і Петрарка

Справді: ключем до розуміння «Парфумера» («Аромату») є оволодіння «запахом». В сенсі, що ми не зможемо заглянути далі зовнішніх лаштунків сюжету, якщо не висунемо бодай однієї версії у відповідь на питання: «що таке *пах* в романі Зюскінда?». Адже й сам сюжет — це своєрідні «пригоди запаху»: запах існує до появи Гренуя на світ, запах залишається й після його загибелі. Тоді що це?

«*Все є текст*». Сучасна складніша література, можливо, й грішить певною одноманітністю, перетворивши пригоди бравих лицарів, хитрих пікаро, драматичні колізії психологічного роману чи жахітливого трилеру єдино на *пригоди тексту*. Боргесів П'єр Менар пише «Дон-Кіхота», інтелектуали Еко укладають План Маятника, «переописує» Макондо Маркесів Буендія-старший — Зюскінд *пише* книгу запаху.

Гренуй не бачить світу. Він його лише відчуває нюхом. Тому для цього «ароматичного монстра» не мають значення зміна дня і ночі, світла й темряви, а разом, — і усталені категорії добра і зла. Він проходить свою власну еволюцію від емпіричного розрізнення напівтонів у загальному морі запахів аж до аналітичного розподілу їх на запахи «приємні» та «неприємні»; проте оцю останню — етичну — ланку абстрагування і поділу їх на «добрі» і «злі» він не витворює. Або, скоріше, живе у власній етиці, що нагадує античну: запах тим цінніший для Гренуя, чим більш гармонійним він є (запах дівчини).

Так чи так, але Гренуй «не бачить» предметів. Його дивні труднощі з мовленням, очевидно, пов'язані з безглузді-

стю для нього людської (фонетичної) мови. Він витворює власну мову запахів, як зауважує Зюскінд. Запах тут стає засобом називання — *іменем*. Ще ширше — *знаком* (точніше означником, що реферує до якогось фактичного — наприклад, «соснові дрова» — означуваного). Або можемо назвати запах *гештальтом* — найзагальнішим образом предмета, проте не зоровим образом, лиш ароматичним. Втім, поняття гештальту несе в собі певну невизначеність, наближеність, в той час як для Гренуя світ запахів дисперсний у своїй багатоманітності та знюансованості — це світ ароматичного дискурсу, світ парфумерного гіпертексту.

Отже, Гренуї оперує своєю знаковою системою, такий собі «наївний» *семіотик* — голем семіотика Зюскінда. І у власному *семіотичному полі* Гренуя немає рівних; він є, назагал, «філологом», котрий вивчає певний тип знаків і володіє всіма тими рисами, що, за Баткіним, визначали успішність найперших філологів епохи зародження гуманітарних студій, — добрими знаннями «тексту», феноменальною пам'яттю, легкістю імпровізації. *Гренуї* — це *Петрарка запахів*.

Вписати Петрарку в текст Гренуя (і додати зсутулену постать Гренуя в ренесансно-ясний текст довкола Петрарки) провокує, звісно, найперше одне — *ім'я Лаури**, коханої відомого поета і найбільш драматичної з жертв невідомого генія запахів. «Лаура» неминуче вказує на Петрарку; навіть якщо інші алюзії їй виникатимуть, то ця все ж мала б бути найпершою. Гренуї теж «закоханий» у свою Лауру: в системі координат роману містична сила запаху, власне, і є есенцією любові. Це закоханість патологічна, адже «підмайстра парфумера» цікавить *лише* запах дівчини, вона ж сама залишається «віртуальною» — «дівчина з темно-рудим волоссям та зеленими очима», — навіть шаблонною.

Петрарка, навпаки, бачив свою Лауру. Бачив її молодого і принадною, але також і передчасно постарілою матір'ю

* В українському перекладі роману Зюскінда ім'я дівчини-італійки — Лаура — прочитано по-французьки — Лора. З цієї точки зору розглядуваний нижче інтертекст унеможливується.

дев'яти дітей... А його «Книга пісень» знає її завжди однаково прекрасною — і в цьому теж є своєрідна «віртуальність».

Так, Петрарку, як і Гренуя, цікавить найперше *ім'я коханої*, ім'я як усталений образ, ім'я як... запах. «L'aura e l'odore...», — починає він один із сонетів, — «Духмяний легіт...», — перекладає цей пасаж Ігор Качуровський, зазначивши в примітці, що «легіт — l'aura — улюблена алюзія Петрарки». Втім, італійське «aura» — це ще й «аура», «запах» (Гренуй теж прагне відібрати в Лаури її *ауру*), і вже зовсім незначним філологічним жестом усунення апострофа спекулятивно перетворюємо початок сонету Петрарки на «Laura e l'odore...» — «Лаура це запах...». Петрарка, як і Гренуй, закохані більше в особистісний *знак*, ніж у конкретну особу. І найбільшим бажанням обох є *зберегти цей знак* (запах, ім'я) навіть після смерті коханої.

Можемо ризикнути ще й далі: Джованні Колонна, друг Петрарки від юнацьких років, жартував, що Петрарка *придумав ім'я* прекрасної Лаури, щоб досягнути слави, оскільки ім'я це асоціюється з лаврами, Аполоном і самою поезією. І хоча Лауру Джованні не міг не знати через спільне перебування з Петраркою в Авіньйоні, проте й він правий: ім'я Лаури якщо не дав, то, принаймні, зберіг Петрарка. І чи скористався цим ім'ям, цією «аурою» коханої? Безперечно, так!

Саме «Книга пісень», безконечні зітхання Петрарки з приводу нерозділеного кохання, безконечне витворювання наново прекрасного (словесного!) образу Лаури зробили поета популярним спочатку в Авіньйоні, а потім у Римі, Парижі, Неаполі, де перебували двори та салони його меценатів (клану Колонна, секретаря паризького університету де Барді, неаполітанського короля Роберто). Саме популярність Петрарки як творця «канцон на вульгарній мові» до «донни Лаури» дала йому змогу, ще не закінчивши гігантської епічної поеми «Африка» (цього разу на класичній латині), вже турбуватися про власне вшанування лаврами за цю працю. І 8 квітня 1341 року на Капітолійському пагорбі в Римі «в присутності великого натовпу» Петрарку дійсно було увінчано лаврами як «короля всіх освічених людей і поетів». Причому «загадкову популярність» поета

як у колах аристократії, так і серед простолюду не могли пояснити навіть найближчі з його друзів — чим не апофеоз Гренуя? Найбільшою схожістю залишається, зрештою, те, що обоє прагнули вивищення і обоє його досягли власним мистецтвом; і чи не найголовнішу роль у вивищенні обох зіграла жінка — Лаура.

Звісно, шлях Гренуя є злочинним. Але й Петрарка в сані священика, що домагається (а він цього й не приховував) слави й визнання, і навіть абсолютного визнання, тріумфу у «Вічному місті», багато кому здавався злочинним на тлі майже істеричної аскези пізнього середньовіччя. Втім, тут «шляхи» Гренуя і «короля поетів» розходяться: свої лаври Петрарка поніс через усе місто й урочисто поклав на вівтар собору св. Петра.

Залишається й інша різниця: італійський поет не потребував «позичати» слово, тамуючи власну безсловесність; тріумф Гренуя *повніший* — він спромігся описати світ і навіть вписати в нього власну сторінку, сам будучи від природи «німим».

2. Гренуй і смерть

В романі Патріка Зюскінда найдосконаліший творець запахів — Гренуй — сам запаху не має. Таким чином, він не має власного *імені* і тому є ніким; і якщо люди оминають це «тіло без запаху», не помічаючи його підсвідомо, то у *власній* системі координат Гренуй просто не може себе назвати. Цей цивілізований дикун, дитина паризьких нетрів, як і його однолітки з примітивних індіанських племен, мусить *створити собі ім'я*, взявши його зі світу, що його оточує. Індіанський хлопчик, щоби називатися Великим Орлом, повинен був вполювати птаха, Гренуй, котрий прагне, аби його знали й визнали всі, мусить створити для себе абсолютний запах. Проте якраз тут очікує його найбільше фіаско: хоч би який запах «надягав» Гренуй, завжди залишається можливість створити і присвоїти інший, ще досконаліший, ще більш витончений. Цьому «переописуванню» особи Гренуя немає кінця, і сам він розуміє, що може носити ім'я будь-чие (бо ж може вирвати «ароматичну душу»

будь з чого), але власне ім'я здобути не зможе ніколи, бо його ім'я — це, власне, *відсутність будь-якого імені*. Сивий, задушливий туман — відсутній запах Гренуя — приклад досконалого *симулякру*, самореферуючого означника, котрий нічого, крім себе самого, не означає. Запах у Гренуя є, але він, цей запах, є *ніщо*.

Симулякр, за Бодріаром, твориться у процесі «екстатичного продукування»; це наслідок перенапруження системи, що веде до хаосу несистемності. Супергеніальність парфюмера Гренуя знецінює здібності всіх інших членів паризької корпорації та навіть повергає в хаос той своєрідний містичний центр парфумерного мистецтва, яким у романі подано італійське місто Грас. Гренуй рухається до абсолютного центру, до абсолютної майстерності, він знаходить найбільш досконалий із земних запахів (запах Лаури) і створює найбільш досконалу формулу парфуму — і зненацька Абсолют Гренуя обертається пусткою, хаосом, смертю. Супердосконалість знаку руйнує звичний знак, гіпертрофія означника девальвує означуване; далі існування цього «знаку» можливе лише в якості половинчастого симулякра.

Для самого Гренуя це означає загибель, адже для нього існувати — значить пахнути, а не мати запаху — отже, не існувати. Гренуй як такий (як *ім'я*, як *особа на ім'я* Гренуй) гине ще на оргії, в яку перетворилася його потенційна страта, бо розуміє, що *свого* запаху йому не мати ніколи. Тим часом люд Граса, зневажений більш як десятком убивств, вчинених Гренуєм, прагне, стративши його тіло, довести право власного суверенітету, вказати на присутність контролю, що його провадить народом обрана влада, простіше — продемонструвати захищеність спокою в місті — мовляв, ми опановуємо злочинця. Проте Гренуй, наче користуючись теоретизуванням Фуко, вступає у двобій з правосуддям на рівних і, створивши власну риторику — риторику запаху, — перемагає. Як у добрій старій байці, центр і маргінес міняються місцями: тепер Гренуй владарює над народом і його правосуддям. Гренуй — суверен, і він контролює тіла підданих не опосередковано (через фонетичну мову, риторику карної системи, ідеологію), а безпосередньо через еротичну функцію запаху.

Але Гренуй добре усвідомлює: запах цей не його. Це не він — Гренуй, — це лише мистецьки виконана маска утримує в покорі та владарює містом усіх парфумерів, зрештою — цілим світом. Сам він і надалі не пахне, а отже, не існує. «Мислю, що не існую», — ось його відповідь Декарту.

Гренуй помирає на оргії; але особа, що вже нездатна назвати себе, продовжує мислити і функціонувати фізично ще упродовж 5-ти сторінок. Що це за істота, котру автор і далі називає Гренуєм?

Володимир Пропп, аналізуючи морфологію народної героїчної казки, між іншим вказує на відмінність запаху персонажів-людей від персонажів-фантастичних істот («*чужим* духом пахне»). В Проппа не має запаху світ мертвих, то й Гренуй, відповідно, від самого початку — мертвяк, це істота потойбічна, яка й людиною себе навряд чи осмислює. Інша річ, що ми вважаємо його людиною... аж поки не натрапляємо на останніх 5 сторінок.

Безпосередній зв'язок Гренуя зі смертю не потрібно особливо доводити; втім, діє він теж як захисний ідол, домовик: поки присутній Гренуй, його дочасний господар все більше спинається до процвітання, навпаки, відхід Гренуя одразу ж приносить смерть шкіряних справ майстру, парфумеру Балдіні, власнику парфумерні Дрюо. Взагалі, гине більшість персонажів книги, рятуються лише ті, які присутні в житті Гренуя епізодично або з ним безпосередньо не стикаються. Проте смерть у багатьох випадках не є ініціативою Гренуя (та й дівчаток він убиває, бо інакше йому не добути їх запах) — Гренуй просто не може не убивати всім своїм еством — бо він істота, що належить світу мертвих, і контакт з ним — смерть.

Втім, можемо піти ще далі. Чи мала підстави годувальниця вже на початку книги твердити, що Гренуй є «дитиною диявола»? В системі координат християнського катехізму, безсумнівно, так. І роман збудовано, власне, в реєстрі своєрідної антиагіографії. Це життєпис «апостола п'їтьми», якщо лиш не візія приходу антихриста. «Запах церкви» не приймається Гренуєм, він істота зовсім «іншого світу», і теологічні категорії для нього просто незрозумілі, бо чужі. Але образ Гренуя в цьому є суперечливо подвійним — не

розуміючи церковного топосу, він приймає — і то свідомо — головне гасло антихриста — ненависть! Ненависть до людини, до самого її запаху.

Оргія дає нам Зюскіндів варіант пекла і пекельної муки: диявол-Гренуй, осмислюючи власну супермогутність, не може насолоджуватися нею, його влада над людьми — *все* і одночасно *ніщо*, і що найгірше — *він не може уникнути цього стану* і приречений на нього довічно. Навіть осмисливши власну смерть (тут — неможливість мати запах), він не помирає, та ще й у фінальному епізоді книги повертається до «обраного народу» (вбивць, волоцюг та повій) в канібальському «причасті». Коло замикається — Гренуй, скинувши всі маски запаху, показує своє справжнє обличчя — обличчя, якого нема.

3. Гренуй і страх

Насправді Гренуй не існує. Цей персонаж відсутній від самого початку книги. Якщо назвемо його «головним», то це «вершник без голови», якщо «центральною», то це нульовий центр — геометрична точка, що не має виміру. Страх, що його породжує Гренуй своєю появою, — це не страх перед могутністю сильного і не огида перед потворним — це «здивування» перед відкриттям світу «неприсутності», своєрідне *відторгнення вакууму*, це онтологічний жах істоти нашого світу на межі двох альтернативних світів.

Своєрідною кореляцією до образу Гренуя може бути гоголівський Вій. Нечисть, що шукає в опівнічній церкві бурсака Хому Брута, перебуває в альтернативній реальності, поза межами окресленого Хоמוю кола, і тому не бачить його. З другого боку, Хома теж лише «чув» нечисту силу, він «не имел духу разглядеть их». Лише Вій, істота, що «не бачить» (очі, прикриті повіками) і котрого «не бачать» (з'являється вкрай рідко, приходиться останнім, означає своєрідні «останні часи»), він єдиний має доступ до світу живих. Погляд Вія (як і «запах» Гренуя) — це неіснуючий погляд, погляд незрячих очей з-поза залізної маски обличчя. Жах філософа Хоми Брута — це жах людини, що зазирає в абсолютну порожнечу.

Зрештою, найбільшою спекуляцією було б саме назвати Гренуя людиною. Найбільш очевидно, це авторська модель *зла як відсутності*, проте не відсутності якихось етичних конвенцій (моралі, поняття про законність тощо), але *відсутності будь-якої присутності взагалі*.

Зрозуміло, що за такої ситуації виявляють неспроможність всі людські здатності протистояти цій *вакуумній руйнації*. Раціональні спроби батька Лаури багатого купця Ріші чи й містичні намагання Хоми Брута вберегтися від контакту зі смертоносною пусткою закінчуються катастрофою. Знаходимо тут нове дешифрування категорії *жахливого* в обох книгах: людина жахається самої можливості контакту з потойбіччям, адже за звичних нам умов ці «антисвіти» розмежовані неперехідним кордоном.

Парадоксальність постмодернізму полягає саме в тому, що напрям цей, генеруючи невизначеність в до того сталих моделях, постійно сумнівається в доцільності такої де-генерації. Завжди залишається *спокуса традиційності*, бо новотвір виглядає не менш умовним, ніж першоджерело. Дифузія антисвітів, взаємозближення, навіть взаємопроникнення членів найжорсткіших опозицій — це кроки, які неминуче проходить постмодерна диску(р)сія на шляху до усвідомлення, що *догма релятивності* — це теж догма. Як і «запах без запаху», притаманний Гренуєві, так і постмодернізм має свій центр: чи ж то вина напряду, що центр, власне, нічого не вмщує?

ПЕРЕСИПАННЯ СЕНСУ

Мілорад Павич, «Хозарський словник»*

Кожна інтерпретація мала б починатися з *інтриги*. Писання відсторонене і випадкове, просте висловлювання «без сенсу», незважаючи на те, що такі підходи якраз і були б ілюстрацією сучасних постмодерних теорій, навряд чи здатні протистояти цій первинній психологічній установці. Поки що читач ще шукає «цікавості», принаймні, «несподіванки», навіть якщо читач цей професор і навіть якщо йдеться про суворо академічну статтю. І маю враження, що критик чи науковець, котрі вважають, що їхні інтерпретації чи дослідження неангажовані якимись внутрішніми на те причинами, просто лукавлять перед собою або ж намагаються «притертися» до позаторішньої моди. Всі пишуть *чомусь*. І всі пишуть *для чогось*. Аналогічно і з читанням.

Установка на інтригу чи на її підтримання, на розгортання цікавішої *колізії* рухає більшістю полемік і наукових розробок, це «воля до письма» з намаганням заповнити час читача саме своїм текстом, а ще в'яснити *інтригу* для самого себе: що мені такого незвичного в матеріалі, якого торкаюся?

«Хозарський словник. Роман-лексикон на 100 000 слів». Якась невідповідність захована вже в назві: чому на 100 тисяч? Тематичних статей навіть у трьох його книгах, разом узятих, значно менше. Можливо, це число *слів*, що складають їх? Лексикон, що одночасно *розповідає* і *кодифікує*? Що ж, нехай так. Втім, і тут невідповідність: слова повторюються — отже, це аж ніяк не лексичний реєстр. Папуг, кожного з яких навчили по одному слову з хозарського лексикону, не буде 100 000. А все ж таки «словник», а не просто «роман» дивовижної форми. Тоді що ж це?

* Вперше надруковано в № 12 часопису «Критика» за 1999 р.

Львівський літературознавець Іван Лучук надто вже легко називає *хозарську полеміку* «основною подією, головним предметом оповіді». Щось підозріло просто, як на такий незвичайний і дивовижний «архітвір». «Надтвір», своєрідна «книга книг», вона може мати *основну подію*?

Крім того, ми не зобов'язані вірити передмова. І тому *нічого* не знаємо про те, який відсоток *провокації* закладено у даному тексті. Чи існували перераховані «протословники», зшитки араба Юсуфа Масуді, словник, укладений 1691 року вченим євреєм Даубманусом? Чи брали участь у тій «полеміці» Кирило, Methodій? А вона взагалі була, ця «полеміка»? А потрощений Святославом каганат? Навіть заховані за громадами бібліографій усіх століть, ми певні, що він існував?

Це далеко запілля Європи, маргінес історії, якою ми її знаємо. «З'їв, не сходячи з коня», — фактична *terra incognita*, така зручна для філологічних вправ добротного інтелектуала, така безпечна для *проголошування істин* в час, коли вже втрачено довіру до всіх інших, без винятку, словників. Павич грає «в лексикон», Павич маскує сотнею тисяч слів про «хозарську полеміку» інші слова про інші сенси. Вони однаково звучать, але не однаково читаються. Тексти словника кажуть одразу про кілька речей, про багато речей; і «хозарська полеміка» — лише напівпрозора завіса, за якою йде справжня вистава. От лише завісу цю зумисне не захотіли підняти.

Палімпсест? Так. Нашвидкуруч намальований грубий квазіісторичний лубок, з-під якого постають давні письменна чи й не тих самих «козарів». Та чи їх? Чи це не спроба доєднатись-таки до того безконечного пошуку вічно невловної *істини*, надійно приховавши цей пошук під оболонку напівдивакуватої, напівбожевільної «гри в історію»... щоби уникнути іронічної інквізиції сучасного зневіреного інтелекту.

Ну що ж, якщо Павич «грає в історію», «грає в словник», взагалі «грає», ми теж можемо спробувати цю гру. Чому б і нам не укласти «свого» словника? Хоча б для того, аби надбати трохи більшого розуміння тексту Павича. Або щоб заплести *інтригу*.

«Тоді Методій звернув увагу брата на чотири глеки, які стояли на вікні їхньої келії, але по той бік ґрат, з вулиці.

— Якби двері були замкнені, як ти дістався б до тих глечиків? — запитав він. У відповідь Костянтин висунув назовні руку, розбив один із глеків, переніс черепки один за одним через ґрати в келію й тут знову склав з них глечика, зліплюючи своєю слиною і глиною з підлоги під ногами».

Ми розіб'ємо словник на складові репліки, своєрідні «мотиви» і спробуємо далі скомпонувати з них новий lexicon cogiti, а що «зліплюватимемо» його тим, що під руками, — дотичними гіпотезами та здогадами, то й «глечики» можуть вийти трохи іншої конфігурації; ми зустрінемо нові словникові статті, про речі вже сказані, але наче не окреслені, не *оприсутнені*. Крім того, інтерпретація, звісно, буде частковою, з огляду на малі її розміри. Втім, можливо, Павич хотів висловитися саме так?

Книга. Знання

Це речі отруйні. Проте не для всіх, не всім вони загрожують. Людина, котра *хоче знати*, котра добивається знання і відшукує його *без міри*, наситившись «отрутою», помирає вже на 9-ій сторінці. Тут знаходимо перегуки з Еко («Ім'я троянди» з'явилося у 1980 році, «Словник...» у 1984-му). В італійця гинуть всі, хто намагається заволідати книгою = знанням. Те ж і у сербського автора: знати — небезпечно, той, хто *дочитає* бодай таємний напис на ключах-монетах, *мінімальний текст*, не кажучи вже про книгу, рокований на загибель. І навпаки — «простота», незнання рятує:

«Коли рукопис був готовий, Даубманус віддав його в набір, не перечитуючи, зі словами: «Знання — недовговічний крам: швидко псується. Як і майбутнє». Після того, як словник був набраний, Даубманус відтиснув один примірник отруйною типографською фарбою і відразу ж сів читати. Що далі він читав, тим глибше проникала отрута...».

Набуття знання неухильно означає смерть. Власне, най-

довершеніше знання в «Хозарському словнику» здобувається у сні, а сон тут теж *смертний*. Він переростає, «прокидається» у смерть. І саму «смерть» можна бачити лише уві сні.

Сон. Смерть

Цей *рух пізнання* (побачити сон = померти = зрозуміти) розгортає у тексті «Словника...» надзвичайно цікавий *код двійництва*. Персонажі тут не просто існують, а спів-існують, більше того, не можуть існувати одне без одного. Пар, що «знять» одне одного навзаєм, багато. «Ідеальну пару» складають християнин Лазар Бранкович та юдей Коен Самуель: сон, який бачить один із них, *витворює* дійсність другого і навпаки. Відповідно, якщо котрийсь із них помирає, то другий бачить його смерть уві сні, а сам «зависає», продовжує спати, оскільки тепер вже нікому *створити* дійсність для нього самого. З другого боку, оцей останній буде й убивцею, бо у сні витворив для першого *смертну* дійсність, *ситуацію смерті*. Це глибинна філософська гіпотеза книги: сон — це життя (життя-для-іншого), але одночасно в ньому заховано й смерть, бо «крізь сон» її можна «наслати» і тільки уві сні *саму* її можна побачити.

Тут постає питання *бачення* сну взагалі. Адже «напарники» не *бачать* сон, а *створять* уві сні дійсність одне для одного. Насправді *бачити* сні, осмислювати їх можуть лише «ловці снів». Це медіуми, котрі подорожують снами, проникаючи в них, відшукуючи «пари», накреслюючи зв'язки між ними, розбудовуючи у той спосіб віртуальну структуру, іменовану «державою сну». Гіпотетична космогонія «Словника...» базується саме на тому, що «держави» ця має стати містичним *тілом* «третього ангела» Адама Рухані. Це і є перифраз найвищого езотеричного знання. А також своєрідна паралель до *тіла* комп'ютерної гри, в якій суперники від початку створюють «територію існування» одне для одного, а потім намагаються знищити, ні, не «ворога» — *опозиційну структуру*. З другого боку, зустріч двох «напарників» і у комп'ютерній грі, і в «Словнику...» означає «смерть» одного з них і «втрату реальності» для другого — переможець покидає комп'ютерний термінал, ви-

ходить зі змодельованої, віртуальної дійсності, більше *не існує* в ній.

Паралель *пізнання* = *смерть* вдруге потверджується, коли «спостерігач», «ловець снів» покидає тепер вже не актуальну територію «сну-що-закінчився». Відтепер втрачається сенс його існування: пару знайдено, і вона після смерті одного та «виходу» другого вже не існує. Залишається останній гностичний інтерес: споглядати *саму смерть* в її розгортанні уві сні. Медіум (для згаданої пари це Юсуф Масуді), побачивши вві сні одного з персонажів *дійсність* (*дійство*) *смерті* другого, теж помирає.

Смерть пов'язується також з *мовою* та з *часом*, і список тождностей у той спосіб продовжується.

Мова. Тіло

Смерть означає *мову*, а *трансформація мови* означає *смерть*. Тобто *помирання* вже є кодом, своєрідним повідомленням, щоправда, зверненням згори всередину світобудови: так немає способу сповістити міль про існування вищої істоти, людини, як лиш убивши її. А далі існує ще «хтось, хто не може наблизитись до нас ... хтось, хто нашу смерть тримає у своїй руці як мову, як засіб спілкування з нами. Вбиваючи нас, той невідомий сповіщає нас про себе. І ми — крізь наші смерті — ..., мов крізь прочинені ворота, ми помічаємо в останню мить якісь нові поля і нові межі».

Смерть буквально означає втрату звичної людської мови (в «Словнику...» це *називна мова*, мова іменників) і набуття мови божественної (мови дієслів):

«Масуді побачив, як у сні Коена, що поступово перетворювався у передсмертний хрип, з усіх речей, що його оточували, як капелюхи, позлітали імена, і світ зробився незаймано чистим, як в перший день свого існування. Самі лиш перші десять чисел і ті букви азбуки, що означають дієслова, сяяли над усіма речами навколо Коена, як золоті сльози. І тоді він пізнав, що числа десятих заповідей — то теж дієслова і що забуваються вони останніми... На цьому місці Коен прокинувся у свою смерть...».

В той спосіб *помирання* означає *забування* земного і *на-буття* божественного знання. Тілом нехтують. При помиранні його «колізія» просто не має сенсу.

Втім, тіло також означає мову. Адже найперша і найточніша історія хозарів за «Словником...» була витатуювана на тілі одного з «посланців». Але тілесність його сприймається все ж лише як «великий пергамент», який можна розчленити (відтяти руку, наприклад), якщо є бажання мати окремий примірник «історії» чи «правити», уточнюючи історичні дані. Тіло не витримує: посланець, рятуючись від свербіння, радий померти «чистим від історії».

Історія. Час

Якщо взяти звичне для нас визначення «історії», то у «Хозарському словнику» докладено всіх зусиль, щоб зруйнувати його. Раціональний «історизм» замінено тут фукіанським «довколаісторичним» дискурсом, сукупністю висловлювань про «хозарську полеміку». Можемо аналізувати цей дискурс, будувати різноманітні гіпотези, виходячи з *реплік*, що його складають, але ми не дозволимо собі будь-що *стверджувати*. «Хозарський словник» був би містифікацією, навіть якби виявилось, що події, про які він розповідає, дійсно трапилися: цей текст «автомістифікується», моделюючи численні суперечності всередині самого себе. В яку ж віру були навернуті хозари? «Факт» залишається невловним.

Втім, звична модель історії у «Словнику...» не могла б з'явитися ще й через постійну *компрометацію* лінійного часу. Не простежується також жодної циклічності, можливі «реінкарнації» збито та сплутано, число зайвих «агентів», винятків переростає кількість «регулярних» елементів.

Бо час у *lexicon cosgi* своєрідний — двоспрямований. Доктор Ісайло Сук проживає не лише звичайну фабульну колізію, що корелює з часом нашого прочитання «історії» про нього, але і є свідком часового регресу, адже мати сприймає його як маленького хлопчика, а дорослого «професора Сука» дистанціює:

« — Сашунечко, ти завжди був неуважним до мене ...

Але, поглянь, усе ще є хтось, хто мене любить, хто ще пам'ятає про мене!

І вона виносить свіжий стос його листів, написаних до неї.

— Уяви собі, Сашо, від професора Сука!»

«Відсутньому» дорослому професору Суку залишають почесне місце за столом, його «теперішній» корелят «малий» Сашко задовольняється табуреткою в кутку. І знову ж, фізична оболонка не має значення, мати сприймає Ісайла як двох різних осіб або... як недорослого сина, що *стався* з давно шанованого професора.

«Двоспрямований» час насправді розпадається на множину протилежних векторів. Це алгоритм читання самої книги, в яку вмонтовано клепсидру і яку потрібно починати читати з другого боку, коли пісок з однієї колби годинника пересиплеться до іншої. Шурхіт піску — час — символ, звичайно пов'язуваний зі смертю, супроводить читання книги і фіксує наближення миті отруєння, фатальної «дев'ятої» сторінки. Хоч би як ми кружляли, зупиняємося на тій же послідовності, котра, проте, все розростається. Складається враження, що Павич насправді щось *намагався сказати*, застерегти? Невже він говорить лише про «полеміку»?

Ще помічаємо в lexicon cosgi «двошвидкісний» час: повільний та швидкий. Різні об'єкти однієї реальності, різні люди, навіть різні частини тіла однієї людини можуть змінюватися (старіти?) у різному темпі. Звідси ж легенда про «повільне» та «швидке» дзеркало, одне з яких показує минуле, а друге — майбутнє. Саме друге трапляється розбитим, коли майбутнього вже немає: «швидке» дзеркало тоді *показує* смерть.

Також час може зненацька *померти*. Не зупинитись, а саме «померти», набувши ознак помираючого (хворого) людського тіла:

«Коли він вийшов на вулицю, полудень був хворий, якась сліпуча чума роз'їдала сонячне сяйво <...> У тижня пішли місячні, а його неділя смерділа вже наперед».

Цікаво, що саме тіло в «Словнику...» такі ознаки смертності втрачає, і про це ми говорили вище. А щодо *часу*, то його, зрештою, можна просто «вбити», розбивши містичне яйце мадярського крамаря, що й робить у фіналі професор

Сук, верстаючи звиклу цивілізаційну дорогу у зворотному напрямку: «до яйця».

«Смерть в яйці» — зовсім не новий сюжет, хоча тепер він і стосується часу, але завдяки цьому сюжетові знаходимо ще одне цікаве зміщення понять: час біжить назад, а *на початку* — смерть. Павич замикає останню можливість «виходу»; сама ж смерть є у «Словнику...» множинною, вона *повертається*: і кожен батько помирає стільки разів, скільки у нього спадкоємців. *Колізія смерті*, втеча від неї, неможливість втечі — оце і є справжнє дійство, масковане під моделювання історії мертвого народу. Всі персонажі «працюють» саме на цю маску. Чи закономірним є те, що вони відмовляються від найпотужнішої модерністської стратегії подолання «конечності»?

Уникання мистецтва

Мистецька здатність є атрибутивною для всіх персонажів. Вони пишуть вірші, чи малюють ікони, чи грають на лютні тощо. Що ж тут насторожує? *Відсутність критерію*, взагалі відсутність диференціації. Вірші, фарби, музика часто стають на місце мови, там, де сама *мова* зміщується до ареалу «несказаного». Писати, малювати — це *лише* дар котрогось ангела чи шайтана, це не Обдарованість. Справжнім талантом є, натомість, вміння проникати у сни, а в перспективі — до таємниць космогонії. Тому Юсуф Масуді, віднайшовши у собі це Вміння, музику покидає. Тому писання віршів зводять до простих реплік принцеса Атех та Самуель Коен. Того ж, хто вперто продовжує «творити», домагатися визнання, чекає кара розчаруванням. Так стається з малярем Никоном Севастом: він став свідком ситуації, коли й інші монахи-іконописці почали малювати з тією ж майстерністю, що й він. А з такої колізії немає виходу, крім абсолютної відмови від мистецтва, уникання його. Суперобдарованість знищує сама себе і саму надію на знаходження сенсу в «творчості».

Шлях від фантазмагорії словника до звичного світу Павич шукає у доволі штучний спосіб.

Бутафорія кохання, в котру хочеться вірити.

«Виляяти лексикографа», — оцей вихід пропонує сам автор уявній парі — молодому хлопцеві та його подрузі, — котрі взялися «навзаєм» читати «чоловічий» та «жіночий» примірники «Хозарського словника». Після масштабної гри сенсами, відчайдушного намагання проникнути «за лаштунки» світобудови, зрештою, після висновку, що лише коротка мить смерті щось-таки нам пояснює, виникає цей різкий жест негачії — відкинути гру. «Навернутися» до простої ситуації пікніка, де є лиш він, вона та їхні велосипеди. Гарна і жива декорація, що заступає нам край інтелектуальної безодні. Цілком можливо, що обидва — «жіночий» і «чоловічий» — примірники написані саме для інсценізації торжества такого фіналу. Іронічного? Перевага іронії якраз у тому, що її можна й не помітити.

Ми нічого не можемо «заперечити» цьому різноплановому і химерному тексту, котрий «утікає», щораз варіюючи ступінь нашого проникнення в нього. Але одна помилка там все ж є. Це помилка формальна: конфлікт структури тексту та фізичного носія — паперової книги. «Архітвір» із химерною циркуляцією величезної кількості сюжетів, перехресними контактами персонажів і розгалуженою (фіктивною?) бібліографією — зрозуміло, що перед нами варіант *гіпертексту*, і так звично рука шукає «мишку», аби «клікнути» на наступній адресі. «Хозарський словник» мав би бути електронною сторінкою, навіть цілим «сервером» з хозарського питання. Звична нам *книга* тут зайва. Тому *матеріал* у lexicon cogiti, схоже, починає «думати» і «прогнозувати» *прийом* самостійно: неможливе відступає, і невидима віртуальна комп'ютерна клепсидра повідомляє, що час відкривати новий «сайт».

«ВТЕЧА» ІСТИНИ

Умберто Еко, «Ім'я троянди»;

Павло Загребельний, «Смерть у Києві»*

У 1980 році в міланському видавництві «Bompiani» з'явилася друком одна з найвідоміших книг кінця нашого століття, роман Умберто Еко «Ім'я троянди». Того ж року у видавництві «Дніпро» надруковано третій том зібрання творів Павла Загребельного, в якому вміщено роман «Смерть у Києві», написаний автором кількома роками раніше. Навіть поверхових знань про історичні та культурологічні параметри тогочасної Європи достатньо, аби стверджувати, що зв'язку між цими літературними фактами ніякого бути не може: рік Олімпійських ігор та розпалу афганської війни аж ніяк не сприяв творчому діалогу між роздертою парламентськими міжусобицями Італією та захованою за залізною завісою колоніальною УРСР. Різнилися й первинні установки двох авторів. Свідомий власної постмодерної гри Умберто Еко написав роман, тому що йому «хотілось отруїти монаха»¹, тому що йому було «неймовірно приємно та втішно думати, наскільки вона (історія Адсона Мелькського. — Р. С.) є далекою від сьогоднішнього світу»². У той час як Павло Загребельний, зі свого боку, прагнув (саме прагнув) «показати, що великий культурний спадок, полишений нам історією, існує не самодостатньо, а входить у наше життя щоденне, впливає на смаки наші й почування, формує в нас відчуття краси і величі, ми ж платимо нашим предкам тим, що ставимося до їхнього спадку з належною шанобою, оберігаємо й захищаємо його»³. Італійський літератор найбільше симпатизує хіба що сумніву, змішуючи праведників та єретиків, суддів та жертв, жагу знань та по-

* Вперше надруковано в № 9 альманаху «Молода нація» за 1999 р.

хитливість. Український романіст прагне (знову прагне!) створити образ ідеального, народного князя Юрія Долгорукого. Зрештою, різняться навіть наративні манери — Ich-Erzählung Адсона в Еко та розповідь від третьої особи чи не всезнаючого автора у Загребельного — твори, як бачимо, є зовсім різними.

З другого боку, досить лиш прочитати уважніше обидва тексти, як натрапляємо на низку більших та дрібніших збігів, що дають змогу, допускаючи певну похибку, прийти до цікавих висновків.

Центром колізії обох романів (обох історій) є вбивство. Ширше — це людська смерть взагалі, ще ширше — катастрофа певності.

Старший монах, колишній інквізитор Вільгельм та його молодший супутник, послушник Адсон потрапляють до монастиря і випадково стають розслідувачами вбивства одного з ченців. Подальший хід подій додає середньовічним «детективам» роботи (ще кілька вбивств трапляються одне за одним) та матеріалу для вибудовування версії злочину. Втім, блискуча послідовність формальних умовиводів, хоч і дозволяє знайти вбивцю, проте є всуціль невідповідною до справжніх мотивацій злочинця: розгадавши логіку розслідування, останній убиває, «підтасовуючи» свої дії під версії слідчих. Причина й наслідок, установка і висновок міняються місцями. Зрештою, розгадка видається чистою випадковістю: убивця неначе сам виводить на себе переслідувачів.

До монастиря, на цей раз вже київського, приходять і персонажі роману Загребельного: старший чоловік, княжий лікар Дуліб та його молодший «товариш» Іваниця. Їх послано князем розслідувати вбивство, і знову проникливий розум слідчого не здатен відшукати вбивцю серед підозрюваних: «винний був увесь город, а отже — ніхто» (П. З., 135)⁴. Зрештою, Іваниця гине, *випадково* зіткнувшись зі справжніми вбивцями; Дуліб змушений покинути місто: його переслідує небезпека, яку до того переслідував він сам, імені якої він так і не дізнається.

Подібний ефект Жан Бодріяр називає «помстою об'єкта» («revenge of object»): «Сьогодні аналізований

об'єкт тріумфує повсюдно над суб'єктом аналізу, завдяки самій лиш своїй позиції об'єкта. Він всюди уникає аналітика, відтісняючи останнього назад в невизначену позицію суб'єк-та»⁵. Детермінація поступається місцем реверсивності, де «реверсивність... це скоріше *досконало спроектована* і синхронна детермінація чи перверсивна контр-детермінація»⁶ (курсив наш. — Р. С.).

Бачимо інерцію обох текстів у принциповій неможливості персонажа-інтелектуала, вченого монаха Вільгельма чи лікаря-книжника Дуліба, досягнути істину; свідки, котрі *випадком* натрапляють на неї, ризикують загинути і, як правило, гинуть (ченці монастиря, Іваниця). Повинна бути зруйнована також метафора істини — бібліотека у Еко, місто у Загребельного («ще будуть пожежі в Києві, грабування, колотнеча, ще гримітимуть упродовж століть битви...»; П. 3., 430). З більшою чи меншою мірою філософського узагальнення, але обидва тексти закінчуються домінантою не-існування, торжеством зникнення:

72 «Скоро вже я перейду туди, у щонайширшу пустелю, досконало гладку та невимірну, де справді чесне серце знемагає у благостині. Я занурюся у божественний присмерк, в німу тишу і в злагоду, що її неможливо описати, і в цьому зануренні втратиться будь-яка подоба і будь-яка непогода, і у цій прірві дух мій утратить самого себе і не буде більше знати ні подібного, ні неподібного, ні іншого; і забудуться будь-які відмінності, я потраплю в найпростіше начало, у мовчазну порожнечу, туди, де не видно жодної відмінності, в глибини, де ніхто не набуває собі власного місця, відійду в мовчазну досконалість, у незаселене, де немає ні справи, ні образу» (У. Е., 595).

«Ліси стояли, мов люди. Старіші дерева здіймалися над молодшими, вивищувалися невідступно, з упертою неминучістю, ніхто не збирався падати, а хто й падав, то гинув непомічений у темній тісняві, неспроможно-безсилий порушити споконвічну щільноту.

Але так видавалося зовні для ока стороннього. Насправді ж ліс боляче переживав кожну смерть, кожне падіння: кожне відчахнення гілки, кожен тріск галузки віддавався корчем у його потужному тілі; ще й не знати, в чому виразніше

виявлявся віковичний дух лісу: чи в покірливо-мовчазній загибелі дерев, а чи в причаєних стогонах болю» (П. З., 430).

Отже, таємниця, якщо до неї наблизитись, вислизає, знищує сама себе і загрожує загибеллю тому, хто діткнувся до неї. Бібліотекар в Еко є сторожем таємниці і теж універсальним руйнатором, він гине разом зі своєю таємницею; воєвода, що обплітає смертельною інтригою Київ, гине від неї ж, випустивши її з-під контролю. «Шукач істини» — Вільгельм чи Дуліб — упритул наблизившись до розгадки, аби врятуватись, мусить покинути пошук, вийти за межі локусу, в якому той пошук провадився (монастир, Київ), зникнути: «Дуліб мовчав. Все для нього закінчилося в цьому городі. Здавалося, всього досягнув — і ось не має нічого. Життя втратило ціну, не мав минулого, попереду — чорнота й пустка» (П. З., 422). Присутній тут певний парадокс, своєрідна «негативна іронія»: інтелектуал повинен продемонструвати не додаткове знання («дешифр» таємниці), а відступити до незнання, забути про те, що знає код доступу. Істина вислизає, таємниця залишатиметься таємницею.

Втім, розслідування, сам пошук не мають сенсу від початку. Абат не бажає, аби Вільгельм дійшов справжніх причин нещастя у монастирі, відповідь у настоятеля *заготована наперед*, йдеться лише про «виправдання» репутації обителі:

«І від вас я, врешті, почув, що хотів. Я ж то від початку знав, що причина всіх злочинів — порушення присяги цнотливості. Мені лише потрібно було (...) почути від якоїнебудь третьої особи те, що я й так взяв на сповіді» (У. Е., 536).

Київський князь Ізяслав теж мало цікавиться результатами розслідування, яке сам же заохотив. Власне, йому потрібне звинувачення проти князя-суперника — Юрія Долгорукого — в боротьбі за київський престол, й Ізяслав однаково стверджує свою версію, вже через непрямі, фіктивні умовиводи, незважаючи на свідчення Дуліба про те, що убивцю, схоже, слід шукати в іншому напрямку:

«...Тепер смерть Ігореву забудуть нарешті всі, коли ж хто й захоче згадати, то задосить станеться йому, почувши про те, як віддячив Долгорукий двом мужнім посланцям

князя київського, які прагнули розплутати до кінця справу з тим загадковим, лиховісним убивством» (П. З., 252).

Таким чином, *ритуал «розслідування»* стає своєрідним симулякром. Можновладцю не потрібна істина, бо він сам є її джерелом:

«Вказують головуючі! Влада — найбільш певний тлумач, наділений найвищим авторитетом, а отже, й святістю» (У. Е., 535).

«Ну то ось, — Андрій (Андрій Боголюбський. — Р. С.) легко зігнув лук, напнув тятиву, — поглянь, який у мене лук. Отут тобі й істина» (П. З., 103).

З другого боку, влада в обох романах теж є дисперсною, не абсолютною, принаймні, децентрованою: формальний владця (абат, князь) не має влади, її центр зміщено йому «за спину», в порожнечу невизначеності — «всі, отже ніхто». В обох випадках ми аж до фінальних епізодів лише здогадуємося, хто є справжнім гравцем, натомість бачимо що формальні володарі є часто лише фігурами в грі, і коли того вимагає ситуація, ними жертвують. Так у Еко справжньому винуватцю всіх нещасть у монастирі Вільгельм говорить:

«Ти використовував його (абата. — Р. С.) сорок років. (...) Ти висунув у абати довірену людину. Бібліотеку ти передав спочатку Роберту з Боббіо, котрого вивчив на свій розсуд, а потім Малахії, який взагалі не міг працювати без твоєї допомоги і не робив й кроку, не запитавшись у тебе. Сорок років ти був повноправним господарем абатства» (У. Е., 553).

Загребельний начебто ілюструє ту ж саму думку:

«Лише невтаємниченим могло видаватися, ніби князювання — то всуціль урочисті дії, всезагальна шанобливість і поклоніння. Насправді ж він мав собаче життя, був князь-пес, в якого відібрано і владу, і свободу, а йому полишено лише можливість ходити в поле та дивитися золотушними очима на запалені дружиною городи» (П. З., 320).

За Бодріаром, «влада ніколи не є односпрямованою можливістю розпоряджатися чужою волею, але завжди невловним та неоднозначним інструментуванням свого власного зникнення. (...) ...влада, як істина, є пустою позицією»⁷.

Контролювати будь-що, тим більше контролювати істину є неможливим, бачимо подібний синдром «втечі контролюваного об'єкту» в обох романах. Центр тут не здатен «втримати» систему: абат не контролює монастир, бібліотекар не гарантує бібліотеку від вторгнення «чужого», гинуть київський воевода і всі князі, причетні в романі Загребельного до контролю київського престолу (Ігор на початку, Юрій в кінці роману, наперед заповідається смерть Ізяслава). Романи закінчуються крахом, а не тріумфом; це крах пошуку істини і крах контролю над ситуацією.

Можемо стверджувати, що обидва романи збудовані за подібною структурною моделлю: володаря (абат, князь) замовляє інтелектуалові (Вільгельму, Дулібу) розслідування, де-факто дешифрування коду доступу до певного локусу, що виступає центром романного світу (монастир, місто). Оволодіння таємницею (істиною, правдою) дало б змогу взяти даний локус під контроль. Інтелектуалу вдається дійти до суті загадки, але в останній момент вона вислизає від нього. Починається стадія руйнації: загадка, котра вже не існує, знищує всіх, хто намагався наблизитися до неї, володар гине, інтелектуал змушений відмовитися від своїх претензій на оволодіння істиною.

75

Звісно, обидва тексти є значно складнішими, щоби їх звести лише до цієї однієї моделі, існують значні розбіжності в побудові інтриги, фігури «володаря» та «інтелектуала» в кожному з романів продубльовано — звідси виникають численні нюанси сенсу. Низка знайдених збігів теж скоріше ставить нові запитання, ніж дає на них точні відповіді. Чому Середньовіччя? (В обох романах — широке тло історичних подій). Чому автори звертаються часом до однакових джерел (пор. У. Е., 393 та П. З., 68)? Чому, зрештою, обоє руйнують фінал, не залишаючи шансу для тріумфу раціо? Зненацька починаємо знаходити нетипові, як на розглянутих авторів, пояснення. Так, «постмодерніст» Еко, майже синхронно з цитованою вище думкою П. Загребельного про зв'язок часів, вважає, що «сучасна епоха — як і Середні віки — вимагає надійного погодження минулого та сучасного, еволюції цінностей і уникнення академічного консерватизму, консерватизму середнього

класу та надмірно догматичних методик консенсусу»⁸. З другого боку, Загребельний, здається, тільки що не називає «інтертекст» та «дискурс» своїми іменами:

«...Письменник повинен багато писати, але ще більше читати. Письменники, що не вміють читати, що сподіваються лише на свій талант, вичерпуються вже в першій своїй книжці або ж тягнуть до другої-третьої, далі їм просто не вистачає культури, бракує знань, вони губляться у величезному світі літератури, здаються невмілими, наївними, старомодними, примітивними»⁹;

«...Кожна книжка — це насамперед сума авторських зусиль. Ніхто не стане цього заперечувати. Однак, іноді слід було б спробувати полічити всі ті допоміжні зусилля, які змобілізовуються та надходять до письменника звідусіль: від друзів, від знайомих, від людей, так чи інакше причетних до теми, розроблюваної автором. Ми б знайшли там бесіди з фахівцями, поради людей досвідчених, братську допомогу товаришів-письменників, безвідмовну і безкорисливу поміч бібліотекарів та бібліографів, нарешті (власне, передовсім), ми побачили б там руку друзів, які приходять до письменника в хвилину найнесподіванішу з дарунками теж несподіваними, але єдино потрібними на ту мить»¹⁰.

Український романіст в автокоментарях до «Роксолани» вживає вислови-концепти на зразок «археологія знання», «генеалогія влади»¹¹ (70-ті роки!), в інтерв'ю натякає на «похмурі проекти буржуазних футурологів»¹² — як оцінювати на тлі такої обізнаності його художню репліку «Смерті у Києві»?

Ми не вважаємо коректним чіпляти українському прозаїку ярлики на кшталт «Загребельний = постмодерніст». На нашу думку, якраз будь-який з «-ізмів» має сенс лише постільки, поскільки дає нам змогу крізь призму своєї теорії інтерпретувати літературний текст. Як нам, здається, вдалося довести, постмодерні концепції «помсти об'єкта», «смерті істини», «смерті влади» є доволі плідними в застосуванні до прочитання обраного тексту П. Загребельного і знаходять у ньому певні паралелі. Вочевидь, означена проблематика «вислизання істини», зневіра в можливостях рацію, недовіра до традиційних форм владності — ця філо-

софська світоглядна криза була ширшою за інтелектуальні ареали західного світу, поширювалась, незважаючи на «залізні завіси».

Примітки

1. *Еко У.* Заметки на полях «Имени розы». — В кн.: — *Еко У.* Имя розы. — С. Пб., 1997. — С. 604.
2. Там само — С. 13. Далі в тексті цитуємо за цим виданням, у дужках вказуючи ініціали автора й сторінку.
3. *Загребельний П.* Спроба автокоментаря. У кн.: — *Загребельний П.* Неложними устами. — К., 1994. — С. 444.
4. Цитуємо за виданням: *Загребельний П.* Твори: В 6 т. — Т. 3. — К., 1980. Далі в тексті цитуємо за цим виданням, у дужках вказуючи ініціали автора й сторінку.
5. *Baudrillard J.* Fatal Strategies: Crystal Revenge. — N.Y., 1990. — P. 82.
6. Ibid.
7. Ibid. — P. 79.
8. Цит. за кн.: *Zurbrugg N.* The Parameters of Postmodernism. — S.Illinois, 1993. — P. 102.
9. *Загребельний П.* Спроба автокоментаря. — С. 439.
10. Там само. — С. 443.
11. Див.: *Загребельний П.* Втішання історією. Післяслово до роману «Роксолана». — У кн.: *Загребельний П.* Неложними устами. — С. 461.
12. *Загребельний П.* Відповіді кореспонденту редакції «Молодої України». Там само. — С. 474.

Післямова

Тут вже все обґрунтовано — це на випадок закидів. Від самого початку цієї книги читач одразу зустрічається з поясненням, чому саме автор книги звертається до есеїстики. Тільки есей дає змогу стерти межу між науковим тлумаченням та особистим сприйняттям. Всі напади охочих до дискусії відбито наперед.

Есей, цей невловний та еkleктичний жанр, стягнув до купи як риси дослідження, так і щоденника, і листування. Тому завжди створюється відчуття особистісного переживання якоїсь, здавалося б, абстрактної та далекої від життя теми. Абстрактна тема «привласнюється» і стає екзистенційною, своєю. Тому есей — діалогічний: це розмова між «ти» і «я».

Автор цієї книги «тішить себе припущенням, що пише своєрідну повість», і одночасно підкидає це припущення читачеві. А читач дійсно може «повестися» і дошукуватись ознак жанру повісті в цьому тексті, а може вперто не піддаватись і бачити у цій книжці суто розвідку, дослідження. Але в будь-якому разі він матиме рацію. Бо йдеться про есей: тільки він є тим справжнім простором свободи, про який пише автор, і в якому він рятується.

Просуваючись далі й далі простором книги, здається, потрапляєш у світ уяви, світ художньої літератури. Однак «художність» збірки (у звичайному її розумінні) обмежується лише передмовою та, принаймні, ще кількома метафоричними прикладами, поданими в есеях. І

тому автор явно іронізує у своєму намаганні змусити нас повірити, ніби ми читаємо *повістину*. Ні, все ж таки це дещо інше.

Книга Ростислава Семківа потрапляє в один потік з так званими «простими книжками про складне». Згадаймо кілька років тому виданого Гордера, який відкрив «Світ Софії». Згадаємо, зрештою, надзвичайно популярні «рідери». Те, що ви тримаєте в руках, — теж своєрідна спроба перекладу «важкочитабельних» текстів на мову ледве не буденну. Цьому сприяє не лише метафоричність викладу та організація контекстуального оточення прямих і непрямих цитат з філософських текстів. Секрет книги — у *претензії на непретензійність*.

І, здається, ця спроба вдалась: діалог нібито відбувся, «прогулянка із задоволенням та не без моралі» успішно завершилася. Однак після прочитання есеїв залишається відчуття неспокою, незавершеності гри; гри, про яку можна цілком забути під час читання. То ж хто і з ким грається?

Якщо з постаттю автора-конструктора тут усе більш-менш зрозуміло, то цього не можна сказати стосовно читача. Ким є той, до кого звернені ці тексти, хто другий учасник діалогу «я» — «ти»?

Текстам збірки притаманний помітний дидактичний настрій. Стиль «введення» у проблематику постмодернізму нагадує підручниковий і, окрім цього, він є, власне, імітацією «відкритого твору»: здається, автор бажає чи не кожного побачити своїм читачем, якомога полегшити свій виклад.

Проте тексти Ростислава одночасно рясніють «іменами», які теж стали знаками, а отже, несуть за собою величезне нагромадження написаного та сказаного. Він і не розшифровує їх, і не просіює від них текст. Take it, as you like,

одним словом. Винаходь собі спосіб спілкування з цим текстом сам.

То ж в яку мандрівку він нас запрошував: за допомогою автостопу чи з повним наплічником дикою місцевістю? Інтрига залишається. І залишається можливість вибору (тут автор аж занадто ненав'язливий, якщо можна так сказати).

Таким чином, *реальний читач* есеїв, тобто той, хто справді триматиме цю збірку в руках, навряд чи відповідає *абстрактному читачеві*, тобто тому, для кого нібито й написано книжку.

Пригадаємо ще раз хитромудрого Умберто Еко. Як він аргументував народження «Імені троянди»? Йому *просто хотілося* написати цей твір. Напевно, найщиріші тексти з'являються саме так, навіть якщо авторові необхідно на якийсь час надіти певну маску. «...*Потішаймо себе можливістю дрібного «відкриття».* *Вперед за Колумбами — назад до Індії*», — так закінчується передмова до збірки. Та чому, власне кажучи, «назад»? Рухатись у цьому напрямку можна запросити лише *тих, хто цей шлях вже пройшов*, або ж скерувати так *самого себе*, якщо є така потреба. А вона, здається, таки є.

Як невидимець з твору Герберта Велса, Ростислав вирішує провести експеримент не лише для самого себе, а й *на самому собі*, а точніше — на своїх текстах. Він переповідає «по-простому», нібито ведучи розмову за кавою, свої «серйозні думки» про пригоди сучасного знання: як повість, як детектив чи як гостросюжетний роман, — залежить від рівня відчуття трагічного того, хто сидітиме навпроти. Проговорити для когось *свою тему* — велика користь таких вправ загально відома (всі ми час від часу паразитуємо в цей спосіб на своїх друзях та рідних). Якщо ми змінимо «рівень дискурсу», перед нами

відкривається чи не найбільша можливість такого бажаного «дрібного відкриття». Отже, «не для дітей» це! Образ учителя (гіда, провідника) потрібний лише як маскування.

Та й проблеми видаються дещо перебільшеними. Постмодернізм «на вулицю» не вийде: так, він поклав кінець (та чи зовсім?) «великим наративам», усім претензіям на пояснення походження світу. Але тим самим і визначив собі межу, заснував свій епістемологічний статус — статус лінгвістичної гри, такої собі елегантної теорії, яка хоча сама нічого й не пояснює, проте своєї інтелектуальної привабливості не втрачає. А тоді — нам не треба шукати виходів, ми вже від початку «приватні фундаменталісти».

Комп'ютерний змій, герой наступного есею, чомусь уявляється мені *зеленим* як на плакатах тих часів, коли всі боролись за тверезість як «норму життя» (можливо, інтуїтивно тут прочувається незаторкнута проблема загрози алко-наркозалежності від комп'ютера?). І одразу пригадується популярна цитата з Платонового «Федра», коли таким самим страхом оточена писемність, адже вона є неістинною мудрістю, бо вселятиме забудькуватість. У людей зіпсується пам'ять, на відміну від своїх предків, які все знання носили з собою, вони стануть безсилями. До якої міри зіпсутості тоді докотилися ми як вид, важко собі навіть уявити! А все ще жартуємо.

Есеям притаманне загострення та перебільшення — в цьому їхня привабливість. Хоча, безперечно, можна застосувати їх і так — побачити в цій збірці пізнавальний інформаційний довідник, познайомитись з «іменами», потім піти собі своїм шляхом. Але тексти, які ми тримаємо в руках, мали на меті дещо інше. Перш за все, в них представлена цікава концепція ба-

чення сучасного культурного простору, яка є дуже суб'єктивною (тобто потребує дискусії і, можливо, заради цього писалась). Не помітити її — все одно що скористатися програвачем платівок для підточування затуплених ножів, як жартував колись один гуморист.

І ще одне. Наскрізною думкою та настроєм збірки є усвідомлення, що *ця книжка виходить у часи, коли книжки як такі зникають*. Хоча поки що (втім, час владний навіть над «справжніми цінностями») повне зібрання Арістотеля чи Платона в Інтернеті містить-таки відсилку до оригіналу, який знаходиться у певній бібліотеці. Її досі книга відіграє роль золотого злитку, яким вимірюється цінність валюти в обігу.

Нарешті, нещодавно один мій знайомий переповів жарт своєї колеги, яка у дискусії щодо переваг та недоліків глобальної комп'ютеризації західного вищого навчального закладу зіронізувала не без еротичного підтексту: «Перепрошую! З книжкою мені подобається лягати в ліжку, а з комп'ютером — ні».

І знов, хоча ми *йдемо спати* з книжкою, проте, *живемо* все ж таки з комп'ютером. Але поки ми тремтливо сприймаємо запах друкарської фарби, поки ніяк не покинемо звички робити гострим олівчиком нотатки на берегах, — ще залишатимемось якийсь час і сучасними, і старомодними — водночас.

Світлана Матвієнко



Ростислав Семків

Народився 1975 року в Тернополі. Закінчив Тернопільський педагогічний інститут. Магістр культурології. Аспірант університету Києво-Могилянська академія. Нагороджений грамотою видавництва «Смолоскип» другої премії за збірку літературно-критичних есе «Фрагменти».

Зміст

Передмова автора (обґрунтування есеїстичності)	5
Замість вступу. Україна на тлі «суспільств з повною інформацією»	9
Епоха перенапруження. Ефект Римської імперії	13
Internet: територія досконалої невизначеності	19
Суперлітература фрагментів	22
Вогонь, вода і... мідні плати (література кіберпанку)	25
Текст як «гра всіх правил»	31
Дисперсність «літературності»	35
Вихід перший: приватний фундаменталізм	41
Вихід другий: пря з комп'ютерним змієм	46
Замість завершення (чекання ідола)	50
Ловець ароматів. Патрік Зюскінд, «Парфумер»	52
Пересипання сенсу. Мілорад Павич, «Хозарський словник»	61
«Втеча» істини. Умберто Еко, «Ім'я троянди»; Павло Загребельний, «Смерть у Києві»	70
Післямова. <i>Світлана Матвієнко</i>	79

Літературно-художнє видання

Ростислав Семків
ФРАГМЕНТИ
Есеї

Підписано до друку 16. 03. 2001. Формат 84 × 108 1/32.
Палір офсетний. Друк офсетний.
Зам. 1—70.

«Смолоскип»
03118, Київ, пров. Балакірева, 1,
Тел. і факс (044) 265-70-49.
E-mail: mbf@smoloskyp.kiev.ua
<http://www.smoloskyp.kiev.ua>
Державний реєстраційний номер 0250 від 26. 07. 1999.

ВАТ «Книжкова друкарня наукової книги»
Київ, вул. Богговутівська, 17 — 21.

Ростислав Семків

С 30 Фрагменти: есеї / Післямова С. Матвієнко — К.: Смолоскип, 2001. — 88 с.

ISBN 966-7332-49-7

Автор цієї книжки «тішить себе припущенням, що пише своєрідну повість», і одночасно підкидає це припущення читачеві. А читач дійсно може «повестися» і дошукуватися ознак жанру повісті в цьому тексті, а може вперто не піддаватися і бачити у цій книжці суто розвідку, дослідження. Але в будь-якому разі він матиме рацію. Бо йдеться про есей: тільки він є тим справжнім простором свободи, про який пише автор і в якому він рятується.

С 4603000000-05 Без оголош.
01

ББК 83.3(0)6