

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

**ПОСТМОДЕРНА КОНЦЕПЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ДІЙСНОСТІ
В РОМАНІ В. ЄШКІЛЄВА «УСІ КУТИ ТРИКУТНИКА. АПОКРИФ
МАНДРІВ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ»**

Виконала: студентка магістратури, групи 8.0358-2 з\у,
спеціальності 035 «Філологія»

освітньої програми «Українська мова і література»
спеціалізації 035.01 «Українська мова і література»

_____ А. С. Раковська

Керівник доцент, к. філол. н. _____ Н. В. Горбач

Рецензент доцент, к. філол. н. _____

ЗАПОРІЖЖЯ
2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет: філологічний
Кафедра: української літератури
Рівень вищої освіти: магістр
Спеціальність: 035 «Філологія»
Освітня програма: «Українська мова і література»
Спеціалізація: 035.01 «Українська мова і література»

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри української
літератури

_____ доцент Н. В. Горбач
«26» жовтня 2018 р.

ЗАВДАННЯ

на кваліфікаційну роботу магістра

Раковській Антоніні Сергіївні

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема роботи: «Постмодерна концепція історичної дійсності в романі В. Єшкілева «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди», керівник проекту Горбач Наталія Вікторівна, к. філол. н., доцент затверджені наказом ЗНУ від «24» травня 2019 р. № 782-с
 2. Строк подання студентом роботи: _____
 3. Вихідні дані до роботи: роман В. Єшкілева «Усі кути трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди»; літературознавчі праці Н. Бордукової, А. Бельського, Є. Васильєва, О. Галича, Н. Горбач, В. Іванишина, С. Квіта, М. Коваль, В. Назарія, О. Пахльовської, С. Пінчук, Т. Пінчук, О. Романенко, Р. Семківа, І. Фізера, Р. Харчук, Вал. Шевчука, З. Шевчук й інших.
 4. Перелік питань, що їх належить розробити:
 1. Постмодерна концепція моделювання історичної дійсності.
 2. Біографічний канон Г. Сковороди і його художня модифікація.
 3. Авторське моделювання історії в романі В. Єшкілева «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Г. Сковороди».
 5. Перелік графічного матеріалу _____
-

6. Консультанти з роботи, із зазначенням розділів, що їх стосуються

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
<i>Вступ</i>	Горбач Н. В., доцент	07.11.2018	07.11.2018
<i>Розділ 1</i>	Горбач Н. В., доцент	23.12.2018	23.12.2018
<i>Розділ 2</i>	Горбач Н. В., доцент	27.03.2019	27.03.2019
<i>Розділ 3</i>	Горбач Н. В., доцент	24.06.2019	24.06.2019
<i>Висновки</i>	Горбач Н. В., доцент	18.09.2019	18.09.2019

7. Дата видачі завдання: 07.11.2018

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітки
1.	<i>Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії</i>	<i>вересень–жовтень 2018</i>	<i>Виконано</i>
2.	<i>Добір фактичного матеріалу</i>	<i>листопад 2018</i>	<i>Виконано</i>
3.	<i>Написання вступу</i>	<i>січень – лютий 2019</i>	<i>Виконано</i>
4.	<i>Написання першого розділу</i>	<i>березень – квітень 2019</i>	<i>Виконано</i>
5.	<i>Написання другого розділу</i>	<i>травень – червень 2019</i>	<i>Виконано</i>
6.	<i>Формулювання висновків</i>	<i>вересень – жовтень 2019</i>	<i>Виконано</i>
7.	<i>Оформлення роботи, одержання відгуку та рецензії</i>	<i>листопад – грудень 2019</i>	<i>Виконано</i>
8.	<i>Захист</i>	<i>січень 2020</i>	

Студент _____ А. С. Раковська
(підпис) (ініціали, прізвище)

Керівник _____ Н. В. Горбач
(підпис) (ініціали, прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____ О. А. Проценко
(підпис) (ініціали, прізвище)

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота магістра «Постмодерна концепція історичної дійсності в романі В. Єшкілева «Усі кути трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди» містить 65 сторінок. Для виконання роботи опрацьовано 60 джерел.

Мета дослідження: проаналізувати особливості художнього відображення історичної дійсності та біографічного фактажу в романі В. Єшкілева «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди».

Для реалізації поставленої мети було виконано такі **завдання:**

- висвітлено особливості феномену постмодернізму та постмодерністичного бачення історії;
- проаналізовано становлення жанру історичного роману;
- порівняно біографічну модель Г. Сковороди, усталену в науці, з художніми версіями життєпису;
- окреслено жанрові параметри роману В. Єшкілева й авторську модифікацію образу Г. Сковороди;
- з'ясовано співвідношення історії й авторського вимислу в художньому творі;
- узагальнено суть дослідження.

Об'єкт дослідження: роман В. Єшкілева «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди».

Предмет дослідження: художня концепція історичної дійсності та біографічного фактажу в романі В. Єшкілева «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди».

Методи дослідження. У роботі застосовано формальний метод. Елементи біографічного методу дозволили виявити умови і фактори, що вплинули на трансформацію світоглядних позицій Г. Сковороди. Залучений для аналізу герменевтичний метод.

Наукова новизна роботи полягає в аналізі постмодерної концепції історичної дійсності в романі В. Єшкілева «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди».

Сфера застосування роботи: матеріали можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем, пов'язаних із творчістю

Г. Сковороди та вивченням сучасного українського літературного процесу, зокрема питань жанрології та історичної прози.

Ключові слова: БІОГРАФІЯ, ІСТОРІЯ, КАНОН, КОНЦЕПЦІЯ, МОДИФІКАЦІЯ, ПОСТМОДЕРНІЗМ.

ABSTRACT

The qualification paper for a Master's degree «The Postmodern Concept of Historical Reality in V. Eshkilev's Novel «All Triangle Angles. The Apocrypha of Hryhoriy Skovoroda's Wanderings» consists of 65 pages. To perform the work 60 scientific sources were treated.

The aim of the work: to analyze the concept of historical reality in work V. Eshkilev's Novel «All Triangle Angles. The Apocrypha of Hryhoriy Skovoroda's Wanderings».

To perform this work the following tasks were done:

- was featured of the phenomenon of postmodernism and its worldview of history are highlighted;
- analysis of genre of historical novel in literature is analyzed;
- was comparated biographical model of G. Skovoroda, established in science and art;
- was outlined genre parameters and author's thinking, which contribute to the modification of the image of H. Skovoroda;
- was correlation between history and author's fiction in the work of art is determined;
- was summarized the essence of the study.

The object of study: the novel of V. Eshkilev's Novel «All Triangle Angles. The Apocrypha of Hryhoriy Skovoroda's Wanderings».

The subject of study: analysis of V. Eshkilev's novel «All angles of the Triangle. The Apocrypha of the Travels of Gregory Skovoroda «in order to determine the affiliation of the work to the current of postmodernism

Research of methods. In the work appled of the formal method. Elements of biographical methods allowed to identify the conditions and factors that influenced the transformation of philosophical positions H. Skovoroda. The hermeneutic method is involved in the analysis.

The scientific novelty consists in the analysis of the postmodern concept of the historical reality in V. Eshkilev's novel «All Triangle Angles. The Apocrypha of Hryhoriy Skovoroda's Wanderings».

The scope of the work is that its materials can be used in the further development of literary problems related to the work of H. Skovoroda; also in the

further study of modern Ukrainian literary process, in particular issues of genrology.

Key-words: BIOGRAPHY, HISTORY, CANON, CONCEPTION, MODIFICATION, POSTMODERNISM.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	9
РОЗДІЛ 1. ПОСТМОДЕРНА КОНЦЕПЦІЯ МОДЕЛЮВАННЯ ІСТОРИЧНОЇ ДІЙСНОСТІ.....	12
1.1 ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК ФЕНОМЕН ЛІТЕРАТУРИ.....	12
1.2 ЖАНРОВІ КРИТЕРІЇ КЛАСИЧНОГО ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ	20
1.3 ПОСТМОДЕРНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО В ТВОРАХ ЛІТЕРАТУРИ	28
РОЗДІЛ 2. БІОГРАФІЧНИЙ КАНОН Г. СКОВОРОДИ І ЙОГО ХУДОЖНЯ МОДИФІКАЦІЯ.....	40
РОЗДІЛ 3. АВТОРСЬКЕ МОДЕЛЮВАННЯ ІСТОРІЇ В РОМАНІ В. ЄШКІЛЄВА «УСІ КУТИ ТРИКУТНИКА. АПОКРИФ МАНДРІВ Г. СКОВОРОДИ.....	48
ВИСНОВКИ.....	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	60

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сьогодні дискусії про постмодернізм не набувають широкого звучання, як це було наприкінці 1990-х та приблизно до середини 2000-х років. Вважалося, що за постмодерної епохи девальвуються традиційні цінності, деміфологізуються авторитети, не припиняються порушуватись канони, які посідали усталені місця в різних галузях мистецького життя, зокрема в літературі. Письменники постмодерної літератури намагалися не калькувати життєві мотиви, а створювали нові моделі літератури. Доба постмодернізму передбачала гру зі здобутками літератури попередньої епохи. Це було спричинено тим, що високоінтелектуальні твори виснажили суспільство своїми ідеями, а тому їх необхідно «оновити» за допомогою відродження традиційних мотивів і образів, але в нових формах.

Українські письменники-постмодерністи (Ю. Андрухович «Дванадцять обручів», М. Бриних «Цейтнот доктора Падлючча», С. Жадан «Тарас Григорович Шевченко» та ін.) зверталися до образів митців минулих епох, оцінюючи їхню роль у новому й незвичайному ракурсі. До сучасних творів, де присутнє художнє зображення постатей національної літератури, належить і роман «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди» В. Єшкілева. І хоча на сьогодні про Г. Сковороду маємо чи не найбільше написаних художніх творів, для літературознавців, філософів і релігієзнавців питання про роль Г. Сковороди в українському суспільстві є завжди актуальним. Були спроби асоціювати його ідейні шукання з більшовицькими ідеалами, а самого Г. Сковороду презентували як представника російської філософської думки XVIII ст. (мається на увазі твір Ю. Лошиця «Сковорода»). Здебільшого в новій епосі вчені бажали бачити видатних осіб у новому світі.

Активізація вчених і їхній інтерес до образу філософа відбувалися крізь призму аналізу його надбань у світовій філософії, релігії, «світській» ситуації в Україні тощо. Н. Бордукова вперше дисертаційно опрацювала літературну творчість Г. Сковороди в українській і світовій гуманістиці [8]. Важливість

текстів Г. Сковороди розкрила Р. Мовчан у загальнокультурному дискурсі 20-х років [33]. Т. Пінчук по-новому підійшла до осмислення образу Г. Сковороди (це їй вдалося на прикладі поезії поетів-неокласиків 20-х р. ХХ ст.) [39].

Нині В. Єшкілев відомий як автор терміна «станіславський феномен» і представник цієї когорти митців (разом з Ю. Андруховичем, Ю. Іздріком і Т. Прохасько). Характерними для творчості представників «станіславського феномену» є спроби поєднання українських реалій із загальносвітовими проблемами постмодернізму. Таким чином, підґрунтям для аналізу роману з точки зору постмодернізму стали праці О. Галича, який окреслив роман «квазібіографією» [10]; Н. Горбач розглядала в романі специфіку моделювання художнього образу Г. Сковороди в умовах альтернативного історичного контексту [11]. І. Шаталова досліджувала образ Г. Сковороди як такий, що суперечить традиційним уявленням про нього [51]. Ці літературно-критичні статті не вичерпують цілісного погляду на постать Г. Сковороди, зокрема художню модифікацію його образу в романі. Тому дослідження про постмодерну концепцію історичної дійсності в романі В. Єшкілева є **актуальним**, що зумовлено необхідністю інтерпретації самотньої особистості в романі з постмодерністськими тенденціями на реконструкцію історичної пам'яті.

Мета дослідження: проаналізувати особливості художнього відображення історичної дійсності та біографічного фактажу в романі В. Єшкілева «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди».

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- висвітлити особливості феномену постмодернізму та постмодерністичного бачення історії;
- проаналізовано становлення жанру історичного роману;
- порівняно біографічну модель Г. Сковороди, усталену в науці, з художніми версіями життєпису;
- окреслено жанрові параметри роману В. Єшкілева й авторську модифікацію образу Г. Сковороди;
- з'ясувати співвідношення історії й авторського вимислу в художньому творі;

– узагальнити суть дослідження.

Об’єкт дослідження: роман В. Єшкілева «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди.

Предмет дослідження: художня концепція історичної дійсності та біографічного фактажу в романі В. Єшкілева «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди».

Методи дослідження. У роботі застосовано формальний метод. Елементи біографічного методу дозволили виявити умови і фактори, що вплинули на трансформацію світоглядних позицій Г. Сковороди. Для аналізу смислової площини твору залучений герменевтичний метод.

Наукова новизна роботи полягає в аналізі постмодерної концепції історичної дійсності в романі В. Єшкілева «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди».

Сфера застосування роботи: матеріали можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем, пов’язаних із творчістю Г. Сковороди та вивченням сучасного українського літературного процесу, зокрема питань жанрології та історичної прози.

Апробація результатів дослідження. Окремі положення дослідження були виголошені на міжвишівській конференції «Українська література в просторі культури і цивілізації» (Запоріжжя, 2018).

Публікації. Результати апробації дослідження було відображено в тезах, опублікованих у збірнику наукових праць студентів «Українська література в просторі культури і цивілізації» (Запоріжжя, 2018. С. 62–64).

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків (3 сторінки), списку використаних джерел (60 позицій, подані на 5 сторінках).

РОЗДІЛ 1

ПОСТМОДЕРНА КОНЦЕПЦІЯ МОДЕЛЮВАННЯ ІСТОРИЧНОЇ ДІЙСНОСТІ

1.1. Постмодернізм як феномен літератури

В українському літературознавстві найчастіше говорять про те, що постмодернізм був реакцією на попередні культурні епохи, зокрема на модернізм. Постмодернізм в українській літературі – феномен, який вплинув на культурну спадщину та смаки суспільства, що тільки розпочинало формуватися. Він виник у кризовій ситуації України й був перехідною ланкою для нового напрямку. П. Іванишин, з'ясовуючи роль постмодернізму в національно-духовній ідентифікації, дійшов висновку: «початок постмодерних шукань був зроблений ще у добу модернізму (тобто у ХІХ – першій половині ХХ ст.)» [20, с. 431]. У мистецтві, зазвичай, так і трапляється: коли система існує, то її дія з часом притлумлюється й розгортається інша, відмінна від попередньої, система. Т. Денисова зауважувала: «Спорідненість модерну з постмодернізмом очевидна, проте, тотожність тут виключається: в модерні відсутня та тотальна іронія, без якої годі уявити постмодернізм» [15, с. 25].

Довкола означення постмодерний виникають труднощі не лише в культурологічному, а й загальному філософському рівні. Так, за словами А. Постол, «З. Бауман, Д. Белл та Ю. Хабермас трактували постмодернізм як результат політики та ідеології неоконсерватизму, для якого характерний естетичний еkleктизм, фетишизація предметів споживання та інші риси постіндустріального суспільства» [41, с. 70]. На цьому тлі активізується суперечлива соціальна реальність, яка дозволяє руйнувати усталені правила й вільно обирати цінності плюралізму.

Ж.-Ф. Ліотар, пояснюючи значення постмодернізму, у статті «Відповідь на питання: що таке постмодерн?» запропонував «розглядати префікс «пост» не як повернення до минулого, а як перегляд попереднього періоду розвитку мистецтва» [55, с. 185], а тому постмодернізм не треба протиставляти

модернізму, адже постмодерн уже присутній в модернізмі, передусім, як його продовження й наступні реакції.

Постмодернізм, за твердженням М. Коваль, «з одного боку, є логічним продовженням тенденцій літературного розвитку ХХ століття. З другого, відхід від традиційних прагнень до пошуку істини та гуманістичних цінностей був настільки радикальним і визначально важливим» [23, с. 183], що не мав на меті розглядати ці явища як тимчасові, бо вбачав у постмодернізмові спосіб світосприйняття епохи, як духовного елементу часу.

У. Еко називав постмодернізм «певним духовним станом, якщо завгодно – ставлення до праці» [16, с. 17]. Через призму бачення У. Еко ознаки постмодернізму прочитувалися як специфічне ставлення до культури та історії, що спиралися на реалії середньовіччя.

Уже в 1980-ті рр. відбулося асимілювання постмодернізму з літературознавчого дискурсу в загальноживаний. В. Руднєв образно порівняв постмодернізм з «уламками розбитого дзеркала троля, які потрапили в очі всій культурі...» [цит. за: 34, с. 3], але шкоди нікому не завдали. Так, В. Назарець і Є. Васильєв вважають, що постмодернізм «претендує на вираження загальної теоретичної «надбудови» сучасного мистецтва, філософії, науки, політики, економіки, моди» [34, с. 2]. Як явище він досяг загальноцивілізаційного значення, охопив майже всі сфери людського існування – науку, мистецтво, політику, суспільні інституції тощо. І. Фізер визначав, що постмодернізм є «не тільки культурологічним спрямуванням нашого часу, але й постійним супутником оновлення» [49, с. 118].

У критичному дискурсі виокремилися три найпотужніші регіональні моделі епохи постмодернізму: північноамериканська, західноєвропейська та східно/центрально/південноєвропейська. Феномен постмодернізму розширював географічні кордони. З суто американського термін став міжнародним, впроваджуючись у кожній регіональній традиції різних куточків світу.

Етап постмодернізму в Україні та Східній Європі в цілому, як влучно виразилась О. Пахльовська, представляє собою «дезорієнтований і хаотичний

етап культури, яка панічно приміряє на себе кольорові клапти чужої одежі» [35, с. 500]. Дослідниця, порівнюючи постмодернізм на Заході і Сході, вказувала, що між цими двома культурами постає «грандіозна цивілізаційна відмінність» [35, с. 495]. Взагалі авторка наголошувала навіть на суттєвій відмінності генези цього явища. Так, на Заході постмодернізм позначав крах цивілізації. Це було продиктовано кінцем метафізики та ньютонівської фізики та кінцем (тобто смертю) автора у Р. Барта. Схід Європи не міг бути постмодерною цивілізацією з його посткомунізмом чи посттоталітаризмом, бо не мав належного методологічного опертя, а тому не набув характеру незапрограмованого феномену.

У постмодерністській творчості відбувається розмежування понять «постмодерністська свідомість» і «постмодерністський менталітет» [35, с. 2], які визначають естетичний плюралізм на усіх рівнях (сюжетному, композиційному, образному, характерологічному, хронотопу тощо). В українських письменників-постмодерністів підґрунтям для виявлення особливостей художніх творів стала національна духовність й закорінені в фольклорі гумор, іронія, пародіювання й бурлеск. П. Іванишин, поділяючи думку індійського дослідника Г. Бгабга, писав: «постмодернізм відірваний від справжніх проблем справжнього життя, передусім національних» [20, с. 433]. Важливо зрозуміти, що, користуючись такою практикою, письменники вдавались до «свідомого розмивання ідентичності мистецтва» [20, с. 434], яке й призвело до «змішування мистецьких і позамистецьких феноменів у творчій діяльності» [20, с. 434].

Постмодерністська свідомість є виявленням плюралістичного та антидогматичного мислення. Основним генератором думки постмодерністської свідомості є сумніви. При цьому їхнє розв'язання відбувається не за допомогою пошуку інших традиційних варіантів. Перевага надається іронічному переосмисленню домінуючих моделей і створюються передумови для наступного вибору, який в часі співіснує з часовими та позачасовими категоріями.

Термін «постмодернізм» ввів у науковий обіг історик і культуролог А.Дж.Тойнбі. На той час він ілюстрував важливу ознаку, за якої відбувається «перехід від політики, що ґрунтується на мисленні в категорії інтересів національних держав, до політики, що враховує глобальний характер сучасної цивілізації» [55, с. 182]. На своїй батьківщині, у США, цей термін почали вживати наприкінці 1950-х р., а до цього часу воно ще не було загальноживаним, тому термін пристосовували до « нової поезії » Америки 40–50 років» [14, с. 19]. У своїх студіях А. Тойнбі історію Заходу виокремив на такі чотири періоди: «I – Dark Ages – Темі віки. II – Middle Ages – Середньовіччя. III – Modern Ages – Нові часи (1475–1875). IV – Postmodern – 1875 і далі» [14, с. 23], в яких перевага надається історичним і позачасовим категоріям. Крім того особливістю постмодерного тексту є «концепт віртуальної реальності, реальності, що стимулюється і в якій немає оригіналу» [45, с. 7]. Розвиток постмодернізму і ситуація, що пов'язана з ним, є результатом зростання симулятивної дійсності, яка містить ознаки реальної (переважно в науці, ЗМІ тощо). Під час творення такої дійсності формуються множинні світи. Вони ускладнюють намагання вчених розрізнити справжню й симулятивну дійсність, до того ж призводять до втрати уявлень особи про мінливу реальність. Прикладом такої ситуації є те, що наукові відомості ставали предметом обговорень у телевізійних передачах, мистецтво перетворювалось у так званий кітч і сприяло плутанині в естетичному смакові. Ігри з наукою призводять до стирання меж між нею та припущеннями, ерудицією та безглуздям.

Різними були й є погляди дослідників, критиків літератури на цей феномен в українській літературі. За словами О. Пахльовської, «феномен постмодернізму і навіть сам термін стали об'єктами різномасштабних теоретичних спекуляцій, навіть імпульсом і причиною не лише суто літературних і мистецьких, а й суспільних істерій» [35, с. 490–491], адже мав як прихильників, так і зятих противників. Причини розбіжностей у поглядах учених полягають, по-перше, в маніфестованій невизначеності, розмитості феномену постмодернізму; по-друге, в часовій незавершеності цього явища; по-

третє, у великій популярності терміна постмодернізм, в який кожен намагається вкласти власний зміст.

Постмодернізм виник у постіндустріальному суспільстві, яке не було спроможним вести гру з історією. Постмодернізм, базуючись на такій ознаці, як невизначеність, показує його домінування в літературному процесі. Людина постмодерну отримала щасливу можливість відчутти вільний політ у позбавленому часових і територіальних меж просторі культури. Разом із тим у контексті постсучасності особистісна свобода постає не як результат вдосконалення відносно самостійного суб'єкта історичного розвитку, а як перетрактування імперського образу в нових реаліях.

Постмодернізм став уособленням накопиченого досвіду попередніх культурних епох, а тому є якісно новим напрямом. Слід згадати слова У. Еко з цього приводу в «Нотатках на берегах роману «Ім'я рози»: «постмодернізм не можна вважати фіксованим хронологічним явищем» [16, с. 7]. У постмодерністському тексті перевага надається різним лінгвокультурним концептам, які мають різні конотації та потенціал, це дає змогу відтворювати потрібну інформацію та апелювати до культурної пам'яті. Постмодерністський текст є явищем динамічним і багат шаровим. Узагалі загальний інтерес постмодернізму до питання історії, взаємовпливу історичних подій, аналіз історії є намаганням усвідомити уроки минулого й спрогнозувати майбутнє.

За словами Р. Харчук, новій постмодерній свідомості властиві «плюралізм на всіх рівнях (сюжетному, композиційному, образному, характерологічному, хронотопному тощо), співтворчість читача й письменника, діалогізм як внутрішнє джерело руху, поєднання історичних і позачасових категорій» [50, с. 7]. Постулати постмодернізму остаточно було сформульовано наприкінці 60-х р. ХХ століття і були свого роду критичним переосмисленням філософського, суспільного та культурного надбання цивілізації.

Постмодерністський дискурс у літературі – це лінгвосоціокультурне явище, яке відтворює ризоматичну модель світу з її мінливістю й іманентністю, гіперсимволічністю та інтертекстуальністю. Інтертекстуальність має

визначальну роль у впорядкуванні й організації текстів, які в такий спосіб утворюють специфічний семіотичний простір із різними культурними знаками.

Уперше ставлення до історії сформував французький філософ-постмодерніст Ж.-Ф. Ліотар. Він писав, що людина у ХХ сторіччі по-іншому бачить себе й час у ньому, тобто кожна людина поділяє історію на епохи, але при цьому її не залишають парадоксальні думки про час, особливо, коли наші уявлення про час не охоплюють його зусібч. У постмодернізмові простежується розмитість кордонів, зокрема між реальністю та її відбиттям, яке зображено у художньому тексті, та узагальнює «пост-сучасний стан» (термін належить Ж.-Ф. Ліотару, ним він позначає останню третину ХХ століття) [29 с. 23]. Учений вважав, що попередні етапи розвитку культури та цивілізації треба ретельно осмислити, а також варто звернути увагу й на причини, що породили ті чи інші визначні події століття, бо вони так і залишаються невідомими жахами історії, які матимуть продовження і в майбутньому.

С. Гурбанська доводила, що «основні постулати постмодернізму сформувалися наприкінці 1960-х рр. та були пов'язані з критичною рефлексією філософських і соціокультурних контекстів цивілізації» [13, с. 351]. Парадигма постмодернізму полягає в єдності соціокультурних, дискурсивних і антропологічних параметрів. Соціокультурні особливості містять такі характеристики картини світу, як деканонізація умовностей, ризоматичність, переоцінка цінностей та відмова від бінарних опозицій, оскільки постмодернізм пронизує усі суспільні ланки.

Сьогодні тяжіння до постмодерністської свідомості продиктовується чіткою адаптацією до сучасного розуміння історичного контексту та людських знань про нього. Постмодернізм уможливорює нове перепрочитання історії культури, політики, звичних правил, які перехресшуються на місці: міф – людина – історія – кінцева мета. Постмодерністська свідомість орієнтована на неперервне оновлення, пошуки особистої свободи. Спільний висновок для неї є можливий лише як тимчасовий стан. Як правило, постмодернізм нищить кордони та врівноважує ідейно-естетичні протилежності. Постмодерністська

свідомість веде постійну війну з ідеологічними амбіціями тотальності завдяки грі відмінностей, які ніколи не завершуються.

У постмодерністській свідомості було узагальнено вектори, якими вона керується. Найвизначнішим є втрата довіри до традиційної концепції історії. Так, Ж. Бодріяр під поняттям «симулякр» має на увазі правдоподібну підробку на радянську дійсність [цит. за: 55, с. 159]. С. Квіт наголошував, що «постмодернізм в українських реаліях був реакцією на тоталітаризм» [22, с. 63]. Добре відомі симулятивні комуністичні проекти є прямою підробкою (згадаймо, міфи про життя в ім'я чогось визначного, щасливе майбутнє, заможне життя звичайного робітника й под.), які замінили реалії. Сфальсифікована історія минулого стає реальною в сьогоденні, типовий герой соцреалізму – людина, яка ніде й не фігурувала, крім симулятивних історій. О. Романенко стверджувала: «на шляху відбувається своєрідне перекодування дійсності, руйнування культурних міфів, кодів радянської доби та вигадлива гра із читачем, який повинен бути обізнаний із національною літературною традицією, але й з історією літератури...» [42, с. 3]. У статті О. Поліщук знайшли відображення «іронічна інтонація, гра зі словом, його значенням тощо» [40, с. 70], що дозволило стверджувати літературознавцям про вплив постмодернізму на українську літературу к. ХХ ст. Основними засобами втілення постмодернізму вважається іронія та метамовна гра – ці елементи могли остаточно викрити чи заперечити в часі втрачені ілюзії та кризи авторитету. Постмодерністські ігрові цінності використовуються на всіх рівнях побудови твору і функціонують в ігровій площині з традиціями попередніх епох, які є для гри важливими опонентами.

У творчій інтерпретації історії є передумови для ствердження, що історія, яка творилась насправді, є недостатньо інформативною, тому завершилась, щоб дати простір для іншої. Концепція історії в постмодернізмові існує як безперервний ланцюг переплетення подій. Історія не має початку, тому її можна розпочинати з будь-якої віхи. Хоча історія в постмодернізмові вважається зоною ризику. Це пов'язано з жахами Хіросіми, істинними

розповідями про Чорнобильську катастрофу, тому постмодерністська відвертість змушує об'єктивно «переписувати» історію для попередніх поколінь. Постмодерне мислення має право визначати вагомість історичних фактів і ситуацій. Постмодерністська парадигма історії розвивається за допомогою фрагментарних епізодів історичних свідчень, рухів, процесів. Тільки майбутнє покоління матиме право оцінити значущість історії сьогодення, яка знаходить забуті чи приховані факти.

Постмодернізм вражає недовірою до всіх автентичних культурних концепцій. Постмодерністи починають знову перевідкривати первинний досвід світу, який був утрачений у процесі шліфування культур цивілізацій. Треба враховувати, що в духовній сфері постмодернізм не визнає ідеї еволюції й поступу.

Постмодерні автори досліджують питання історії, зокрема її правдивість. Здебільшого відмовляються від офіційної версії й вибудовують цілком вигадану. За словами О. Пахльовської, «відмова від історії та аксіологічна індиферентність – це дві «імпортні» домінанти українського постмодернізму» [35, с. 498], а іронія, гра, колаж та інший термінологічний інструментарій вважаються похідними від історії та пізнавальної байдужості.

У посттоталітарних суспільствах система цінностей відроджувалась. Українська система цінностей має не викорінювати історію, а примножувати здобутки сучасності до історичного спадку. Українська історія в постмодернізмові не повинна асоціюватись із фразою О. Довженка про те, що українці є єдиним у світі народом, у якого немає історії. І лише так український історичний та історіографічний контекст увійде у взаємодію з постмодерністською методологією, передусім західної науки. Як відомо, західний варіант науки полягає в тому, що історія не існує ані як сублимація, ані як аналіз здобутків і втрат. «Історія – це інтерпретація і нашарування інтерпретацій», [35 с. 499] – вважає О. Пахльовська.

Лише інтерпретація минуло покликана відтворювати історію знову. Історик розглядає пам'ятні події вертикально, заглиблюючись, натомість

історик-постмодерніст – лінійно (горизонтально) і поверхово. Тому й помітною є тенденція постмодерністської свідомості некритично оглядати давні реалії, відтак – формується плюралізм думок. Будь то історія культури, чи історія політики – це історії, що на відміну від західної цивілізації, є недописаними чи ще гірше сфальсифікованими, як це було за радянських часів. Історія минулого для українського постмодернізму є свого роду не об'єктивованою у зовнішньому середовищі та не інтегрованою у відповідні інстанції.

Слушно зауважила з цього приводу О. Пахльовська: «У момент, коли українська культура та історія лише починають у теоретичному аспекті складатися як еволюційні системи, відбувається вперта і сліпа, апріорна реконструкція цих систем з боку самого інтелектуального світу» [35, с. 499]. На відміну від українського постмодернізму та його ставлення до історичної пам'яті, західний постмодернізм зберігає історичний контекст, а тому класичні зразки творів не є відірваними від історії.

Отже, у добу постмодернізму приховані й загальновідомі історичні факти з попередніх епох переосмислювались. Відбувалося це під впливом різноманітних факторів, але лише для того, щоб якомога детальніше висвітлити усі можливі приховані історичні факти або події. Система цінностей, у тому числі й культурних, постійно змінювалась і коригувалась. Так виникла потреба в існуванні власної концепції історію, яка ґрунтується на плюралізмові думок суспільства.

1.2. Жанрові критерії класичного історичного роману

Безперервна еволюція історичного роману першочергово пов'язана зі змінами, які щоденно відбуваються у суспільстві. Відображення цих змін формує й сам історичний жанр, поступово трансформуючи елементи жанрової структури. Відповідно, потреба теоретичного осмислення формування жанрових критеріїв історичного роману постійно на часі. Осмислення історичного роману як жанру в літературній критиці розпочалося у 30-х роках ХХ століття, адже саме в цей момент історична проза розвивалася найбухливіше. У цей же момент з'являються численні літературні праці, що

вимагають осмислення жанру історичного роману як такого, а також встановлення його функцій. Розширюють і поглиблюють уявлення про розвиток українського історичного роману, його відкриття і знахідки теоретичні дослідження історичного роману, аналітичні й порівняльні монографії М. Сиротюка «Українська історична проза за 40 років» (1958), «Український радянський історичний роман: Проблема історичної та художньої правди» (1962), З.Голубевої «Нові грані жанру: Сучасний український роман» (1978), Л.Новиченка «Український радянський роман: Стислий нарис історії жанру» (1976), В. Чумака «Минуле – очима сучасника» (1980), В.Дончика «Український радянський роман: Рух ідей, форм» (1987), М. Слабошпицького «Літературні профілі: Літературно критичні нариси» (1984), М. Ільницького «Людина в історії (сучасний український роман)» (1989), С.Андрусів «Мости між часами: Про типологію української прози» (1987), А. Гуляка «Становлення українського історичного роману» (1997) ; Л. Ромашенко «Жанрово - стильовий розвиток сучасної української історичної прози: Монографія» (2003), Н.Бернадська, «Теорія роману як жанру в українському літературознавстві. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук.» (2005). До того ж, цей список продовжує поповнюватись.

Думка, авторство якої належить Д. Пешорді, залишається актуальною і наразі: «Літературний твір може бути історичним романом за кількох умов: по-перше, він має бути романом, по-друге, у ньому повинна бути певна концепція історичного часу, по-третє, історичні події висвітлюються через долі окремих особистостей.» [37, с. 32] Тож які ще особливості класичного жанру історичного роману можна виокремити? Найважливішою ознакою історичного жанру вважається панорамність, та масштабність зображення найважливіших подій епохи, які вплинули на соціальні долі цілих народів. Деякі дослідники, вважали, що особливостями історичного роману є, перш за все, поєднання історії і приватного життя, подолання замкнутості минулого і досягнення повноти часу, при якому в реальному часі живе минулий, а не згадка про нього, використання і одночасно трансформація попередньої літературної традиції.

Головною ознакою класичного історичного роману, а саме творів 1810–1830-х рр., вважається «поєднання авантюристичності та історизму», яке розглядається як структурний, тобто формальний та змістовний принцип. На думку деяких літературознавців, це поєднання можна вважати «внутрішньою мірою» або навіть каноном класичного історичного роману. Саме цією «мірою» визначаються особливості жанрової структури:

а) типові композиційно-мовні форми (історична довідка, історичний коментар) та засоби їх організації в єдину систему;

б) повторювальна послідовність подій та ситуацій, близькість сюжету до циклічної схеми;

в) характерна система персонажів та тип головного героя .

Ю. Сорокін уважав, що «історичний жанр у прозі 30-х рр. ХІХ століття охоплював романи та оповідання, що беруть свої теми із сфери дійсних подій минулого, перш за все і головним чином – вітчизняної історії, з обов'язковим виведенням історичних осіб» [44, с. 68]. Його метою стало возз'єднання історичного та місцевого колориту тієї чи іншої країни або епохи.

Історичний роман за своїм наповненням прагнув догодити одразу і історичному жанру, й романтичній цікавості, не заважаючи на те, що поєднати настільки різні речі було дуже важко, тож і перебували вони зазвичай в одному тексті досить умовно, пов'язані лише певним зовнішнім фабульним зв'язком. Таким чином, перенесення схеми романтичного оповідання (а інколи й у об'єднанні з «сімейним» чи авантюристичним романом) у рамки історичного роману стало явищем звичним. Саме воно і утворило «протиріччя між історичним та романтичним, або між правдою та вимислом.» [44, с. 36]

С. Петров стверджував, що «в історичному романі завжди визначається дистанція між письменником і темою його часу, відчувається історичний підхід до предмета з боку художника, який дивиться на те, що він зображує як дослідник, який відтворює минуле. Предметом історичного роману, як правило, є історичне минуле, яке розуміють як уже завершену в своєму розвитку певну епоху. В історичному аспекті відтворюються побутові та психологічні

деталі. З'являється історичний пейзаж, до літератури входять етнографічні елементи, фольклор. Мова персонажів отримує історичне забарвлення. Усе набуває місцевого колориту»[36, с. 9].

У той же час, Г. Ленобль вважав першим найважливішим завоюванням класичного історичного роману те, що «він зробив предметом поетичного зображення історично особливе, історично специфічне». [28, с. 8]. Показати не тільки конкретних людей людей, але й історичну епоху в усій її своєрідності й неповторності – це завдання й поставив, і по-своєму, надзвичайно оригінально, вирішив класичний історичний роман дев'ятнадцятого століття. Йдеться про особливу спрямованість письменницького інтересу, з особливим, досить визначеним підходом до історичного минулого. Основа його полягає в тому, що історичний процес відтворюється «домашнім чином», тобто переважно через окрему людину, взяту в її взаємовідносинах з історією. Не лише історичні факти самі по собі цікавлять письменника, не те, що відбувається на поверхні історичної дійсності – наголос робиться на тому, що здійснюється у сфері прозаїчного, буденного життя..

Натомість А. Бельський приділяв увагу відстані в часі, яка відокремлювала автора від історичної епохи. Однак науковець вважає часову відстань і навіть місцевий колорит не визначальними елементами історичного твору. Головне в історичному романі – історичний конфлікт. «Наявність подібного конфлікту є вузловою, чільною ознакою жанру. Адже для художнього відображення історії необхідні вузлові та зламні моменти минулого, події, в ході яких вирішуються долі нації або ж певних класів, конфлікти, що мають значення для життя країни, народу. Ця обов'язкова якість історичного роману примушує тією або іншою мірою показати соціальні сили, котрі стоять за історичним конфліктом і визначають його зміст. Тому конфлікти в історичному романі мають у більшості випадків не тільки історичний, але й соціальний характер, який об'єктивно відображає своєрідність класових протиріч та класової боротьби на певному етапі.

Конфлікт, що має соціальне значення, в історичному романі найчастіше розвивається й стає початком подій історичного масштабу, детермінує їх розвиток великої історичної значущості (іноді ці події можуть бути вигаданими, як у «Соборі Паризької Богоматері» В. Гюго, але, так чи інакше, вони висловлюють сутність політичної або класової боротьби даної епохи)» [6, с. 136 - 137].

М. Сиротюк визначив історичну правду, яка вважається найважливішим композиційним елементом художнього твору. Ця правда народжується завдяки різноманітним судженням із певною мірою достовірності, які проходять «обробку» індивідуальним поглядом митця слова. М. Ільницький життєвим матеріалом у історичному романі визначає достовірність. При цьому що достовірність не є синонімом істинності. Знання можуть бути достовірними чи недостовірними не взагалі, а для того, хто їх сприймає. Л. Александрова не уявляє собі історичного роману без «справжнього головного героя». Слід додати ще одну невід'ємну, на думку А. Гуляка, ознаку жанру – історичний конфлікт.

Однозначного вирішення проблеми достовірності історичного роману немає: ні документальність, ні історична довідка чи коментар не прояснюють цього питання. До того ж, співвідношення міри історичної правди й правди художньої пов'язано з тією метою, яку переслідує автор, відтворюючи ту чи іншу історичну тему. Письменник, на відміну від вченого-історика, нічого не доказує, він «просто говорить... Це зовсім різні рівні, різні шляхи й способи самопізнання людства через історію» [4, с. 112].

Художня правда – це переконливо змальований світ. Вона не тотожна правдоподібності (простій схожості на життя). Художня правда не обов'язково повинна бути схожою на дійсність, але змушена обов'язково відповідати її сутності. Не менш важливою ознакою історичного роману є особлива співмірність вимислу й домислу, без яких практично не може існувати художній історичний твір.

Витоки розмов про роль вимислу й домислу в літературі простежуються з часів Арістотеля. Мислитель розглядав мистецтво не як наслідування, копіювання, точне відтворювання, а як вид творчості, яка моделює не лише те, що є чи було, але й можливе в житті, тобто життя в реальності й життя у вірогідній можливості. Значно впливає на критерії історичного роману сутнісне співвідношення між документом і домислом та вимислом, тобто документальність також має визначальну жанрову функцію. Однак характер вивчення та застосування документу може бути різним: від детального опанування великою кількістю певного матеріалу до вибіркового дослідження окремих документальних епізодів. Документ емоційно впливає на читача. Інколи автор малює історичний сюжет у контексті «стилізації під документ». Отже, «різні пропорції» таких елементів, як вимисел, домисел, історична довідка, документ (атрибутивний документ), історичний факт, вигаданий персонаж, історичний персонаж, авторська позиція, історична довідка та історичний коментар, суспільна думка і т. ін. творять, як відзначала С. Андрусів, «неоднакові жанрово-видові контури історичного твору» [2, с. 16].

Стосовно жанрової диференціації історичних творів слід також акцентувати увагу на історичному факті як найдрібнішій одиниці історичних знань. Факт – це знання у формі ствердження, достовірність якого точно встановлена. Факт – це те, чому випадає (випало) бути. Якщо історичний факт по-справжньому енергомісткий, то він переростає в подію, явище, а то й у процес.

Філософ Д. Дідро вперше зробив спробу поділити історичні факти на три класи: божественні діяння, явища природи та дії людей, вважаючи при цьому, що всі вони мають підлягати критиці.

Значно актуалізувала роль факту культурно-історична школа, яка виникла у середині XIX ст. Її філософською основою був позитивізм, згідно з яким суто науковим є лише дослідне, тобто те, що керується точними методами вивчення фактів, як у галузі наук про природу, так і в

галузях соціології, історіографії та культури. Представники цієї школи визнавали, що між фактами є закономірний зв'язок, сутність якого, все ж таки, непізнавана, оскільки вона не дана в досвіді.

На відміну від філософів-позитивістів, представник культурно-історичної школи І. Тен висував ідею причинності та закономірності фактів. На думку вченого, будь-яке вивчення повинно починатися з накопичення фактів, потім відбувається пошук причин та установлення закономірних зв'язків. Будь-який факт є частиною цілого, а знайти це ціле – значить пояснити факт. Пояснення фактів стало багатограннішим, коли історія як наука зробила величезний крок уперед, і літературний твір став розглядатися як найцінніший історичний документ.

Важко уявити історичний роман без історичного конфлікту. Цей конфлікт повинен бути глибинним, обов'язково конструктивним, гострим – негострим (короткотерміновим або тривалим), що призводить до зміни соціально-політичного устрою та культурної ситуації. У його основі наявні елементи генези, пов'язані з історизмом та детермінізмом, тобто демонструється автором перебіг конфлікту з визначенням його причин. Як правило, автори сучасних класифікацій історичних художніх творів спираються переважно на тематику твору та художньо-композиційну структуру текстів.

Л. Александрова в основу поділу бере композиційні функції історичної особи. Тому дослідниця пропонує такий типологічний ряд:

- а) власне історичний (головні герої є дійсно історичними постатями);
- б) художньо-історичний (значні події минулого висвітлені через долі вигаданих персонажів);
- в) історико-біографічний (події співвіднесені з життям головного героя / видатної особистості / й обмежені його тривалістю). [1 с. 156].

М. Слабошпицький поділяє історичні романи так: історико-сучасний роман, культурно-історичний, роман-притча, пригодницький та детективний роман на історичному матеріалі. Свою класифікацію пропонує й А.

Бакланов у монографії «Сучасний зарубіжний роман». Він виходить із специфіки історичного конфлікту та його трансформації в конфлікт художній. Дослідник розрізняє романи: історично-соціальний, історично-філософський, історично-біографічний, вважає за можливе вести мову про історично-документальний та історично-фольклорний романи. Говорячи про основи типології історичного роману, А. Бакланов наголошує: «Як побудувати типологію сучасного історичного роману, уникаючи схематизму і водночас намагаючись урахувати більшість наявних жанрових моделей? На наш погляд, перше, що потрібно при цьому з'ясувати, – це ставлення автора до історії» [3, с. 23]. Це досить важливе судження щодо визначення критеріїв типології історичного роману. Саме авторське ставлення до історії додає історичному роману суттєвої значущості.

Грунтовну класифікацію історичних романів зробила С. Андрусів. Вона поділяє їх на три групи як жанрові утворення: художньо-історичні, історико-художні та художньо-документальні історичні твори. У творах першої групи важливим є наявність документального або історичного факту, хоча дослідниця приділяє певну увагу вимислу. Творам другої групи притаманна повна перевага вимислу над історичним фактом. Щодо третьої групи творів, то С. Андрусів звертає увагу на документ, «одягнений» у відповідну художню форму. Слід звернути увагу, що дослідниця історичної прози в своїй класифікації акцентує увагу на другому складникові – «художній», «історичний», «документальний». [2, с. 16].

Д. Пешорда в науковий обіг вводить новий типологічний поділ історичного роману, який складається з чотирьох основних типів: класичний або справжній, історичний роман, романтичний історичний роман, модерний історичний роман та постмодерний історичний роман [37, с.160 - 162]. Усі ці класифікації самі дослідники пропонують розглядати лише як умовний робочий прийом, що допомагає визначити загальні тенденції розвитку історичної прози. Вони не претендують на вичерпність, співвідносність із кожним окремо взятим твором,. Зрозуміло, що надумані

категорії, відірвані від живого життєвого матеріалу, не будуть мати природного розвитку.

Основною ознакою ретроспективного історичного роману є погляд у минуле, але це минуле може й не бути пов'язане з історією в широкому розумінні (за відсутністю насиченого історичного факту або історичного конфлікту). Це минуле подається статично, без динаміки, в ретроспективному творі не вистачає такого компоненту, як історизм. Роман про недавнє минуле також не можна визначити як історичний, оскільки це фактично віддалена на незначну відстань сучасність.

Ось чому в принципі неможливий історичний роман про сучасність. Іноді критики закликають дивитися на речі «історично», а не вважати твори історичними із-за часової дистанції. Але як би ми на сучасні речі не дивилися історично, – саме час формує та структурує історію. Відповідно, й означувати роман як історичний – чи то квазіісторичний – можна лише у ретроспективі, і послуговуючись при цьому хоча б кількома джерелами інформації про один і той же науковий об'єкт.

Отже, спираючись на вищезазначене, можемо сказати, що жанрові критерії класичного історичного роману мають дуже складну систему осмислення, що сягає часів Арістотеля. Важкість становлення критеріїв визначається не тільки великою кількістю дослідників, а як наслідок, і думок; так і складною соціально-історичною парадигмою існування літературних творів у певних історико – хронологічних межах.

1.3. Постмодерна інтерпретація минулого у творах літератури

Поняття «постмодернізм», що було вперше вжито в роботі Р. Панвітца «Криза європейської культури» (1917) як характеристика нового типу людини на противагу модерному її попереднику і по завершенню ХХ ст. набуло широкомасштабного змісту. Окрім його функціонування як терміну, що визначає культурологічний феномен, вид мистецтва, напрям у літературі, воно ще є визначальним чинником специфічного типу мислення,

ментальності та епохи. Постмодерністський тип творчості базується на віддаленому, переважно іронічному, сприйнятті різнотипних реалій минулого досвіду людства та вільному оперуванні ними в несподіваних комбінаціях. Науковці говорять про зв'язок естетики постмодернізму з другим законом термодинаміки. Згідно з останнім, кожна система прагне перейти від порядку до безладу. Кризи зазнає і сама ідея прогресу. Тепер розпад структури, її саморуйнацію вважають явищем не таким уже й абсурдним, а навпаки – це стає нормою. Система історії також піддається руйнації: вона не є суцільною чи спіралеподібною лінією. Постмодернізм приносить у світогляд розуміння, що будь-яке явище – це процес, не виключаючи сам постмодернізм як такий. У постмодернізмі будь-яка історія – історія людини чи цілої держави набирає ознак лише теоретичної імовірності. Яскравим прикладом творів, що вже стали класичними й побудовані на семантиці можливих світів, є оповідання Х. Л. Борхеса «Сад, де розходяться стежки» та «Інша смерть».

Світоглядна позиція постмодернізму вбачає у прогресі лише ілюзію, з'являється відчуття вичерпаності історії, мистецтва, естетики. Такий світогляд наштовхує науковців та митців на думку, що нове потрібно шукати у старому, минулому. По-новому переглянути та переосмислити історію як таку, знайти у ній пропущені фахівцями сторінки й відновити її лакуни – таке завдання ставлять собі науковці та митці епохи постмодернізму. Пошук нового в минулому призводить до того, що у мистецтві та науці постмодернізму з'являються алюзії, гібридизація, пародійність, фрагментарність, переінакшення, тяжіння до стилізації тощо. Переосмислення минулого (себе в історії і власне історії) відбувається на рівні нашої пам'яті, яка у свою чергу є втіленням суб'єктивності. Такий людський чинник як суб'єктивний погляд на будь-яку історичну подію та її переосмислення породжує авторську уяву, яка у свою чергу є невід'ємним складником художнього твору. Історія (сюжетотворча її частина) врешті решт не може існувати у постмодерному творі без певних видозмін – зумовлених самою

авторською історією та її зміненням з метою довести до логічного завершення початкової думки твору.

Таким чином, історія, яку ми знаємо, – це лише історія, що дійшла до нас у вигляді писемного тексту чи іншого артефакту. Людина втрачає віру в те, що вона може осягнути об'єктивну історію, правду. Історія як система зазнає деконструкції, у якій залишаються лише окремі відомості чи факти, взаємозв'язок яких дає підстави говорити про існування її різних тлумачень, нерідко протилежних. Система історії втратила неперервність свого минулого, відповідно вона стає фрагментованою. Завданням історика є відновлення минулого в тому вигляді, у якому воно було насправді, тобто у встановленні фактів. Проте не всі факти завжди потрапляють у поле уваги та зацікавлень історика. Тоді він бере на себе відповідальність і виправляє чи дописує деякі з них задля їхнього органічного взаємозв'язку. Тому це дає нам підстави сумніватися у беззаперечній правдоподібності існування перебігу історичних подій. Навіть очевидці історичних подій по-різному сприймають їх та дають різні, нерідко зовсім протилежні оцінки. Ці сумніви шукають для себе сферу існування, і, як наслідок породжують іншу історію, інколи достатньо сильно відмінну від тієї, яку ще прийнято називати класичною.

У цьому напрямку мислить і Я. Левкович: «Вальтер Скотт був засновником реалістичного історичного роману на Заході. Він запровадив у свої романи розуміння історичного періоду як необхідного етапу в розвитку народу; беручи за основу документальний матеріал, він прагнув до утворення образів типових представників обраної епохи у всій своєрідності їхніх звичаїв, уявлень та пристрастей, зумовлених часом та середовищем. Романи Вальтера Скотта розглядали минуле з його буденного боку» [30, с. 109]. Дійсно, у романах В. Скотта справжня історія тільки тло, на першому плані – вигадані персонажі. Така композиція – відкриття В. Скотта – одна із суттєвих структурних відмінностей створеного ним типу історичного роману. Любов, закоханість чи почуття

обов'язку як белетристичний прийом слугували лише поєднувальним елементом. Відповідно, читач зацікавлюється героями, а, як наслідок – і історичними подіями. Не вступаючи в суперечності з документами, та не порушуючи історичної точності, В.Скотт створив у сюжетах своїх романів великий простір для фантазії, пригод, почуттів. Вигадані ним персонажі овіяні духом історії, схильні до небезпеки, і читач з нетерпінням чекав поворотів історичних подій, які вже не сприймалися як сухі історичні факти. Дехто із науковців звертав особливу увагу на роль опису в історичному романі. На їхню думку, він набуває там великого значення, тому що треба продемонструвати історичне минуле, показати обстановку дій, соціальні стосунки, картину феодального замку, картину своєрідної природи гірської Шотландії, де відбуваються події шотландських романів В. Скотта, і разом із тим людей. Історичний роман на початку ХІХ ст. увів у літературу пильне художнє відображення соціальної обстановки, фону дії, що якісно відрізняються від сучасного життя, оскільки в авторів цих історичних романів виникло чуття історичності суспільного життя не тільки до характеру людей, до їхнього світобачення, але й щодо навколишнього світу.

Роман доби постмодернізму народжений у лоні індивідуально-авторського типу художнього мислення, де письменник навряд чи орієнтується на певний канон, а радше «доактуалізує» власний твір за рахунок уже відомих романних форм і модифікацій.

Звичайно, спроба комплексного наукового погляду на постмодернізм (зокрема, на його поетику – ця тема поки не знайшла свого структурно-системного опису) – справа майбутнього, можливо навіть віддаленого. Сьогодні перспективний погляд на естетику постмодернізму стає можливим завдяки деяким рисам сучасної, постпостмодерної культури: неосентименталізму, відродженню епічних форм письма, ліричного начала тощо. Наприкінці 1990 - х р. з'явилося кілька підсумкових досліджень, що описують постмодерну традицію у її тісних зв'язках з філософсько-естетичними парадигмами ХХ століття (Д. Затонський, С. Павличко, Т.

Денисова, А. Мережинська, І. Ільїн). Різнобічні дослідницькі пошуки в області історичної поетики постмодернізму зайвий раз доводять, що саме у дзеркалі сучасної літературної ситуації чіткіше вимальовується постмодерністська творча ретроспекція, пунктирне прокреслення якої змушує ще раз переконатися у глибокій конструктивності відомої тези У. Еко: «Постмодернізм – не хронологічно фіксоване явище, а певний духовний стан, художня воля, підхід до матеріалу. У цьому сенсі... кожна епоха має свій постмодернізм, так само, як кожна епоха має свій маньєризм...» [16, с. 460]. Ця ідея фокусує дослідницький погляд останніх років на принципі культурного «кругообігу», прагненні мистецтва до «відтворення» певних сталих структурно-семантичних творчих домінант, що сягають історичних міфопоетизованих форм. Йдеться, власне кажучи, про спроби теоретичного визначення механізму культури, заснованого на відродженні епохальних творчих архетипів, що пронизують історичні напрямки, течії, тенденції, літературні й мистецькі стилі тощо. При цьому суто мистецький «підхід до матеріалу» пов'язується з прагненням тієї чи іншої епохи до ігнорування чи руйнування «відпрацьованих» художніх моделей, до творчої антитетичності, свідомої ідеологічної опозиційності. У процесах такої смислової перебудови не стає виключенням і постмодернізм ХХ століття: думку про тотальну деконструкцію традиційних жанрових схем можна назвати загальним місцем усіх досліджень сучасного художнього процесу. Разом із тим, вивчення наслідків цієї деконструктивної стратегії вельми далеке від одностайної думки. У постмодерному жанрі вбачають увесь спектр його еволюційних рис, що рельєфно проступають на тлі повного абсурдистського руйнування класичних оповідних моделей, свідомої провокативності відносно традиційних «заангажованих» схем. Драма і роман з їх формальною і колізійною консервативністю зазнають протягом ХХ століття найбільш відчутної деформації, пов'язаної перш за все з наскрізним антиідеологічним орієнтиром постмодернізму. Цей процес внутрішньої переорганізації оповідної колізії – закономірне явище діалектичного поступу культури, що помітне на

прикладом не лише модерних, а й класичних форм: у ХІХ столітті маємо, здавалося б, єдину відшліфовану структуру роману, але лише на перший погляд. У французькій літературі, скажімо, у рамках класичного реалізму виникає стійка опозиція О. де Бальзак – Г. Флобер. Саме Флобер руйнує традиційні, звичні засоби письма, сміливо експериментує з конструкцією романної форми: у «Пані Боварі», «Саламбо», «Буварі та Пекюше» він досить вільно поводить з організацією романної структури, прокладаючи шляхи літературному символізму, імпресіонізму, авангардизму новітньої епохи. Художню школу Флобера, Бодлера, французького декадансу пізніше розбудовують Дж.Джойс, М.Пруст, В. Вулф, В.Набоков, Е.Йонеско, представники латиноамериканської міфопоетичної романної традиції. Тяжіння до творчого експериментаторства, розваги читача, смислового й стильового орнаменталізму зовсім не чуже класичному роману, що асоціюється з бальзаківським панорамним письмом.

На початку ХХ століття бальзаківський оповідний тип взагалі змінюється типом «джойсівсько-кафкіанським», типологічні корені якого проростають, з одного боку, із принципів нової післягегелівської естетики з її ідеями кризи краси та гармонії, а з іншого – сягають складного психологічного підґрунтя творчості, спроб формування нової ідеологічної парадигми, що проростала б із власне мистецьких джерел, а не насаджувалася мінливими соціо-політичними доктринами. Якраз крах оцих загальномистецьких ідей про можливість гармонійної переорганізації соціуму на засадах художньої творчості і стає поштовхом поступової кризи гуманізму в літературі й культурі, що набуває в західній Європі та Америці мало не універсального характеру (Р.-М. Альберес, А. Камю, Ж.-П. Сартр, Ш. Андерсон, Л. Селін, Б. Віан). Дійсність, світ, історія, О.С. Киченко. Тож не дивно, що художнє оволодіння дійсністю структурується за правилами механічного монтажу, суб'єктивного поєднання творчих форм, а загалом – керується естетикою суб'єктивізму. Так формується принципове творче кредо,

засноване на підміні класичного, бальзаківського, типу письма типом модерністським, кафкіанським.

Перший – бальзаківський – базувався, як відомо, на принципі творчого раціоналізму і «пояснення»: романіст все знає і все пояснює. Другий тип (Дж. Джойс, Ф.Кафка, В. Вулф, Дос Пассос) засновується на відродженні готичного (або ж «барокового») світосприйняття, стилю мислення, мистецького прийому, організації оповіді тощо. До Дж. Джойса і Ф. Кафки художній твір зазвичай був тлумаченням життя. Ф. Кафка пише твори навмисне не прояснені, незбагненні, відкидаючи можливість будь-якої традиційної їх інтерпретації. Естетичний міст «модерн» – «готика» стає стильовим, формотворчим принципом новітнього мистецтва, у руслі якого виникають такі феноменальні постаті як Е. Гемінгвей, У. Фолкнер, В. Набоков, О. Хакслі, Дж. Орвелл та ін. Основоположна творча постать Ф. Кафки символізує сум'яття культурної свідомості ХХ століття, що вибита з колії драматизмом епохи, страхом перед майбутнім: не випадково дорога в нікуди є наскрізним кафкіанським мотивом. Світова література глибоко засвоїла формотворчі уроки Ф. Кафки. На тлі його художніх пошуків прикметно вирізняються кілька літературних тенденцій середини століття. Приміром, низка традиційних кафкіанських мотивів перетворення, загадки, сновиддя, ребусу, лабіринту, що веде в нікуди, формує естетику французького «нового роману» (А. Роб-Грійє, К. Моріак, К. Сімон, М. Бютор, Ж. Ко, Н. Саррот). Тут прийом «механічності» й «монтажності» «стає основою художньої форми, технічно ускладнює художній сюжет, метафоризує, циклізує повісткування» [26, с.151]. При всьому цьому «новий роман» не є рішучим відступом чи зреченням класичної реалістичної традиції – скоріше навпаки, відроджує реалізм засобами художнього «кадру», «зупинки погляду», ускладнення/спрощення сюжету, «дедраматизму», шозизму, ігрового відтворення реалістичної форми тощо.

Є багато підстав назвати «новий роман» поглядом із середини реалістичної системи, принципове новаторство котрого полягає в естетиці

статисти на противагу класичному історичному поглядіві, заснованому на принципі поступу і «роботи часу». Представники «нового роману» вельми часто декларують свої «антиісторичні» тези, що перегукуються із джойсівським визначенням історії як жаху: «Історичний час – ворог, що руйнує і вбиває» (К. Сімон) ; «Час не існує, але вбиває нас» (К. Моріак). Так складається погляд на історію не як на поступ, а як на хаотичний кругообіг подій. Саме звідси – спроба умоглядної втечі у лабіринт, гру, сув'язь асоціацій, систему метафор і символів, у магичне коло психоаналізу, міфотворчості тощо. Завдяки художній традиції «нового роману» інтенсивно спрацьовує визначальний стильовий фактор – чинник еволюції художніх форм.

Вірогідно, що момент переходу до постмодернізму на межі 60 - 70-х років не був радикальною трансформацією жанрів (сказати простіше, «смерті роману» не було): скоріш всього, трансформувався стиль світовідчуття і письма. У постмодерністській традиції елементи стильової «надмовності», як здається, стали домінуючими, і тому зник не традиційний роман, а естетична потреба у розлоному епічному повістуванні. Жанр поступився місцем стилю, формі у її «чистому» вигляді, без заідеологізованих домішок. Така тенденція була цілком закономірним наслідком поступового випутування із ідеологічної павутини, особливо після низки «імперських» криз середини ХХ століття. Так, паралельно з французьким «новим романом» у західній Німеччині в 60-ті роки з'являється течія «нової» літератури («кельнська школа») з її ідеєю кризи «старої» літератури: традиційні жанри безнадійно пережили себе, – декларують представники «нової» німецької літератури, – а усталені творчі форми стали недієздатними.

Глобалізація, індустріалізація, інтенсивна технократія вкрай ускладнили структуру світу, що стала непідвладною розумінню окремого індивиду; як висновок, світ не може творчо зображуватися за допомогою традиційних, «конвенціональних» методів чи засобів письма. Сьогодні оточують технічні шифри, і лише скалки, фрагменти, знаки, «надмовні»

елементи іще здатні висловлювати і символізувати розколотий мінливий світ. У руслі окресленої традиції еволюціонують також англійські «сердиті молоді люди», американське «розбите покоління», італійська «Група-63», німецька «Група-47», а загалом – уся літературна традиція межі 1960-70-х років. Оцю внутрішню скомплікованість постмодернізму, його стильову неоднорідність, розважально-ігрову перспективу, визнають, до речі, й самі митці-постмодерністи: «Під широким рупором постмодернізму зібрались строкаті явища театру абсурду, французького «нового роману», американського «нового журналізму», різноманітні напрямки живопису – від поп-арту й оп-арту до абстрактного експресіонізму і фотореалізму... Взагалі для сучасного мистецтва характерне іронічне відношення до самої ідеї мистецтва як чогось неподільного, самодостатнього і замкненого. З точки зору витоків і традиції ця структурна і стильова нашарованість постає цілком закономірним явищем, яке умовно можна назвати «культурним посередництвом», «прагненням до наскрізної цитатності», «унаочненням закону культурного кругообігу». Аналізуючи цей останній феномен еволюції творчих епох, спостерігаємо чітке розмежування двох культурних ситуацій, що формували творче поле модерністської і постмодерністської літератури. У XIX столітті ситуація соціального дискомфорту, без сумніву, усвідомлювалася митцем, і художній твір виконував тут роль терапевтичну, скеровувався на вибудовування і утвердження гармонійної цілісності світу. XX століття кардинально змінило акценти: художній текст вже безпосередньо рівнем свого технічного виконання унаочнив ситуацію розпаду, відтворив соціальний дискомфорт, не пропонуючи ніяких рецептів щодо відновлення втраченої гармонії. У часи раннього постмодерну маємо справу з моментами жанрової дистилляції (історичним романом без історії, соціально-психологічним – без підкресленого соціального конфлікту чи етичного «уроку» тощо). Традиція дистанціювання жанру від реальності і виокремлення суто стильової домінанти формувалась протягом усього XX століття, а постмодернізм підвів лише естетичний підсумок цього процесу,

сформулювавши ідею повної відсутності реальності. Оскільки реальності не стало, її пошук (процес, що, пам'ятаємо, був надзавданням класичної традиції) припинився. «Реальності не знайдено, маємо лише текст» – така смислова корекція проблеми підбила творчі підсумки ХХ століття, переформулювала ключові, програмні гасла постмодерністської літератури, філософії, естетики.

Серед ключових жанрових різновидів роману в літературі постмодернізму слід назвати: філософський, соціально - філософський, соціально - психологічний роман, роман - сповідь, роман - попередження, роман - антиутопію, інтелектуальний роман, історіографічний або псевдоісторичний (постмодерністська модель історичного роману), науково-фантастичний роман.

Відчуття завершеності історії, криза гуманізму в добу постмодерну породили роман - сповідь, роман - антиутопію, роман - попередження. Інтелектуальний роман демонструє інтенцію митців - постмодерністів гуманізувати дійсність, знайти варіанти можливих виходів із ситуації загального абсурду, повернути індивідуальність особистості(творчість Дж. Фаулза, А. Мердок, У. Еко, М. Кундери та ін.).

Іронічний модус літератури другої половини ХХ ст. визначає розвій псевдожанрових різновидів роману – «псевдоісторичного», «псевдодетективного» («Ім'я троянди» У. Еко). Докорінно змінився історичний роман. Дискредитація історії, яка відбувалася останнім часом, мала б, напевно, підірвати віру в історичний роман. Проте, незважаючи на прогнози культурологів ХХ ст., які пророкували його смерть, останній продовжує існувати, однак, слід відзначити ознаки його суттєвої трансформації. В епоху деконструктивізму та постструктуралізму історія перестала бути «безперервною» (за словами М. Фуко). «Світова історія» вже не сприймається як єдине ціле – вона розпадається на безліч метанаративів. Відтак, у постмодерністському романі мирно співіснують різні історії, версії, інтерпретації.

З огляду на один із ключових постулатів постмодернізму – децентрацію – у сучасного митця виникає інтерес до маргінальних явищ, приватних моментів історії, усього того, що остання завжди замовчувала. І взагалі, історія, яку ми вивчаємо завдяки історикам, – це лише суб'єктивний погляд на події, що відбувались насправді, одна із можливих інтерпретацій. Саме тому в літературі другої половини ХХ ст. відбувається відкрите глузування, пародіювання історії. Чого варта, наприклад, сама лише назва роману Дж.Барнса «Історія світу у 10 1/2 розділах», на сторінках якого британський прозаїк відверто іронізує щодо достовірності загальновідомих фактів: він подає біблійну історію про безгрішного Ноя у пародійному ключі. Той постає на сторінках першої новели барнсівського твору ледь не покидьком: «Ной не був добрим чоловіком. Зрозуміло, я розумію, як неприємно вам це повідомлення, адже всі ви його нащадки; але факт є факт. Він був чудовиськом – самовдоволений патріарх, який півдня плазував перед своїм Богом, а залишок дня відігрувався на нас» [5, с. 17]. Ліричний герой, від імені якого ведеться оповідь, це – шашіль, що мешкає у відмерлій деревині. Така нарративна стратегія (оповідь від імені комахи, яка ледь досягає в довжину п'яти міліметрів), безумовно, свідчить про кардинальне зміщення «історичних акцентів» і появу надмірної уваги до маргінальних постатей, а переписування (тобто іронічне переосмислення) відомої біблійної легенди й водночас зміна її пафосу демонструє активний процес розвінчання міфів, нав'язуваних попередньою історією. Автори постмодерністських історичних романів (Дж. Барнс, Дж. Фаулз, П. Акройд, Г. Свіфт, У. Еко) свідомо переосмислюють історію, розраховуючи на парадоксально орієнтоване читацьке сприйняття. Художня мета митця – розхитати віру читача в достовірність фактів історії, ключовий концепт: історія – це фальсифікація, підробка. Постмодерністи, зацікавлені в минулих подіях, прагнуть самостійно розслідувати їх, дати їм власну інтерпретацію.

Сучасний історичний роман у літературознавстві прийнято називати

«історіографічним метароманом» (цей термін запропонувала наприкінці 80-х рр. минулого століття Л. Хатчен). Витоки його слід шукати, на думку літературознавців, у прозі Х. Борхеса та Г. Маркеса. Зокрема «Сто років самотності» Г. Маркеса вважають одним із перших «історіографічних метароманів».

Не задовольняючись повторенням даних історичної науки, а осягаючи спільний із нею матеріал за законами художньої трансформації дійсності, історичний роман створює художній світ, який не можна регламентувати в панорамності, не можна обмежити в часі, у кількості персонажів і сюжетних ходів, переплетень та в поетапному, описовому характеротворенні.

Отже, таким чином, ми дійшли висновку, що відкинувши можливість нереального та навіть утопічного перетворення життя за допомогою мистецтва, представники постмодернізму прийняли буття таким як воно є. Відповідно до цього ж, їхня творчість почала набувати реальних форм. Тобто, шукати незвичне у звичному. Звісно, за таких умов реальність, що оточує автора, не змінюється докорінно, а лише виправляється – чи то коректується, іноді навіть у максимально можливих версіях. Таким чином і створюється площина для пошуку творчих ідей, що і реалізувались у створенні специфічної категорії літератури – «квазібіографії» або, при прискіпливому дослідженні – історичного роману.

РОЗДІЛ 2

БІОГРАФІЧНИЙ КАНОН Г. СКОВОРОДИ І ЙОГО ХУДОЖНЯ МОДИФІКАЦІЯ

В Україні здавна величні історичні постаті, бурхливі історичні події привертали увагу письменників, критиків, науковців. Застарілою є думка С. Єфремова «Дивне діло – надзвичайно багата на визначні події, на трагічні постаті й на цікаві ситуації історія України зовсім мало, коли рівняти, приваблює до себе наших письменників. Історична белетристика у нас чи не найслабше розоране поле в письменстві, навіть російська чи польська белетристика більш використовували наші сюжети, ніж ми самі. В історичній повісті, в історичному романі, – продовжує вчений, – ми так-таки за «Чорну раду» й не пішли далі. Кулішів роман, коли не брати до уваги здебільшого невдатних спроб Мордовця та Франкового «Захара Беркута», і досі лишається у нас мало не єдиним історичним романом і зразком такого роду творів» [18, с. 518–519].

Історію кожен розуміє, інтерпретує відповідно до свого рівня розвитку, свідомості, наукової об'єктивності, внутрішніх і зовнішніх потреб (суспільних, політичних, естетичних і т. д.). Повсякчас історія виступала важливою ознакою національної самобутності та засобом національної самоідентифікації. Тому художнє моделювання історії в українській літературі завжди було спробою самовираження, складовою певної національно-дидактичної програми. Нині ж теорія постмодернізму, зокрема й літературного, виробила своєрідне ставлення до історії як складової світоглядного підґрунтя. Як відомо, більшої популярності в українській історії набуває тема війни, а ще приховані біографії. Письменники намагаються створити власні альтернативні світи, в яких історичному персонажеві належить виконати місію.

Перш ніж перейти до аналізу образу Г. Сковороди, коротко зупинимо увагу на жанровій модифікації біографічного роману в постмодерністському дискурсі. Біографічний канон будується на приписах непохитного

дотримування положень і правил, які були усталені відповідно до жанру біографії. Р. Семків вказував: «жест заперечення традиційного канону є жестом власне модерним; якщо ж заперечуваним є модерністський канон, то модерний жест набуває пост-модерного сенсу, модерне зливається» [43, с. 12]. Тому прийнято розглядати постмодернізм як безкінечну лінію перетворень і трансформацій.

За твердженням Г. Винокура, суть біографічного жанру полягає в тому, що він є «модифікацією особистості у розвитку» [цит. за: 7, с. 153]. Т. Бовсунівська наголошувала: «для того, щоб твір сприймався біографією, потрібно, щоб постать, описана в ньому, мала культурно-історичну вагу – «велику натуру»» [7, с. 154]. Постать, якій присвячено твір має симпатизувати автору, адже «біографія – це персоналізована когнітивна карта, яка укладається симпатиком «визначної натури» як достовірна щодо зображуваної персоналії» [7, с. 157]. Визначна особа, якщо вона є історично віддаленою у часі, має бути хронологічно укладеною в нашарування оповіді. Письменникам, які беруться за написання біографій, особливо якщо їхні майбутні герої жили в давніх часах, необхідно максимально близько зберегти дух епохи, реконструювати свідчення, забобони, перечитати всі можливі документи і т. д. У біографічному романі завжди переплітаються офіційна та неофіційна версії життя видатної постаті.

До структурних компонентів біографії належать, за С. Аверинцевим, такі: «1) час життя персоналії; 2) походження та соціальний статус; 3) родинні зв'язки, батьківщина; 4) ставлення до рідного полісу; 5) культ родинних стосунків» [цит. за: 7, с. 154]. Деякі з цих елементів знайшли своє місце в романі В. Єшкілева «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Г. Сковороди».

Т. Бовсунівська мала рацію, коли стверджувала: «Сьогодні нікому не треба доводити, що жанрові модифікації становлять реальність літературного процесу» [7, с. 5]. У часи постмодернізму та початку XXI ст. спостерігається тенденція до жанрових модифікацій, їх чисельність безупинно зростає. У цей час жанр апелює до «глибоких конструктів, ніж просто традиція» [7, с. 19]. А постмодерністська література всі класичні жанри розглядала «як ймовірні

модифікації» [7, с. 19] і створила безліч незвичайних випадків такого накладання.

Автобіографічна проза упродовж усієї історії свого існування користується стабільним читацьким попитом. Не є винятком і твори, у центрі яких виводяться постаті митців, зокрема письменників. Разом із тим, у літературознавчому середовищі час від часу виникають дискусії щодо того, якими мають бути межі між реальними біографічними фактами й авторською містифікацією чи розвіюванням усталених уявлень про історичних осіб? Якою мірою можуть допускатися модифікації історичних фактів заради літературного сюжету? Відповіді на ці питання часом суттєво відрізняються.

Постать Г. Сковороди є однією з найзагадковіших в історії українського письменства. У різні часи актуалізувався міф, створений ще романтиками «як народного філософа, учителя», «філософа для простолюду» [33, с. 138]. Очевидно, в той час народницька спекуляція його іменем повинна була активізувати бажання дізнаватись більше про історичне минуле народу, а це сприяло пробудженню історичної свідомості. Власне, нова епоха прочитувала його за тією ж схемою, що й попередні знакові постаті світової історії людства. Оригінальна філософська система двох натур (видимої і невидимої), і трьох світів (макрокосм, мікрокосм і світ символічний), а також філософія серця вплинули на подальший розвиток філософсько-світоглядної системи суспільства та ментальність українців.

Тож не дивно, що саме його особа приваблювала і продовжує приваблювати авторів і постає на сторінках різножанрових і різноформатних творів В. Наріжного «Російський Жільбраз» (1814), І. Срезневського «Майоре, майоре!» (1836), В. Поліщука «Григорій Сковорода» (1929), Г. Вовка «Мед з каменю» (1968), В. Чередниченко «Молодість Григорія Сковороди» (1971), І. Ільєнко «Основ'янська повість» (1972), Вас. Шевчука «Предтеча» (1972).

Образ мандрівного філософа поставав і в поезії Ю. Клєна, П. Тичини, Л. Костенко, Б. Олійника, Д. Павличка та інших. Відомо, що М. Ковалинський називав перший життєпис Г. Сковороди «прекрасною втішливою легендою», а

свого вчителя «вселюдською людиною», «громадянином всесвіту», що «практично захопив повітря Західної Європи» і не був «продуктом самої тільки української дійсності» [33, с. 142].

Проте, як стверджувала Т. Пінчук, «немає і не може бути остаточно завершеного образу Сковороди у літературі, оскільки спроба створення такого передбачає канонізацію реальної історичної особистості та омертвіння його духовної спадщини» [9, с. 94].

Г. Сковорода жив на помежів'ї течій (між бароко та романтизмом), політичних режимів (у часи правління російських імператриць Єлизавети Петрівни й Катерини II; часи гетьманування Данила Апостола й Кирила Розумовського в Україні).

У XVIII ст. пласти історії накладалися один на одного в українській культурі та розвивалися у культурі попередніх епох. У своєму філософському розвитку Г. Сковорода «прямував до нового європейського світогляду, заснованого на справедливості й гуманізмі. Він один із перших визнавав вічність матерії і несотворенність світу, якому кінця і краю не буде» [38, с. 59]. З оцінок і спостережень літературознавців дізнаємось, що «функція персонажа в тексті, яка в розкритті буттєвого задуму митця завжди відігравала важливу роль, у сучасній літературі відчутно змінюється, а в деяких творах набуває зовсім іншого значення» [40, с. 70]. Намагаючись досягнути духовний простір Г. Сковороди, який в інтерпретації письменників був «ученим-енциклопедистом, людиною високої моралі, яка вивищувалася над світом, людиною-феноменом, людиною-загадкою для сучасників, так і для майбутніх поколінь, людиною всеосяжної мудрості...» [45, с. 83], В. Єшкілев вихоплює з історії лише деякі правдиві фрагменти, переконуватись у достовірності яких непотрібно.

Перебування Г. Сковороди в Європі є малодослідженою сторінкою. Г. Сковорода на той час не мав сформованої світоглядної системи, він перебував у пошуку знань до власної філософії. Незважаючи навіть на те, що він опинився у вирі європейського життя протягом п'ятих років. А тому,

розуміємо, що в такій ситуації різних згадок і вигадок не перерахувати. Завдяки Катерині II, яка доручила генерал-майору Ф. Вишневському вивчити технологію виготовлення токайських вин і придбати декілька партій на виноградниках Токаю, Г. Сковороді вдалося побувати в Європі. Справа в тому, що, Ф. Вишневському потрібен був знавець німецької мови в Угорщині. Тому до складу експедиції увійшов ще один член – Г. Сковорода. Існує й інша версія: Григорій Савич був домашнім учителем сина генерала. О. Галич, спираючись на свідчення знавця біографії Г. Сковороди Л. Ушкалова, писав, що майбутній філософ: «у Європі перебував в 1746–1750 рр. із жовтня 1750 р. жив у Києві, згодом – у Переяславі» [10, с. 61]. Письменник проілюстрував хронологічно не зовсім достовірні дати біографії Г. Сковороди. Причому складається враження, що автор навмисне вводить дві сюжетні лінії, щоб можна було порівняти факти про нього у сучасників і свідчення людей, які нібито були з ним знайомі. Чи, можливо, щоб прокласти межу між минулим і сьогоденням, пізнанням його постаті до того, які він збагнув, яке може бути життя, та посмертні згадки про нього. Потрапив до Італії він у двадцятидев'ятирічному віці, бо прагнув знань і не сподівався на подарунки долі. Якщо не зупинятися детально на різних фрагментах сюжетних ліній, то в цілому бачимо, що постмодерністський час характеризується поліхромією. У художньому творі він узагальнюється В. Єшкілевим, за допомогою різних географічних вказівок місця й дати події, наприклад, «Сенянський монастир, 29 вересня 1780 року; Трієст, 16 квітня 1751; Дорога між Марибором і Целе, 16 квітня 1751 року; Скит на скелях в Опіллі, у Бережанському циркулі Рогатинського повіту, 6 листопада» чи «Київ, липень, наш час; Яремче, серпень, наші дні» подає виключно власне топографічне мислення.

Разом із тим, слід зазначити, що пишучи постмодерністський гостросюжетний роман з історичними й вигаданими героями, В. Єшкілев звертається до інтелектуальної аудиторії. Неінтелектуальній частині аудиторії запам'ятається лише те, що Г. Сковорода був масоном. Іншими словами вони ввійдуть в коло гравців з історією. Тут необхідно звернути увагу на художню

деталь творчої манери митця, яка деякою мірою прояснює ситуацію гри з історичними знаннями про цю персоналію. В. Єшкілев, на відміну від своїх відомих попередників, наприклад В. Петрова (який вперше серйозно вивчав документи про Г. Сковороду і, по суті, був його біографом), не вдавався до документальних підтверджень, а послуговувався загальновідомими фактами.

Мабуть, найконкретніше про це написала Н. Горбач: «тут можна говорити про датування як ігровий прийом, що слугує переформатуванню, творенню нової історичної реальності...» [11, с. 40]. Тому, акцентуючи увагу саме на тих датах, які автор вирішив використати в романі, доводить, що піддає сумнівам історичні дати, які можуть бути вигаданими. Підхоплюючи думку про те, що автор, граючись зі своїми героями, перекроює історичні дані, зауважуємо, відчутною є різниця між вигадкою та реальністю.

В. Єшкілев поставив собі за завдання подати образ Г. Сковороди не канонізовано, а сповненим суперечності доби й інтриг. Побудував роман на припущенні про участь Г. Сковороди в масонській ложі та належності його до масонів. О. Галич окреслив жанрову своєрідність роману В. Єшкілева так: «Усі кути Трикутника – квазібіографія, тобто несправжній, фальшивий життєпис, від «квазі» (лат. *quasi* – ніби, майже, немовби) – у складних словах означає «ніби», «позірний», «несправжній», «фальшивий»» [цит. за: 10, с. 62]. Розглядаючи роман як імітацію на біографічний роман, в якому достовірним є образ Г. Сковороди, а сюжетні лінії вигаданими, як й інші герої, переконуємось, що це було спричинено авторським бажанням показати Г. Сковороду в новому світлі й за інших життєвих обставин.

Серед численних історичних свідчень є записи про те, що Г. Сковорода міг бути причетним до руху масонів. Варто згадати в цьому аспекті М. Сумцова, що неодноразово звертався до питання світобачення Г. Сковороди і впливу масонів на нього. Дослідник переконливо доводив: «Сковорода не був масоном, але він у значній мірі виріс і виховувався у тій атмосфері, яка живила російське масонство і між ним та масонами знаходять загальні точки зіткнення, у вигляді старозавітних книг, містичного їх трактування, байдужості до

догматичної сторони християнства, суворо-аскетичного способу життя...» [21, с. 163].

Принагідно слід уточнити, що Д. Чижевський доводив, що «активізація масонського руху на Україні збігається з діяльністю Сковороди на її теренах, крім того, і сам перший біограф Сковороди Ковалинський належав до масонів» [21, с. 160]. Важливим є й те, що члени масонських лож друкували твори Г. Сковороди. «Наркис» був надрукований М. Антоновським, а видання «Початкових дверей до християнської доброчесності» було здійснено за кошти О. Лобизіна [21, с. 160].

Професор Гречик розповідав, що учень Г. Сковороди М. Ковалинський згадував слова Григорія Савича: «Я дивуюсь сенсові храму, але тим не відкидаю його зовнішності» [19, с. 36]. Ця фраза є частиною ритуалу масонів. Гречик сумнівається у цьому, але трактує спогади М. Ковалинського як версію того, що Г. Сковорода цитував масонські тексти.

Зовсім по-іншому пов'язував діяльність Г. Сковороди з масонством М. Грушевський. Він писав: «Масони, як і він, розвивали думки про боротьбу в людині матерії і духу, покладали обов'язком людини поборювати в собі потяги матеріальні й підніматись до світу духовного через самопізнання й увагу до внутрішнього об'явлення» [цит. за: 21, с. 161].

В. Єшкілев писав, що цей твір – це «...смілива спроба »вловити» те, що дозволено художній літературі» [25, с. 242]. Після публікації твору у 2012 році, роман став подією серед поціновувачів історичної літератури, адже перед читачем постав не вже звичний образ філософа, а його «деміфологізована» версія. При цьому читач був поступово підготовлений до сприйняття такого образу постмодерною парадигмою та різноманітними провокаціями, якими насичений творчий доробок В. Єшкілева. Під пильним оком В. Єшкілева, за словами І. Корнелюк, «вимальовується живий і неоднозначний Сковорода, з людськими страхами й грішними думками, самодостатній і самотній персонаж, котрий проживає гру «життя того, хто присвятив себе пошукам Живого Бога»» [25, с. 242].

Отже, роман В. Єшкілева «Усі кути трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди» розрахований на підготовленого читача, котрий ознайомлений як із фактами біографії, так і з художньою традицією образотворення Г. Сковороди і буде спроможний завершити авторське моделювання життєпису власною рецепцією.

РОЗДІЛ 3

АВТОРСЬКЕ МОДЕЛЮВАННЯ ІСТОРІЇ В РОМАНІ В. ЄШКІЛЄВА «УСІ КУТИ ТРИКУТНИКА. АПОКРИФ МАНДРІВ Г. СКОВОРОДИ»

Як відомо, розгляд жанрових модифікацій дає можливість бачення еволюції творчості письменника, виявлення її глибинної авторської суті та її відповідності усталеним нормативам. В. Єшкілев, керуючись власним мистецьким світовідчуття, зобразив Г. Сковороду не як мандрівного вчителя, якого звикли бачити інші, а як звичайну людину, якій не байдуже життя; містика, котрий прагне дізнатись істину.

Розуміння історії цього роману впливає з загальної концепції, яку автор подає крізь призму власних «метароманів», над якими працює вже давно [25, с. 244]. В. Єшкілев сприймає час у творі нелінійно, реалізуючи ідею метаісторичності, яку рухають незримі сили у видимій історії України. Письменник подає власну історію духовних шукань Г. Сковороди через чотири частини роману, які об'єднує концептом «стадія», а саме Венери, Меркурія, Урана і за межами стадій. Ці стадії сприяють як душевним потрясінням, так і духовним перетворенням філософа.

Підзаголовок до роману В. Єшкілева застерігає, що оповідь є: «Апокрифом мандрів Григорія Сковороди». Поняття «апокриф» походить із (грец. *apokryph* – прихований, таємничий, фальшивий) [30, с. 38] й означає шлях мандрів одного періоду життя Г. Сковороди, яке зовсім не вписується у лексему «мандри», яка охоплює, передусім різні періоди життя українського філософа. Прослідковуємо зміщення координат з історичного на фантастичний вектор, який в умовах постмодернізму є обов'язковим (згадаймо, роман У. Еко «Ім'я рози», в якому зустрічаємо дещо подібне). Предметом постмодерної гри письменника є маловідомі сторінки біографії Г. Сковороди. Увагу автор зосереджує на захопленні Григорія Савича масонкою Констанцією, яка була

секретарем масонської ложі «Марк Аврелій» і за сумісництвом міжнародним шпигуном. Її розум, врода, яка проявляла себе «як у жіночій, так і в чоловічій натурі» [19, с. 154], захопили душу юнака. Вона нагадувала йому «живу книгу емблем» [19, с. 154], її потяг до метафізичних знань був розділений Г. Сковородою, а її смерть принесла лише розчарування.

Якщо ж говорити про авторське моделювання історії, то порушенням біографічного канону – і, як наслідок – творення альтісторичного світу – можна розцінювати і зміщення часових рамок подорожі Г. Сковороди за кордон: у романі це 1750–1753 роки, хоча в сучасному літературознавстві закріпилася версія Л. Махновця, згідно з якою перебування в Європі окреслюється 1745–1750 роками. Зміщення часових площин містифікує оповідь В. Єшкілева, який запропонував власну версію витоків справжності Г. Сковороди. Угорський дослідник Л. Тарді у книзі «Історія Токайської винної торговельної комісії (1733–1798)» зазначив, що Г. Сковорода під час токайської місії співав у дерев'яній православній церкві протягом 1745–1753 рр. Чи, за іншим твердженням, Г. Сковорода виконував обов'язки дяка православної церкви.

На початку твору автор подає віддалений у часі фрагмент з життя Г. Сковороди – це 1780 р. Завершується роман 12 листопада 1794 року на поштової станції Чернігівського намісництва після смерті Г. Сковороди. Між цими часовими проміжками події відбуваються у Львові в березні, в Триєсті у квітні, у Венеції та в Мілані – в травні, поблизу Местре – в червні 1751 р. Далі розгортаються в Україні в Рогатинському повіті в листопаді 1752 р., на Поділлі – 25 листопада та в Чернелицькому замку – на початку грудня 1752 року

Події твору розгортаються паралельно у двох часових площинах: умовному сьогоденні й у 50-х роках XVIII століття. Центральним персонажем сюжетної «сучасної» лінії є вигаданий персонаж вчений-історик Павло Вигилярний, який, спираючись на документи закордонних масонських архівів, вирішує довести причетність Г. Сковороди до участі в одній із масонських лож.

Для сучасників хронотоп окреслено словосполученням «наш час». Головний герой цієї сюжетної лінії, приходячи на консультацію до професора Гречика, стає головним звинувачуваним у його смерті. Напівдетективна історія продовжується й тоді, коли він викрадає у професора язичницький, швидше за все, масонський жіночий ідол. У романі брат Вигилярного Олександр по своєму трактує знання про Г. Сковороду, здобуті ще в школі: «був сильно не від світу сього, відповідно, потерпав за правду-матку від різних кривдників» [9 с. 152].

У романі Павло Вигилярний дотримується думки, що «давні уявлення стають вже не просто застарілими, вони стають шкідливими. Вони шкодять, перетворюють нашу гуманітарну сферу на дурнувату культурницьку оперетку» [19, с. 9]. Свої здогадки і свідчення з виписки прагнув перевірити у досвідченого сковородинознавця Геннадія Гречика, який хоча і заперечував будь-які поняття постмодернізму, проте розповідав студентам «про «ризом» і «гіпертекстуальність». Тьху! А то ще запишуть у вороги прогресу і демократії» [19, с. 18]. Однак до ідеї Вигилярного дослідити участь Сковороди у масонському рухові він ставиться спочатку заперечливо, бо вважав: «Народницькі міфи замінили марксистськими» [19, с. 18], а представники постмодернізму є «постмодерними істинолюбцями», які можуть потрактувати історію так, що після ніхто вже нічому не вірить. Потім підсумовуючи розмову з Вигилярним, Г. Гречик ствердив: «Він був їхнім татом ... Масонським татом, Павлику» [19, с. 20]. Відповідно до постмодерної традиції влітає інтертекстуальні особливості. Так, у романі Г. Гречик пояснював Вигилярному, що були й до нього відомі факти про діяльність Г. Сковороди в Європі, оприлюднені культурологами й медієвістами. Він апелював до назв праць відомих представників української науки, при цьому використовуючи ремінісценції: «маю у бібліотеці книжку Пахльовської «*Civiltà letteraria ucraina*», чи до Л. Ушкалова «про італійські образки в літературі українського бароко» [19, с. 30] як свідоме нагадування про твори й одночасне відсилання до їхніх сюжетів.

Професор стверджував, що є речі внутрішні, але поряд із ними існують внутрішні: «Для всіх і для обраних» [19, с. 34]. Життєвий шлях Г. Сковороди, як і його самого, теж можна вважати, як зазначав О. Галич, половинним: «одна його половина призначена для широких народних мас, а друга – для обраних» [10, с. 61]. Вигилярного цікавлять питання належності та відповідності Г. Сковороди своєму часові, бо вважає його неординарним філософом, несхожим на багатьох сучасників. І. Гузар пояснювала, що «у його філософії схрещуються філософські течії, які в цій добі охоплювали *Європу* (Європу – курсив Г. І.) виключно з Україною» [12, с. 66]. У розмові з невідомим Вигилярний представляється як історик, що пише книгу про Г. Сковороду. Цим він доводить містичній особі, яка, можливо, пережила не одне покоління, що справа Г. Сковороди має продовження й нині. Однак істинне призначення П. Вигилярного, за словами Маски, полягає в тому, щоб «самому стати продовженням Григорія Сковороди, стати Сковородою» [19, с. 218]. Місія «стати продовження Сковороди» здійсненою є лише для історика з промовистим прізвиськом Вигилярний, що означає в перекладі «з лат. *vigiliare* – дивитися) – той, хто дивиться, пильнує; хранитель», – стверджувала Н. Горбач [10, с. 40].

Події «історичної» лінії розгортаються навколо самого Г. Сковороди. Рушаючи до Львова з трактиру, він роздумував над пропозицією «людини, відомої в колах лібертинів і вільних мулярів під псевдонімом Пафлагонець. Той запропонував увійти до числа посвячених і причаститись Світла» [19, с. 21]. Містифікується карта, що її показав цей чоловік, на ній було накреслено кордони майбутньої держави *Ruthenia*, з центром у Києві. Головному героєві кілька місяців уявлялася майбутня степова республіка. Для себе він повинен вирішити: приймати пропозицію чи відхилити її. Крім того, він має розгадати «таємницю стосунків і вищого призначення двох могутніх породжень первісної природи» [19, с. 22], а саме Софії і Крома – це два первні природи, які у з'єднанні дають життя досконалому Андрогінові.

Г. Сковорода постає в романі філософом, з яким відбуваються містичні події. Навіть сновидіння Г. Сковороди набувають філософського змісту. Блискавка сниться Г. Сковороді в Сенянському монастирі майже через тридцять років від основних подій, завжди пророкує йому зміни в житті й мандри. В дитячі роки блискавка асоціювалась з обгорілим дядьком. Взагалі блискавка, за спогадами Г. Сковороди, передбачає Божу ласку, яку може приймати лише гідний її чоловік. В Італії йому сняться сні, в яких він утікає від переслідувачів. Врешті-решт опиняється на Вежі, яка схожа на Вежу карт Таро, і бачить батька, наклавши на нього хрест, він луснув, а на його місці постав образ жінки у срібній масці, що довго сміялася глузлигим сміхом. У сні Г. Сковорода зрозумів, що відьма має владу над блискавкою.

Тут же Г. Сковорода розмірковував, що жінки є втіленням відьми. Опозиція «жінка-відьма» пронизує сюжетні лінії роману. Так, П. Вигилярний, вкравши ідола жіночої статі, відправляється до старшого брата в Карпати. Там, у Відминому лазі, з ним й Олександром трапляються дивні речі. Дві студентки Ліда й Ліка виявляються не тими, за кого себе видавали – це давні жриці. Згодом коло їхнього вогнища опиняється п'ять жінок, що проводили з ним ритуал посвячення Світлом і готували до зустрічі з Отцем Вороном для з'ясування істинного призначення. Такий сюжет є звичайним для В. Єшкілева, адже його персонажі виявляються втягнутими в містичну гру. Події відбуваються на озері Несамовитому, де вчений дізнається, що Г. Сковорода – це «і прізвище, і звання, і чин, і знак, і криївка посеред пустелі. Так сталося на цій землі, що лише Сковорода через Біблію створив свій окремий світ, замкнув на себе суверенні сенси й навік залишився найвидатнішим із Хранителів Навни, заповіданої цій землі предками» [19, с. 218]. Вигилярний стає на шлях Наріжного Хранителя спадщини Г. Сковороди. Позиція В. Єшкілева у романі транслюється через сновидіння, в яких символічний зміст реалізує найвідвертіші сторінки вигаданого життя українського філософа.

Образ Г. Сковороди накреслюється в романі фрагментарно – читач відтворює його із розрізнених портретних і психологічних деталей, але при

цьому помітним є зміщення образу від народницького канону, згідно з яким той поставав народним філософом чи народним учителем. Герой же В. Єшкілева тяжіє до містики, пригод, нетрадиційних духовних практик. Проте, навіть у творі, що написаний як пригодницький постмодерний роман, Григорій Сковорода не втрачає своєї філософічності. Нащадки Г. Сковороди мають знати, що усі дороги й перехрестя віків не можуть стерти закарбовані у вічності й позачасі історичні постаті. Очевидно, що елітарний образ Г. Сковороди приречений до забуття в постмодерністській літературі.

В. Єшкілев художньо відтворив інтригу роману. Так, Г. Сковорода прибув до резиденції одного з негоціантів і міського патриція Протазія Духніча, у шпигунських колах відомого як Татусь Прот. А відтак, «усі нитки системи імперської розвідувальної павутини, широко розкинутої між Віднем і Уманню, з'єднувались у чутливий вузол в гостинному і щедрому домі Протазія Духніча» [19, с. 24]. Татусь Прот запропонував йому прикинутись паломником і помандрувати до Італії, щоб стежити за сином гетьмана Пилипа Орлика Грицьком. За це йому запропонував гроші на навчання. Сковорода, не даючи відповіді, вирушає в Європу. Письменник віртуозно вигадує дорогу до Венеції Г. Сковороди разом із мандрівним цирком «Олімпус», в якому були представники різних герметичних об'єднань Італії. Під час циркових вистав грав на флейті. Очевидно, В. Єшкілев не забув показати музичні здібності Г. Сковороди в романі. Після обшуку на митниці ворожка Лейла на картах розкинула його долю: «Довго житиме, але так довго, що й сам стомиться від свого життя» [19, с. 70]. Можливо, письменник використовує прийом гадання, щоб у такий спосіб пояснити безкінечні мандри Г. Сковороди у більш старшому віці.

У Венеції молодий Сковорода опиняється шпигуном російської розвідки Єлизавети Петрівни та спілкується з представниками європейського масонства. Письменник у відтворенні подій дотримується зображення найпоширеніших образів-метафор постмодернізму, зокрема карнавалу, незамінним атрибутом містифікації якого є переодягання й маска. За маскою міг приховатись будь-

хто. Вона є символом знеособлення людини. У масці в сні Г. Сковороди з'являється таємнича жінка в срібній масці та червоно-жовтому вбранні. В. Єшкілев у масках зображує членів італійської масонської іоаннітської ложі «Марк Аврелій». Для Г. Сковороди маска є незвичним елементом гардеробу, тому він не знав, що з нею робити, коли вперше побачив. Лакей допоміг йому одягнути її і «за хвилину Григорій, загорнутий у плащ і з маскою на обличчі, їхав вечірніми вулицями Трієста» [19, с. 86]. Г. Сковорода, перебуваючи в Італії, помічає, що «людина у чорному плащі і масці не викликала в Італії здивування» [19, с. 86] особливо після заходу сонця. В. Єшкілев використовує асоціонім Маска (невідомий герой був за нею прихований), коли відбувається посвячення П. Вигилярного в носії знань про Г. Сковороду.

Більше того, автор подає появу Г. Сковороди в Італії як довгоочікуване явище. Представник масонської ложі «Марк Аврелій» граф Рескі, розповідаючи новину про прибуття Г. Сковороди до Італії, стверджував: «...кажуть, що він є тим самим парадоксальним космополітом, прихід якого зі Сходу так влучно передбачив Розенкрейцер...» [19, с. 65].

У В. Єшкілева моделюється й лінія інтимного життя Г. Сковороди. На пропозицію кухарки Татуса Прота переспати з якоюсь із жінок відповів: «Жінка прелюбодійна є скудельним сосудом дияволовим» [19, с. 25]. Цими словами підтверджуються історичні факти, що філософ не мав стосунків з жінками. Дорогою до Італії він мав зносини з ворожкою Лейлою. В. Єшкілев художньо змалював Г. Сковороду як чоловіка, який має певні потреби. Ліда, яку віддали Григорію для розваг, мала язик, який рухався «немов швидка і невтомна гаряча змія» [19, с. 106]. Внутрішній голос застерігав, що це: «Змій! Єва і Змій! Це ж істинне продовження біблійної історії. Гріх первородний! А ця зміїноязика гетера – його живе втілення!» [19, с. 106]. Після картав себе за добровільну участь в оргії: «Він втратив владу над своїм грішним єством і сприяв примноженню зла» [19, с. 112]. З фрагментарних сцен інтимного характеру розвінчується образ Г. Сковороди, який не міг бути поряд з жінками, бо жив духовним призначенням, а в Італії з жінками мав справу. В романі він

порівнюється із Джакомо Казановою: «Його нечисленні пригоди з жінками були випадковими й не принесли йому великої втіхи» [19, с. 104]. Подібні експерименти закріпили у свідомості лише те, що: «матерія є недосконалою субстанцією, облудною і брідкою» [19, с. 104]. У розмові з Констанцією він себе порівнює зі смиренным школярем, який «далекий від тілесних ігрищ світу сього» [19, с. 102], проте цікавиться Андрогіном, тобто Божим творінням, що поєднує жіноче й чоловіче начало. Вважав, що «масонство слугувало цим бароковим жінкам відправною станцією для пошуків таємничої досконалості, яка у вільномулярських трактатах іменувалася Істинною Гармонією» [19, с. 114].

Письменник звертає увагу на лаконічні, але місткі характеристики Г. Сковороди. Персонажі неоднаково ілюструють особливості зовнішності й характеру філософа, виходячи з того, що бачать. Масонка Констанція, побачивши Григорія Савича, помітила: «витончене обличчя Григорія, на якому природна блідість і червоні ознаки хвилювання виписували самобутні знаки чутливої натури» [19, с. 63]. Аскетична, хвороблива блідість аристократці здавалася витонченою.

За словам шпигуна графа Рескі Марко, Г. Сковорода «виглядає на поляка, худий, високий, білошкірий, з темними очима» [19, с. 94]. Бідний одяг Г. Сковороди вказував на те, що такого парубка не годилося б відстежувати. Марко при описі зовнішності Г. Сковороди звернув увагу на його очі: «самісінькі, як у падре Віджіліо, коли той проповідує про маленького Ісусика» [19, с. 95]. Мабуть, таке порівняння є ознакою самозаглиблення філософа, адже вічне поривання в пізнання таємничих знаків, певною мірою свідчить і про неабиякі інтелектуальні здібності. Мав намір отримувати знання, перебуваючи в Італії, попросив книги з емблематики. Проте Григорія понад усе хвилює справа здобуття «української вольності», тому він прагне познайомитись із сином Пилипа Орлика і очільниками масонів.

У романі виявлено декларативний погляд на містицизм і різні практики, які здобули прихильність у масонів. П. Вигілярний переконував брата, що ідеї

пошуку андрогіна ширились Європою саме у XVIII ст., у сюжетній історичній лінії Г. Сковорода теж захоплюється цією двовалентною сутністю й навіть деякі ознаки двостатевості вбачає в акробатах мандрівного цирку.

В. Єшкілев порушує тему масонства і релігії. Г. Сковорода є смисловим об'єктом, в якому сходяться дві сюжетні лінії. Європейське масонство й участь у їхніх інтригах Г. Сковориди стали поштовхом до розгортання історично-містичної реальності. Акцентує увагу на символі руху масонів, а саме трикутників. На якому всередині намальовано розплющене око. Образ ока запозичений з християнських ідей, а саме з ідеї «Всевидячого ока», а трикутник символізує Трійцю (Отця, Сина і Святого Духа). Н. Горбач, аналізуючи «трикутник» з назви роману, зазначила, що він є «символом, що коригується християнською й гностичною філософією, носіями якої і виступали масони» [11, с. 40]. У романі Констанція, пишучи листа до Г. Сковороди, звертається звичними масонськими гаслами, підписує лист словами: «Усі кути трикутника рівні» [19, с. 116]. В. Єшкілев використовує в своєму арсеналі стилістичні засоби постмодерної доби: фрагментарність подій, снів, які в підсумку ілюструють спільну історію; численні містифікації, які призводять до руйнування об'єктивного погляду на історичні факти.

Нетрадиційність запропонованого В. Єшкілевим образу Г. Сковороди викликала низку як критичних, так і схвальних відгуків. Хоча М. Микицей не заперечує права на існування такої художньої версії образу Г. Сковороди на тій підставі, що «класичний образ мандрівного філософа («ходив босий селами, грав на сопілці, проповідував сердечну науку») В. Єшкілев трансформує і продовжує у цілком несподіваний, але такий привабливий образ своєрідного українського Джеймса Бонда, вписуючи його у загальноєвропейський контекст як важливого потенційного фігуранта тодішніх політичних пасьянсів» [32]. Прагнення переосмислити традиційний образ Г. Сковороди було спроектовано постмодерністською тенденцією до переінакшення історії.

Отже, незважаючи на різне прочитання роману В. Єшкілева «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди» та маловідомих фактів,

автор не зупиняється на духовних подорожах філософа, а актуалізує давні містичні практики (ісихазму, гностицизму). Автор зазначає, що лише подоланням тілесних вимірів досягаються духовні. Містичні візії й духовні шукання Г. Сковороди змусили письменника зобразити моменти його стикання з невидимими силами, які займали певні позиції на «шаховій дошці», де століттями не припиняється конспірологічна гра» [25, с. 244] з власною історією.

Постмодерне розуміння історії, брак інформації про життя Г. Сковороди за кордоном, намагання автора кинути виклик академічному середовищу стали підґрунтям для моделювання біографічного канону Г. Сковороди в метаісторичному контексті.

ВИСНОВКИ

Постмодернізм як явище загальнокультурне вплинуло на філософію, естетику, мистецтво, науку та смаки суспільства. Довкола означення «постмодерний» виникають труднощі не лише в культурологічному, а й загальному філософському розумінні. Оскільки постмодернізм виник у постіндустріальному суспільстві, він став уособленням накопиченого досвіду попередніх культурних епох, а тому був якісно новим напрямом. Інтерес постмодернізму до змін у світобаченні, методології історичного пізнання, тематиці історичних досліджень засвідчив намагання орієнтуватися на мозаїчність, іронічність, ігровий стиль, переосмислення традицій тощо. Сфальсифікована історія минулого стає реальною в сьогоденні. Постмодерні автори, досліджуючи питання історії, здебільшого відмовляються від офіційної версії й вибудовують альтернативну їй, що часом спричинює розрізнення думок суспільства, стимулюючи читацьке середовище до пошуку правди.

Дослідивши концепцію історичної дійсності в романі В. Єшкілева «Усі кути трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди», дійшли висновку, що специфіка постмодерністського розуміння історії змушує письменників-постмодерністів руйнувати міфи про особу, не ототожнювати її з ідеалом, а показувати цілком реальну, подеколи контроверсійну особистість, тобто випробовувати її суспільну значущість часом.

Порівнюючи біографічні моделі Г. Сковороди в офіційній науці та образ художнього твору, вважаємо, що автор зумисне вирішив історично не обґрунтовувати події роману, а лише поверхово вибудувати містичну розповідь

на загальновідомих фактах. Звісно, що В. Єшкілев розвінчує заідеологізований народницький образ у творі, порушує біографічний канон зображення Г. Сковороди відповідно до зображених у творі перипетій (подорож до Італії, інтимне життя Г. Сковороди), проте залишає головного героя вірним своїм душевним пориванням, відкидаючи тілесний аспект.

Отже, створюючи невласне біографію Г. Сковороди, В. Єшкілев зображує містичні шукання філософа (пошук Софії, Андрогіна, трикутника). З цією метою вводить у підзаголовок жанрове визначення, називаючи твір «апокрифом мандрів». Постмодерна жанрова специфіка покликана визначати авторське бачення історичної реальності, що й дозволило В. Єшкілеву обігрувати містичні практики, якими була охоплена Європа XVIII ст. Руйнування біографічного канону покликане створювати відмінні від реального життя ситуації, проте зі звичними персонажами в нетрадиційних для них обставинах, створюючи віртуальні світи. Стратегія гри з читачем передбачає змішування історичних і вигаданих фактів про життя Г. Сковороди за кордоном. Постмодерністська свідомість спроектована на перетворення традиційних сюжетів, пов'язаних з усталеним образом Сковороди-філософа, тому новий альтернативний життєпис героя є набагато цікавішим, ніж традиційний.

Співвідношення авторського вимислу й історичної достовірності перебувають у нерівнозначному становищі, оскільки художнє мислення В. Єшкілева переважає над історичним фактажем, який є тлом. Автор піддає сумнівам узвичаєну модель життя Г. Сковороди, зокрема його роки перебування в Європі. Крім того брак інформації про цей період життя письменника лише стимулює художнє конструювання історії.

Автор, дбаючи про історичну співвіднесеність тла, активно послуговується матеріалом національної історії, хронотопними маркерами минулого, що посилює ефект правдоподібності. У романі сучасні історики Г. Гречик і П. Вигилярний сходяться на тому, що образ Г. Сковороди залишається половинним: для обраних і непосвячених. В. Єшкілев,

перетрактовуючи образ головного персонажа, стимулює інтерес до його особи, читацькі рецепції не лише художнього, але й науково-популярного чи наукового доробків про особу українського інтелектуала.

Отже, говорячи про концепцію моделювання дійсності у творі В. Єшкілева «Усі кути трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди», можемо зазначити, що творення авторської постмодерної історичної концепції у творі цілком збігається із загальними постмодерністськими підходами. Так, звертання автора до освяченого традицією імені з одного боку, постає реакцією на певне пересичення, надуживання ідеологічними, художніми кліше при моделюванні його образу у попередній період, через що накреслення нового образу в класичному розумінні є неможливим. Але з іншого, у романі формулюється свій погляд на світ не через заперечення традиції, а через створення іншої парадигми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова Л. Советский исторический роман и вопросы историзма
Київ : Видавництво Київського університету, 1971. 156 с.
2. Андрусів С. Мости між часами (Про типологію історичної прози) // *Українська мова і література в школі*. 1987. № 8. С. 14–20.
3. Бакланов А. Современный зарубежный исторический роман. Київ : Вища школа, 1989. 183 с.
4. Барабаш Ю. «Если забуду тебя, Иерусалим...» Гоголь и Шевченко: сравнительно-типологические опыты. Харків : Акта, 2001. 376 с.
5. Барнс Дж. История мира в 10 1/2 главах / Москва : Транзиткнига, 2006. 381 с.
6. Бельский А. Английский роман 1800–1810-х годов : учеб. пособ. по спецкурсу для студ. филол. факультета. Пермь, 1968. 13 с.
7. Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману : монографія. Харків : Вид-во «Діса плюс», 2015. 368 с.
8. Бордукова Н. Літературна творчість Григорія Сковороди в українській та світовій гуманістиці ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2001. 20 с.
9. Веретейченко І., Дяченко П., Пінчук Т. Григорій Сковорода і світ : навч. посіб. Київ : Шлях, 2004. 208 с.
10. Галич О. «Усі кути трикутника» В. Єшкілева як квазібіографія Г. Сковороди. *Слово і час*. 2014. № 7. С. 59–64.
11. Горбач Н. Альтісторичний світ роману В. Єшкілева «Усі кути трикутника: апокриф мандрів Григорія Сковороди». *Вісник Запорізького національного університету*. Серія : філологічні науки : зб. наук. праць. Запоріжжя : ЗНУ, 2012. № 4. С. 38–41.
12. Гузар І. Григорій Сковорода у контексті просвітительської філософії. *Вибрані праці про Г. Сковороду (1724–1804), Т. Шевченка (1814–1861)*,

- I. Канта (1724–1804) з нагоди пам'ятних дат.* Донецьк : Б. в., 2004. С. 66–84.
13. Гурбанська С. Постмодерністська модель світу в художньому дискурсі. *Studia Linguistica* : наук. журнал. Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2014. Вип. 8. С. 350–353.
 14. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири. *Слово і час.* 1995. № 2. С. 18–24.
 15. Дічек Н. Шлях до щастя Григорія Сковороди. *Шлях освіти.* 2002. № 4. С. 43–50.
 16. Эко У. *Заметки на полях имени розы.* Санкт-Петербург : Symposium, 2007. 94 с.
 17. Єфімець О. Григорій Сковорода – філософ-просвітник і гуманіст. *Новий колегіум.* 2001. № 4. С. 18–19.
 18. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ : Femina, 1995. 688 с.
 19. Єшкілев В. Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди : роман. Київ : Академія, 2012. 248 с.
 20. Іванишин П. Постмодернізм і національно-духовна ідентифікація. *Українська літературна критика ХХ століття* : антологія : у 3 т. Київ : Наукова думка, 2017. Т. 2 : Літературні дискусії другої половини ХХ століття. С. 427–437.
 21. Історико-філософські та соціальні аспекти релігієзнавства : зб. ст. Одеса : Наука і техніка, 2007. Вип. 6. 192 с.
 22. Квіт С. У межах, поза межами й на межі. *Слово і час.* 1999. № 3. С. 62–64.
 23. Коваль М. Постмодерністська гра в літературу : відмова від традиції чи нова інтерпретація? (на матеріалі сучасної літератури й критики США). *Молода нація.* Київ : Смолоскип. 1999. С. 183–192.
 24. Кононенко Т. Українознавчі виміри філософської спадщини Г. Сковороди : автореф. дис. ... докт. філософ. наук : 09.00.12. Київ, 2011. 20 с.
 25. Корнелюк І. Гра з історією. *Єшкілев В. Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди.* Київ : Академія, 2012. С. 241–244.

26. Кучерява О. «Новий роман»: сьогоденне прочитання Алена Роб-Ґріє. *Всесвіт*. 2003. № 7–8. С. 150–155.
27. Левкович Я. Историческая повесть. *Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра*. Ленинград : Наука, 1973. С. 108–134.
28. Ленобль Г. История и литература : сб. ст. Москва : Сов. писатель, 1960. 338 с.
29. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. №5–6. С. 15–38.
30. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
31. Матвієнко С. Опосередковане зізнання: Віктор Петров та його «Особа Сквороди». *Слово і час*. 2002. № 10. С. 54–60.
32. Микицей М. Сліпуче коло провокаційного прочитання або Чи трикутник гірший за сопілку? URL : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/05/09/085500.html> (дата зверення 21.07.2019).
33. Мовчан Р. «Перший інтелігент» у вирі національного відродження. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях, колегіумах*. 2004. № 2. С. 137–146.
34. Назарець В., Васильєв Є. Постмодернізм як літературне явище. *Всесвітня література та культура*. 2008. № 2. С. 2–6.
35. Пахльовська О. Український постмодернізм як клонування правил. *Українська літературна критика XX століття* : антологія : у 3 т. Київ : Наукова думка, 2017. Т. 2 : Літературні дискусії другої половини XX століття. С. 490–501.
36. Петров С. Русский советский исторический роман. Москва : Современник, 1980. 412 с.
37. Пешорда Д. Жанрові модифікації сучасного історичного роману : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Львів, 2001. 174 с.
38. Пінчук С. Григорій Скворода. *Рідна школа*. 2002. № 12. С. 59–61.

39. Пінчук Т. Стежками філософії Григорія Сковороди (нові підходи до осмислення образу). *Література й історія*: матеріали міжнародної науково-практичної конференції 12–14 грудня 1996 року. Запоріжжя : ЗДУ, 1996. С. 89–93.
40. Поліщук О. Позиція персонажа в українській постмодерній прозі. *Слово і час*. 2003. № 2. С. 70–74.
41. Постол А. Постмодернізм як сучасна суспільно-політична реальність. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. Запоріжжя, 2010. Вип. 42. С. 69–79.
42. Романенко О. Жанрові моделі масової літератури : походження, напрями еволюції та типологія. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 60. Ч. 1. С. 315–322.
43. Семків Р. Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового). *Слово і час*. 2000. № 6. С. 6–12.
44. Сорокин Ю. Исторический жанр в прозе 30-х годов XIX века. *Доклады и сообщения филологического факультета МГУ*. Москва, 1974. С. 65–246.
45. Степаненко Н. «Сковорода – це все-таки людина-загадка...» (за сторінками «Щоденників Олесья Гончара»). *Рідний край*. 2008. № 1 (19). С. 80–84.
46. Терещенко Б. -І. Лінгварна бомба аутисти. *Сучасність*. 2002. № 3. С. 143–144.
47. Тетерина-Блохин Д. Дмитро Чижевський – дослідник філософії Г. Сковороди. *Переяславські Сковородинівські студії*: зб. наук. праць. Корсунь-Шевченківський : ФОП Майдаченко І. С., 2011. Вип. 1. С. 225–231.
48. Уэллек Р. Теория литературы. Москва : Прогресс, 1978. 325 с.
49. Фізер І. Постмодернізм : post/ante/modo – термін із нульовим значенням. *Сучасність*. 1998. № 11. С. 117–123.
50. Харчук Р. Сучасна українська проза: постмодерний період : навч. посіб. Київ : Академія, 2011. 248 с.

51. Шаталова І. Специфіка розкриття образу Григорія Сковороди в романі Володимира Єшкілева «Усі кути трикутника». *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. Луганськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2013. № 22 (281). С. 210–215.
52. Шeverдіна А. Жанрові модифікації художньої біографії (на матеріалі художньої прози кінця ХХ – початку ХХІ століття) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Луганськ, 2014. 20 с.
53. Шевчук Вал. Пізнаний і непізнаний Сфінкс. *Кур'єр Кривбасу*. 2008. № 9–10. С. 170–190.
54. Шевчук З. Засоби моделювання історії в українській постмодерній прозі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2006. 19 с.
55. Шейко В., Богуцький Ю., Германова де Діас Е. Постмодерністські уявлення про культуру. *Культурологія* : навч. посіб. Київ : Знання, 2012. С. 178–202.
56. Anderson J. *Biographical Truth. The Representation of Historical Persons in Tudor-Stuart Writing*. New Haven ; London : Yale University Press, 1984. 263 p.
57. Anderson P. «From Progress to Catastrophe» (on the historical novel). *London Review of Books*. 2011. Vol. 33. №15. P. 24–28.
58. Dąbrowski M. *Postmodernizm : myśl i tekst*. Kraków : Universitas, 2000. 193 s.
59. De Groot J. *The Historical Novel*. Abingdon : Routledge, 2009. 196 p.
60. Giljen K. *Knjizevnost kao sistem : ogledi o teorije knjizevne istorije*. Beograd : BIGZ, Bez datuma. 356 s.

