

Ростислав Семків

ЮРІЙ ВИННИЧУК ЯК ЦЕНТРАЛЬНА ПОСТАТЬ ГАЛИЦЬКОЇ БУРЛЕСКНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У сучасній українській літературі знайдеться небагато письменників, котрі б успішно реалізували себе у такій значній кількості жанрів і водночас виробили б такий наскрізно упізнаваний стиль, як це зробив львівський письменник Юрій Винничук. Творчий доробок Винничука містить не лише художні жанри (роман, роман-антиутопію, оповідання, поезії), а й зразки публіцистичного письма, краєзнавчі та бібліографічні розвідки, літературні містифікації, перекладні твори. Автор прагне бути зрозумілим найширшим колам читачів, через що дбає про наявність у творах авантюрного чи детективного сюжету, присмачуючи його фантасмагорією, гротеском та головною ознакою свого стилю – гумором. Через повсякчас демонстровану, навіть у найбільш серйозних текстах, грайливість письма творчість Юрія Винничука не стала й, вочевидь, не стане частиною високого національного канону, проте він ще довгий час залишатиметься популярним і прочитуваним. Рівночасно міцна вкоріненість у галицьких реаліях та перебування у силовому полі європейських літератур не дають поки що цьому автору набути загальноукраїнського впливу; він залишається центральною і найбільш впливовою постаттю сучасної галицької літератури *, котра, навіть функціонуючи у національному масштабі, мислить себе доволі автономно. Наша

* Про можливість виокремлення галицької літератури розмірковує Юрій Прохасько у статті «Чи можлива історія галицької літератури?», вміщеній у кн.: Історія літератури. – К. – Л. : Смолоскип – Літопис, 2010. Ми приймаємо одне із можливих визначень: «література з Галичини й про Галичину» (с. 6).

розвідка, поза сумнівом, досить швидко почне хибувати на неповноту, оскільки Юрій Винничук щороку пропонує читачеві нові тексти — це один із найбільш активних письменників нашої сучасності.

Апологетика європейського карнавалу

Розпочавши свою творчу діяльність на початку вісімдесятих, майже у 30-річному віці Юрій Винничук одразу ж був зарахований до когорти авторів-нонконформістів, котрі не сприймали офіційну радянську ідеологію та, кожен у свій спосіб, намагалися їй протистояти принаймні на терені літератури. Для Винничука це протистояння полягало найперше у спробах експлуатувати масові жанри та теми, що не вписувалися в ідеологічно вивірені канони письма. Ранні його фантастичні й готичні повісті пізніше було зібрано у виданнях «Вікна застиглому часу» (2000) та «Місце для дракона» (2002). Тематично, окрім фентезійності, Винничукове письмо відтоді й дотепер насичене скандальним еротизмом. Так само від початку автор творить бурлескні та сатиричні тексти, поміж якими спостерігаємо й суто прикладні зразки — кабаретові репризи для театру гумору «Не журись» (найбільша активність наприкінці 80-х та у першій половині 90-х), фестивалю «Вивих» (1990, 1992 рр.), колонки та памфлети Юзя Обсерватора у газеті «Post-Поступ» (1991–1994 рр.). З ущипливою іронією цих текстів та його ранніх оповідань контрастує своїм похмурим сарказмом антиутопія повість «Ласкаво просимо у Щуроград», що з'явилася друком у 1993 р. на сторінках журналу «Сучасність». Хоч і позначена загалом нетиповими для жанру елементами бурлеску, вона досі залишається однією з найбільш досконалих антиутопій у усій українській літературі.

Бурлеск, що його звикло визначають як знижену за стилем, просторікувату реалізацію високого сюжету *, часто

* «Для бурлеску характерна свідомо невідповідність між змістом і формою, вживання низького стилю у значенні високого, профанація сакрального, гротеск, травестія». — Літературознавча енциклопедія / Уклад. Ю. Ковалів. — К. : Академія, 2007. — Т. 1. — С. 150.

служує засобом творення пародії. Слід, однак, розрізнити *спрямовану* пародію, котра висміює певний точно визначений текст чи явище, та *загальну*, що кпить над буквально всім, викривлюючи та насмішкуюто переінакшуючи будь-який елемент культурного поля *. Перша обов'язково переростає в сатиру: їй необхідно висміяти й заперечити оригінальний текст, на який, чи краще проти якого, вона спрямована; її дія незворотна, а мета – цілковита компрометація та знищення тексту-попередника. У творенні такої *сатиричної пародії* бере участь не лише бурлеск, а й інші механізми, особливо іронія, сарказм, пряма інвектива. Для витворення загальної пародії достатньо єдиного жесту перевертання реалій, тому надалі означуватимемо її як *бурлескну пародію*. Її дія тимчасова, вона не ставить під питання легітимність культурних явищ, а лише слугує короткою паузою, контрапунктом до загальної серйозності високої культури. Сатирична пародія народжується з карнавалу, поступово розвиваючись у давньоримські сатири та новочасну комедію звичаїв; бурлескна пародія, власне, і є карнавалом, що на короткий час (до настання посту) знімає будь-які етичні й естетичні заборони та цілковито вивертає навспак звичний стан речей і реалій з культурними включно. При цьому бурлескна пародія цілком тратить критичний потенціал, слугуючи радше засобом егоцентричного та еротичного задоволення. Ранні тексти Юрія Винничука, особливо якщо взяти до уваги його публіцистику та політичні кабаретові репризи, є більш сатиричними – надалі він майже повністю розчиняє своє письмо у грайливих настроях та інтонаціях карнавального бурлеску.

Утім, адекватна, етично й естетично збалансована культура, еталоном якої для нас виступає культура європейська, обов'язково містить карнавальні репліки, що не конче мають елементи моральної чи, скажімо, лінгвістичної, трансгресії, проте прямо вказують на таку можливість, тим

* Відповідне розмежування знаходимо у кн.: Dentith S. Parody / S. Dentith. – London : Routledge, 2000. – Р. 7. Поміж іншим, М. Бахтін у своїй відомій книзі про Франсуа Рабле наголошує, що сатирично-заперечною стає лише новочасна пародія.

самим урівноважуючи аполонізм і телеологічну ангажованість високої національної культури. Відтак бурлескне й повсякчас грайливе письмо Юрія Винничука виступатиме для нас загальною метафорою культурного лібералізму європейського зразка, котрий використовує літературу як поле довільної гри доти, доки сама можливість особистої свободи індивіда та свободи його творчості не опиниться під загрозою. У такому випадку бурлеск знову стає сатирою, а пародії спрямовуються проти конкретних текстів та явищ.

Бурлескні романи Юрія Винничука – загальні пародії, що не стільки висміюють певні тексти чи реалії, на відміну від його публіцистики першої половини 90-х рр., скільки демонструють приклади карнавального письма, у межах якого трансплантованим, травестованим та мутованим може стати будь-який сюжет. Звісно, «Діви ночі» (1992, 1995), що є історією елітного заміського борделю, та «Житіє гаремное» (1996) як альтернативна історія Роксолани у часі своєї появи шокували аудиторію та викликали неоднозначну реакцію критики *. Проте сучасний, вже позбавлений ідеологічних шор та моральних упереджень читач вряд чи сприйматиме ці тексти інакше як з добрим гумором, вочевидь вже не помічаючи їх чіткої пародійної спрямованості. Тим часом, наступні два романи – «Мальва Ланда» (1999–2003) та «Весняні ігри в осінніх садах» (2005) вже від початку не містили сатири, а лише бурлескну літературну гру. В обох текстах, фактично, йдеться про пошук ідеальної жінки, а пораблезіанськи гумористично презентована еротика радше слугує дієвим засобом зацікавлення читача, ніж намаганням когось шокувати. У найновішому на сьогодні романі автора «Танго смерті» (2012) з огляду на питому серйозність порушених у ньому тем (самотність, старість, страх, насильство) бурлескні епізоди виступають своєрідними аплікаціями на тілі сюжету; вони, звісно, теж не сатиричні, проте демонструють, що повністю позбутися їх Винничук не має наміру за жодних умов. Не будь-яка, але не позначена на-

* Про це Юрій Винничук любить згадувати у своїх інтерв'ю. Див., наприклад: <http://www.ostro.org/general/culture/articles/56185/>. – Назва з екрана.

сильством смерть цілком може бути аранжована у бурлескному ключі:

Одного такого літа, коли спека забивала подих і повітря мріло понад деревами, тета Люція, розморившись біля плити, сіла у фотель і задрімала, забувши вимкнути газ під мидницею з гарячими конфітюрами, вогонь продовжував весело облизувати метал, ягоди шумували, булькали, пузирилися і піднімалися, а досягнувши країв мидниці, вибігли на плиту й загасили вогонь, але газ продовжував витікати і наповнювати своїм кислим запахом кухню, тета Люція усміхнулася крізь сон і, простягнувши руки комусь назустріч, прошепотіла: «Нарешті... ти повернувся...» *

Бурлеск Юрія Винничука, таким чином, засвідчує вкоріненість його письма у карнавальній європейській традиції, рівночасно вказуючи на прагнення автора інтегрувати у вітчизняну літературу раніше репресовані форми сміхової літератури. Ці ж наміри підтверджують його переклади оповідань та роману чеського іроніста Богуміла Грабала **.

Плекання маскулінності

Колоніальна залежність зводить усі ланки життя підкореного народу, зокрема його культуру, до статусу меншовагтісних; далі, навіть позбувшись іноземної зверхності, колись колонізовані ще довго є носіями відповідного комплексу. В колонії деформовано традиційні гендерні ролі ***, адже домінантна маскулінна позиція належить вихідцям із метрополії ****. Тобто формується стала опозиція колонізатор-

* Винничук Ю. Танго смерті : роман / Юрій Винничук. — Харків : Фоліо, 2012. — С. 11.

** Юрій Винничук переклав низку оповідань Б. Грабала, що українською з'явилися у збірці «Вар'яти» (2003), та роман «Я обслуговував англійського короля» (2009).

*** Функціонування типових гендерних ролей докладно описано в кн.: Archer J. Sex and Gender / J. Archer, B. Lloyd. — Cambridge : CUP, 2002. — P. 23—38.

**** Докладніше про це див. в есеї Оксани Забужко «Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології».

чоловік / колонізована жінка, тоді як колонізованого чоловіка, фактично, винесено за дужки цих стосунків – відсунуто на другий план. Такий чоловік реалізує свій потенціал не через діяльність у певній сфері, оскільки тут він зазнаватиме загалом програшної для нього конкуренції з чоловіками (рідше з жінками *) метрополії; у нього залишається єдиний шлях – реалізуватися через привласнення колонізованої жінки або ж відмовитися від самореалізації / самоствердження взагалі. Колонізований зазнає конкуренції, а відтак – поразки в усіх сферах із сексуальною включно, проте його маргінальність перетворює його на центральну постать карнавалу як пародію на домінуючу маскуліність. Чоловіки метрополії під час карнавалу приймають таку автопародійну роль тимчасово, тоді як колонізовані чоловіки не виходять з неї ніколи; однак саме це й забезпечує їм провідні позиції у межах карнавального дискурсу. Те саме стосується й сексуальності, котра є невід'ємною рисою карнавалу: чоловіки метрополії прагнуть тілесної всюдозволеності карнавальних топосів, однак перебувати у них їм вдається лише тимчасово, натомість колонізовані чоловіки та жінки перебувають у межах сексуалізованої карнавальної культури постійно. Щоб завершити концепт, скажемо, що жінки метрополії не перебувають у ній ніколи взагалі й, відповідно, якнайдалі перебувають від образів пародії та автопародії. Таким чином, колоніальне як маргінальне завжди буде карнавальним, а отже, тілесним та еротичним.

У перекладеному Юрієм Винничуком романі Богуміла Грабала «Як я обслуговував англійського короля» центральним є образ молодого кельнера, котрий завше перебуває у позиції підлеглого і через свою професію, і через власне чеське походження (колізія, що у назві наголошена словосполучкою «я обслуговував англійського»). Утім, після закритих вечірок, що супроводжуються карнавальними об'їданням / обпиванням тощо, усі, викликані на бенкет панни, збуджені дотиками багатих, але німецьких клієнтів, зрештою

* Тут класичним прикладом може слугувати конкурентне зіткнення Карамзова та Аглаї у «Вальдшнепах».

віддаються, на перший погляд, непримітному кельнеру. Надзвичайно подібний епізод маємо у «Дівах ночі» Юрія Винничука: перебуваючи у маргінальній позиції (тепер – письменника), чоловік самостверджується через сексуальне домінування над такою ж маргіналізованою жінкою (повією), котру не в змозі вдовольнити чоловіки панівного статусу (партійці). Майже ідентичною бачимо дану колізію у творчості чеського ж послідовника Богуміла Грабала – Мілана Кундери, особливо його романах «Книга сміху та забуття» (1978) і «Нестерпна легкість буття» (1984), в яких окупована радянськими військами Чехія постає територією гіпертрофованої сексуальної реалізації персонажів, що, попри те, болісно й гостро переживають власну колонізованість. Однак цей карнавал містить не лише еротичну складову, а й позначений жорстокістю приписів непристойного Супер-Его, яким його бачить Славой Жижек*.

У фантасмагоріях Юрія Винничука, що постають, на відміну від гротесків чеського автора, саме в час або вже після розвалу імперії, залишено тільки бадьюру складову карнавалу: це буквально нічим не скутий процес вивільнення лібідо, щоправда, позначений тим самим колоніальним комплексом, що змушує його протагоністів, попри творчу діяльність (у більшості це науковці або письменники), реалізуватися через спокушання та, відтак, привласнення жінок. Лише у «Танго смерті» карнавал починає набувати також трагічних нот, явлених у візіях Голокосту під музику скрипкового оркестру.

Натомість сюжети «Дів ночі», «Мальви Ланди», «Весняних ігор в осінніх садах», а також ближчий до сучасності сюжет «Танго смерті» побудовані як квест головного персонажа, що шукає ідеальну жінку, спокушаючи при цьому масу іншого жіноцтва. Його сексуальність по-карнавальному (можна б сказати *по-раблезіанськи*) безмежна, він буквально *споживає* жінок, намагаючись знову й знову потвердити

* Див., наприклад, розділ «Его-Ідеал та Суперего: Лакан як глядач *Каса-бланки*»: Žižek S. How to Read Lacan / S. Žižek. – N. Y., London : W. W. Norton & Co., 2006. – P. 79–90.

власну маскуліність, що є зворотним боком засвоєного колоніального комплексу. Тим часом, активність персонажа все одно притуплено: здебільшого він залишається спостерігачем і користувачем, дозволяючи жінкам конкурувати за нього і навіть напряду його завойовувати. Цілком сподівано жінок при цьому звинувачують якраз у стримуванні протагоніста від активної діяльності; вони заважають йому писати – мотив особливо наголошуваний у «Весняних іграх...»:

...тоді у хвилини істерики вони хапають папери і рвуть, розкидаючи на всі боки клапті твоєї писанини, наступають ногами на одну половину книги, а другу з диким криком шарпають угору (*і де тільки міць така в них береться?*), в екстазі вони готові допомогти собі й зубами, і ось уже злітає в повітря сплюндрований Бодлер, а за ним – Рільке, а за Рільке – Свідзинський, а ти, мов очманілий, намагаєшся врятувати оте своє найдорожче і в безвиході *мусиш таки вдатися до сили* (курсив мій. – Р. С.) *.

Таким чином, персонаж знаходить виправдання власній бездіяльності, що якраз типово для колоніальної ситуації.

Найбільш яскраво розподіл гендерних ролей на порубіжній маргінальній території, що постає як метафора суцільного карнавалу, вибудовано у тій сюжетній лінії «Танго смерті», котра стосується довоєнного Львова. Тут майже повсюдно діють активні жінки – матері персонажів, перекупки львівських ринків, агентки ОУН, що визволяють протагоніста із в'язниці, а одна з них навіть страчує польського шефа поліції, не забувши перед тим спокусити й використати пасивного головного персонажа. Дядько хлопця, що втягує його до агентури, решта членів підпілля з їх сміховинними псевдо порівняно з діяльними Мілею та Люцією змальовані більш ніж бурлескно. У тому ж карнавалі ключі виписано і роботу протагоніста у похоронному бюро, і навіть епізоди вуличних боїв, що за участю львівських баярів з їх екзотичною говіркою радше нагадують кабаретові репризи.

* Винничук Ю. Весняні ігри в осінніх садах / Юрій Винничук. – Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2005. – С. 17.

Відсутність реалізованих у діяльності чоловіків у цій частині роману має якраз колоніальне підґрунтя: батьки усіх чотирьох персонажів загинули в бою під Базаром, а самі хлопці ще замалі – вони героїчно загинуть пізніше, підірвавшись учотирьох у криївці. Таким чином, реалізація домінантної маскулінності в романах Юрія Винничука принаймні для центральних персонажів завжди або й назавжди відкладена; їх майже повністю поглинає карнавал, їм годі вирватися поза стилістику наскрізного бурлеску. Утім, ми далекі від будь-яких звинувачень автора у його небажанні послуговатися героїчним пафосом, що традиційно супроводить образи домінантної маскулінності. Видається, що якраз бурлескно-пародійний код є для сучасної літератури, й не лише для української, більш плідним та ефективним.

Містифікації, готика, постмодернізм

Не менш інтенсивно Юрій Винничук використовує у своїй творчості прийом містифікації. Письменник, власне, починає свою більш помітну творчу діяльність саме з містифікацій, надрукувавши в «Літературній Україні» у 1982 році як власний переклад поему «Плач над градом Кия», автором котрої, начебто, був ірландський чернець Ріанґабар – свідок Батієвого нашествия на Київ. Оскільки на той час Винничук був відомий саме як перекладач, підміни ніхто не зауважив, і містифікацію було викрито лише згодом ним самим, як і фікційність Анни Любовичівни, вигаданої письменником поетки кін. XVII ст., котру дотепер згадують в енциклопедичних виданнях і вводять в антології*.

Для самого Юрія Винничука маскування під переклади було засобом видавати власні твори за умов ідеологічного блокування у пізньорадянський час**. Проте нам більш цікаво

* Окреме гасло про «Плач над градом Кия» є в Українській літературній енциклопедії, а «Пісня весвітня» Анни Любовичівни вмішена в антології «Пісні Купідона. Любовна поезія на Україні XVI – поч. XIX ст.»

** Див. інтерв'ю автора на: <http://potyah76.org/potyah/?t=28>

звернути увагу на зв'язок, що існує між прийомом містифікації та карнавальною природою його творчості. Містифікація, тобто прихована стилізація, має на меті репрезентувати наслідувальний текст як оригінальний, є імпліцитною пародією, що розвінчує саму ідею оригінальності. Автентичний створений автором текст претендує у романтичній системі координат на неповторність, адже він позначений печаттю авторського генія, унікальний, а відтак – не може бути легко повторений. Кожна містифікація пародіює певний стиль творення, демонструючи нам якраз легкість, з якою його можна *відтворити*. Більше того, це гіперпародія, що на смішкувато вказує на непотрібність оригіналу, оскільки того взагалі не існує. «Плач над градом Кия» Ріанґабара та «Пісня всесвітня» Анни Люболичівни є абсолютними містифікаціями, оскільки були визнані авторитетними виданнями та інституціями й увійшли в академічний обіг саме як переклад і першопублікація оригінальних творів, автентичність яких ніхто не ставив під сумнів. Дотепер відгуки самого автора про таке визнання мають знущальний характер, що додатково кваліфікує його містифікації саме як пародії.

Утім, немає сумніву, що об'єктами висміювання Юрія Винничука є не умовні першотексти чи їх стиль, а клас літературно-критичних робітників пізнього радянського часу, низька кваліфікація яких не дала можливості відрізнити підробку від автентичного тексту. Тобто маємо буквально бурлескне пониження статусу авторитетів, що повністю корелює з природою карнавалу, котрий усе перевертає з ніг на голову. При цьому Винничук, звісно ж, не має на меті заперечити необхідність редакторського відбору чи скомпрометувати видання, в яких його містифікації надруковано. Проте подібні казуси наочно демонструють, що літературна практика може бути менш регламентованою та більш іронічною, ніж про це заведено думати. Саме з цієї точки зору, враховуючи, що автор постійно вдається до маскованих стилізацій, можемо кваліфікувати ставлення Юрія Винничука до літературної творчості як постмодерністське. Далі знайдемо цьому ще й інші докази.

Для самого автора такий містифікаційний старт мав суттєві наслідки: дотепер за Юрієм Винничуком закріпилася репутація літературного розбишаки, головна мета якого — насміятися з надто довірливого читача та гратися в літературу, не ставлячись до неї серйозно. Цьому сприяла і його діяльність у 90-х: участь в театрі гумору «Не журись!», фестивалях «Вивих», сатирична публіцистика на сторінках газети «Post-Поступ» під псевдонімом Юзьо Обсерватор, видання еротичного часопису «Гульвіса». У 1996-му «Поступ» починає друк повісті Ю. Винничука «Житіє гаремное», що подавалася як щоденник Роксолани. Утім, цю містифікацію було одразу ж викрито, надто що автор тепер не надто намагався приховувати її статус. Роман «Мальва Ланда», котрий своєрідно підсумовує творчість Винничука у 90-ті (перша частина з'явилася у «Сучасності» 1999 р.), своєю назвою відсилає до помітної учасниці російського дисидентського руху, проте далі містифікацію не розвинуто, залишено на рівні алюзії.

У 2000-х містифікаційний імпульс у творчості Винничука, фактично, виснажується, проте очікування аудиторії вже вибудовано й у критиці можна зустріти більш чи менш гострі вияви недовіри до дальшої, більш серйозної діяльності автора — особливо сказане стосується його бібліографічних і краєзнавчих проєктів*. Вочевидь, саме тому менш поміченими, не асоційованими з іменем Юрія Винничука, залишилися як антиутопія «Ласкаво просимо в Щуроград», так і, скажімо, двотомова антологія творів репресованих та забутих письменників «Розіп'ята муза» (2011). Щойно поява роману «Танго смерті» (2012), в якому бурлескний елемент відсунуто на другий план, а документальність зображуваного, навпаки, наголошена, відкриває можливість зміни читачьких очікувань і позиціонування автора у новій системі координат — вже як творця не грайливого, а серйозного тексту.

* Детальніше про це див.: Ковбаса І. Містифікатор Винничук. — Режим доступу: <http://litakcent.com/2009/06/25/mistyfikator-vynnychuk/>. — Назва з екрана.

Існує також інша грань прийому містифікації, що виявилася у творчості Юрія Винничука не менш помітно. Прихована стилізація містить не лише насмішку над довірливим читачем, а й рівночасно виклик – сигнал більш кваліфікованому читачеві, котрий може і повинен розгадати закладену в тексті таємницю його походження. Пошук прихованої таємниці, вочевидь, є для Винничука справжнім сенсом літератури, а тому всі його твори містять квестову складову, причому поступово еротичний мотив пошуку ідеальної жінки починає сусідити з танатичним мотивом пошуку ідеального безсмертя (в «Осінніх іграх...» і «Танго смерті» це особливо видимо). У такий спосіб увиразнюється готична складова поезики Винничука, що від початку слугувала, як можемо припустити, найперше засобом зацікавлення читача – одним із використовуваних автором прийомів масової літератури.

Готичні мотиви зустрічаємо від ранніх оповідань Юрія Винничука та його повісті «Ласкаво просимо у Щуроград» до майже наскрізної їх присутності у «Мальві Ланді» та епізодичної у «Танго смерті». До того ж, Юрій Винничук є упорядником чотирьох антологій готичної прози: «Огнений змій» (1990), «Чорт зна що» (2004), «Потойбічне» (2005) та «Нічний привид» (2007), окремі тексти з яких, як підозрюють дослідники, також створені як чергові містифікації*. Готика Винничука, гротескна, майже завжди сусідить з еротикою й часто розбавлена бурлеском**.

Отже, можемо окреслити генезу авторського стилю Юрія Винничука як таку, що розвивається від готичних (таємничість, типова образність, гротеск), романтичних (пошук ідеального кохання, двосвіття) і ранньомодерних (бурлеск, епатаж, пародія) засновків до стилізацій та містифікацій цілком постмодерного світогляду. Винничук грається у тво-

* Ковбаса І. Містифікатор Винничук...

** Особливо виразно загалом непритаманна готичній поезиці бурлескність у Винничука виявляється в описі бібліотеки в «Танго смерті». Для більшої виразності сказаного можемо порівняти гротескно-бурлескню бібліотеку Винничука з її ковбасами та бутлями вина і моторошну бібліотеку-пастку в Умберто Еко.

рення літературного тексту, варіюючи його звучання від обнижено-бурлескного до романтично-піднесеного, вдається до автокоментування (особливо у «Весняних іграх...» і «Танго смерті»), змішує прийоми й ходи інтелектуальної (наголошена алюзійність, цитатність згаданих романів) та масової літератури (потужна інтрига, еротика). Також творчість автора постійно балансує на межі художнього письма й публіцистики, есеїстичного викладу бібліографічних і краєзнавчих розвідок. Okремо варто наголосити відчутну перформативність літературної діяльності письменника: від ранніх кабареових замальовок у театрі «Не журись» та на фестивалях «Вивих» до нещодавньої участі в бурлескному проєкті Ореста Лютого «Лагідна українізація». Перформативним, таким що активно вводить написане у процес дієвого поширення віднайдених сенсів, є послідовне витворення Юрієм Винничуком своєрідного міфу карнавального та мультикультурного Львова не лише у всіх його романах, а й у низці краєзнавчих розвідок.

Кодифікація львівського простору

Фактичний параліч метрополітальної влади та послаблення централізованого контролю в СРСР наприкінці 80-х спричинили наростання відцентрових тенденцій у колишніх суб'єктах союзної держави, відкривши водночас шлях процесу лібералізації суспільно-політичного, економічного та культурного життя країни. Львів як територіально віддалений від колишнього центру, а також наближений до Заходу український мегаполіс опинився в авангарді обох процесів – перевинайдення національної ідентичності та конструювання ідентичності по-європейськи ліберальної.

Ці дві ідентичності, два реєстри уявлення особистістю самої себе через належність до певної спільноти (у нашому випадку – української та європейської) почали набувати сили від початку 90-х на всій території нової національної держави. При цьому між ними намітився конфлікт, котрий

можемо спостерігати дотепер: більш консервативно налаштована частина спільноти бачить процес формування нової української ідентичності як повернення до традиційних цінностей, базованих на етноцентричному світогляді. У цьому випадку українську націю вважають недостатньо сформованою, котрій ще належить кристалізувати цілісне уявлення про саму себе, і лише у дальшій перспективі це уявлення можна піддавати модернізації та іншим варіантам переописування. З другого боку, постає ліберальна європейська ідентичність, що існує у форматах політичних націй, належність до яких спричинена не об'єктивними генетико-етнічними критеріями, а є наслідком суб'єктивного та довільного вибору, нехай навіть зумовленого культурно-історично. Саме у цій площині функціонують також галицька, ба навіть окрема львівська регіональні ідентичності, значну вагу для існування яких мають австро-угорський та власне львівський міський міфо-ідеологічні комплекси *.

Дія та взаємна дискусія вказаних глобальніших і більш локальних ідентичностей цілком видима у творчості Юрія Винничука. Якщо узагальнити, він найперше відчуває себе ліберальним європейцем, що критикує та висміює більш консервативні компоненти / переконання носіїв національної й регіональної галицької ідентичностей. Львівську міську ідентичність Винничук активно творить і розбудовує.

Послідовно пишучи українською, Юрій Винничук декларує власну національну ідентичність так само, як вкраплення у його тексти галицької говірки та львівських арготизмів вказують на присутність ідентичностей регіональних (останнє особливо наголошено у «Танго смерті»). З одного боку, письменник від початків своєї творчості намагається виробити / винайти якісні й ефективні форми масового тексту, у той спосіб розширюючи діапазон національного письменства, проте з іншого — воює з національними міфами, як-от з міфом про Роксолану («Житіє гаремное», «Весняні ігри...»). Висміювання зазнають галицька звичаєвість, консервативна

* Про міф як ідеологічний конструкт говоримо відповідно до тез «Міфологій» Ролана Барта.

етика і претензійний месіанізм («Мальва Ланда», «Весняні ігри...», збірка оповідань «Ги-ги-ги»). Можна стверджувати, що домінування ліберальної європейської ідентичності у свідомості автора спонукає його до переописування, своєрідної ліберальної корекції решти ідентичностей, що йому важливі.

Найбільшого втручання зазнає львівська міська ідентичність — Винничук буквально витворює міф довоєнного Львова, наголошуючи окремі грані міського побуту (наприклад, мистецьке життя, культуру споживання) та замовчуючи інші (міжнаціональні та міжконфесійні конфлікти, злиденний побут околиць тощо). Саме тому такою яскравою та безконфліктною постає львівська дійсність 30-х у «Танго смерті», ідилічних картин міського побуту не бракує і у «Дівах ночі», «Весняних іграх...», «Мальві Ланді». Навіть трагічні епізоди історії міста, наприклад, розстріли українців та євреїв у в'язницях, виконані радянською та німецькою окупаційними адміністраціями («Танго смерті»), оскільки подані ретроспективно, набувають елегантного звучання.

Цей міф «золотої доби» Львова посилено низкою документальних * краєзнавчих розвідок, що були упорядковані Юрієм Винничуком упродовж останніх десяти років. Серед них «Легенди Львова» (1999–2003), «Таємниці львівської кави» (2001), «Кнайпи Львова» (2000, 2005), «Таємниці львівської горілки» (2006), а також збірка еротичних історій «Сороміцькі оповідки» (2008). Крім останньої, це своєрідні енциклопедії міжвоєнного львівського побуту зі значним ступенем деталізації та мінімальним охудожненням. У такому ж ностальгійно-ідилічному тоні з вкрапленнями всюдисущого Винничукового бурлеску написана книжка спогадів про львівські 70-ті «Груші в тісті» (2010).

У всіх згаданих текстах Львів постає місцем постійного карнавалу, центром божественного спілкування, осередком

* Існує значна кількість критичних реплік, що ставлять під питання якраз «документальність» цих текстів. Утім, припускаємо, що містифікаторський запал Юрія Винничука їх торкнувся значно меншою мірою, ніж цього традиційно очікує аудиторія його читачів.

мультикультурності та інтенсивної творчості. А оскільки жоден інший письменник упродовж останніх не лише 20, а й 50 років не написав такої кількості якісних художніх творів про Львів, міф, що його витворює Юрій Винничук про це місто, має всі шанси закріпитися надовго, суттєво вплинувши на витворення більш модерної міської ідентичності.

Константами творчості Юрія Винничука є бурлескна карнавальність, що наявна у всіх без винятку текстах цього письменника, пародійність та автопародійність, культурологічна насиченість тексту, яскравість інтриги й чітка композиційна структурованість його художніх творів. Це один із чільних українських авторів актуального зламу століть, що повною мірою у своїй творчості відобразив як процес навалної лібералізації письменства, так і тенденцію до оновлення традиційної національної свідомості. Попри значну кількість написаних ним текстів, стильових чи інших формальних трансформацій у його поезиці майже не помічаємо. Юрій Винничук поки що залишається письменником одного регіону, навіть одного міста, хоча вплив його на витворення модерного львівського тексту годі переоцінити. З огляду на постійну пародійність, багатореєстрову іронію, програмову інтертекстуальність його творів, а також містифікаторство та скептичне й ігрове ставлення до традиційно потрактованих національних історії й письменства, характеризуємо його поезику як засадничо постмодерністську. Утім, все більша серйозність його краєзнавчо-бібліографічних проєктів («Розіп'ята муза», 2011), а також звернення до трагічних сторінок історії Львова у найновішому на цей час романі «Танго смерті» дають змогу говорити про поступове згасання постмодерного імпульсу в його творчості та пошук нових тем і прийомів письма.