

ІГРОВІ ПРИЙОМИ НАРАЦІЇ У ПРОЗІ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ 20-Х РОКІВ ХХСТ. (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Л.СКРИПНИКА, Г.ШКУРУПІЯ ТА М.ЙОГАНСЕНА)

Український авангардизм опинився в центрі інтересів дослідників порівняно недавно, тому багато питань залишаються невисвітленими навіть у ґрунтовних монографіях (О.Ільницького, Г.Білої). Не достатньо дослідженою сферою є авангардна проза загалом і особливо – своєрідність нарації. Проте це питання варте з'ясування у зв'язку із своєрідністю творчого завдання, що його ставили собі письменники-авангардисти: пов'язати здійснення соціальної революції із революцією естетичною. Одним із джерел докорінної зміни естетичних орієнтирів у мистецтві письменники 20-х років ХХ століття вважали гру.

Розглядаючи твори прозаїків-авангардистів 20-х років з погляду наратології, не можна не звернути увагу на виразну ігрову тенденцію, притаманну більшості текстів. Акцентація автором фіктивності створеного світу реалізує особливу ігрову поведінку (Ю.Лотман), у якій водночас поєднується реальність і умовність. Найчастіше питання ігрової нарації пов'язують із так званою метапрозою, де осердям нарації стає коментування принципів структурної організації. Метапроза пов'язана із відмовою від достовірності мистецтва й апелюванням до письменницької майстерності, літературної традиції, яка часто стає компонентом сюжету оповіді. Ускладнюючи наративну структуру, автор залучає читача до творчої лабораторії і моделює ситуацію народження письма. Текст метапрози часто виявляє фіктивного автора тексту, що втручається у дієгезис, ускладнюючи розповідь роздумами та коментарями. Рефлексії метапрози над проблемами створення власної форми породжують численні оповідні стратегії, що спрямовані одночасно на створення й оголення ілюзії.

Формально найчастіше метапроза реалізується як конструкції типу “текст у тексті”, взаємодія між елементами яких створює ігрові ефекти. За визначенням Ю.Лотмана, “текст у тексті” – це особлива риторична побудова, в якій відмінність у закодованості різних частин тексту стає виявленим чинником авторської побудови і читацького сприйняття тексту. Перемикання із однієї системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу на якійсь внутрішній структурній межі стає у цьому випадку основою генерування смислу. Така побудова насамперед загострює момент гри у тексті: з позиції іншого способу кодування текст набуває рис підвищеної умовності, помітний його грайливий характер, іронічний, пародійний, театралізований тощо зміст” [5, 589]. Найчастіше оповідну модель такої конструкції визначають як “гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації”. Тобто у тексті з позицій персоніфікованого чи імперсонального наратора оповідається про певного фіктивного Автора та його твір.

Своєрідну модель такої конструкції представлено у романі Л.Скрипника “Інтелігент”, специфіка її полягає у тому, що вона наснажена інтермедіальністю. Перш за все, текст позиціонується як гра “в кіно” і лише наприкінці наратор “зізнається”, що це таки літературний твір. Відмінність у закодованості частин тексту, виділених графічно, визначається різними нараторами: фільм творить невідомий нам режисер, а коментує частково відомий нам наратор, що ототожнює себе з автором. При цьому поєднуються дві протилежні наративні моделі: об'єктивна (драматургічна) оповідь, що вилучає автора з тексту, представлена роботою режисера; та модель обмежено всезнаючого автора представлена коментатором, що неодноразово бачив цей фільм. Зрозуміло, способи побудови двох текстів кардинально різняться. Режисер творить фільм, тому у його тексті відсутні діалоги, монологи тощо, окремі репліки героїв замінено написами, натомість ретельно підібрано зоровий ряд: жести, постави, міміку, деталі інтер'єрів та екстер'єрів. Прийом монтажу не лише вміщує 35 років життя у дві години фільму, але й специфічно поєднує кадри фільму: “ВІЙНА!/ Запеклий фінансист потирає руки. Хоробрий генерал молодцем вирівнявся. Спритний спекулянт із захопленням лускає пальцями.../ВІЙНА!!/ Робітник, сутулий від роботи, ще більше згорбився. Мужики, дід і баба, отупілі від горя, дивляться услід синові. Син, п'яний з розпачливим обличчям, хитається, співає...” [6, 69]. Крім того, режисер широко користується затемненням як фігурою замовчування. Про режисера читачам невідомо нічого, у фільмі він, як і належить, не присутній і з'являється лише у коментарях “автора”: “Режисер дуже делікатна

людина; Поганий грим дав режисер цьому акторові, зробивши з нього людину, що в неї все, крім ехидності, висохло; Режисер з майстерністю, що доводить його талановитість, показав нам так саму подію...” тощо. Постає коментатора значно конкретизованіша: за походженням “з цілком іншого оточення”, він доклав свого часу значних зусиль, щоб стати інтелігентом, брав участь у Першій Світовій війні тощо. Коментарі наратора різноманітні: вони не лише стосуються обговорення роботи режисера, подій фільму, але й являють собою ліричні відступи (наприклад, про алкоголь, жінок та щастя чи про негуманність війни тощо) та автокоментар. Свою роль “автор” визначає так: “Я, автор і ваш друг, весь час поруч вас. Я буду для вас тим тлумачем, що завжди присутній в кожному японському кіно” [6, 8]. Спілкування з читачем стає одним з провідних компонентів наративної стратегії. При цьому образ читача, присутній у романі, суттєво відрізняється від імпліцитного читача твору. Читач у романі – інтелігент, народжений і вихований Російською імперією, для автора – символ лицемірства, тому у стосунках з цим читачем автор подекуди дозволяє собі забагато: він звинувачує його у нещирості, нещирості та ідейній нестабільності (хоча це ініціює активізацію власного досвіду реального читача). Така епатажність у стосунках з читачем пов’язана з футуристичними поглядами митця, адже авангардисти вважали, що справжньому творові публіка не потрібна. Тому імпліцитний читач покликаний зрозуміти і сприйняти іронію автора, підтримати його “гру в кіно”, оцінити його експеримент: поєднання засобів кіно та літератури.

Ускладненим типом конструкції “текст у тексті” є побудова, коли одна рамка вміщує у собі кілька текстів, які, в свою чергу, теж можуть містити тексти. Так побудовано роман Г.Шкурупія “Двері в день”. Зовнішня рамка оповідає, як, сидячи у пивній, головний герой Теодор Гай вирішив покинути своє міщанське існування і поїхати на Дніпрельстан, що він і здійснює. У цей простенький сюжет вклинено два інші тексти: мрії героя, що їх він вигадує, сидячи у пивній, і цикл нарисів про подорож Дніпром¹¹, які він пише, пливучи до Дніпрельстану. При цьому у своїх мріях герой пригадує своє минуле, яке оформлене ще однією вставною історією із часовими стрибками у давноминуле й епізодом, поданим у зовсім іншому кодуванні, – з позицій кіномистецтва; і теперішнє життя, котре додає ще один вставний текст – за авторовим визначенням, роман, у якому герой бачить себе первісним дикуном.

Цей “роман” не приносить до тканини твору традиційного для метапрози мотиву писання, оскільки герой komponує його у своїй уяві, проте гетеродієгетичний наратор наполягає, що це – таки роман: “І от тепер кожний з нас мусить погодитися, що всі ми – романисти, що коли ті романи ми не будемо, не беремо в них участі як герої, то ми їх komponуємо в мріях” (7, 28). Текст мрій уведений без попередження читача, що вони (мрії) – лише вигадка героя, це з’ясовується тільки у фіналі. Проте автор зробив читачеві кілька натяків: композиційне виділення думок (рамкові розділи названі суголосно: “Двері в ніч”, “Двері в день”), перед текстом про мрії – розділ “Передмова”, у якому теоретично викладено погляд на мрії як на роман. Характерно, що і минуле Теодора Гая і його роман композиційно пов’язані не з текстом про його реальне життя, що було б логічно, а з текстом його мрій. Таким чином утворюється ситуація, коли у мріях герой згадує і мріє, тобто обрамлюючому тексту вигадки додається реальності, а подіям минулого – умовності. Розділ про лекцію, яку слухає герой, а потім знову занурюється у свій роман, пов’язує текст із подіями загальної рамки, адже у ній він чує про Дніпрельстан.

Сам “роман” викликала в його уяві посередня картина невідомого художника. На ній зображено двох доісторичних тварин, вид яких неможливо визначити. Лежачи на дивані, герой споглядав її і мріяв про те, що він – молодий мисливець первісного племені. Цей текст не відзначається переконливою вірогідністю, це лише погляд Гая на життя первісних людей з позицій комуністичної теорії. Прикметно, що цей текст суголосний із поглядами на творчість З.Фрейда, що лягли в основу статті “Поет і фантазування”, у якій художні твори безпосередньо пов’язано із мріями. Отже, Теодор Гай у мріях задовольняє своє “его”: він бачить себе молодим і дуже корисним для племені, бо приборкав собак, добув з каменя вогонь, вдосконалив лук, зробив найкращий човен тощо. Усі жінки племені захоплені ним, зрештою, він обирає собі найкращу. Такий прогнозований фінал розсерджує мрійника, і він спалює картину. Мабуть, тоді його мрії змінюють напрямок – користуючись із загибелі безрідного маляра, він розігрує власну смерть і похорони, щоб відродитись для нового життя. Цей авантюрний сюжет додає тексту інтриги та

¹¹ Ця частина була написана ним у співавторстві з Д.Бузьком двома роками раніше.

динаміки і служить рамкою для тексту про минуле і “роману”. Проте і цей сюжет не задовольняє мрійника, як, зрештою, і всі мрії: “Вигадувати різні історії, що лише їм місце в романах, замість того, щоб просто зробити рішучий вчинок, – це ж цілковите божевілля”[7, 156]. Він рішуче відкидає свої “романні” мрії, а з ними і теперішній спосіб буття, що його теж названо романним: “Тут, у цій пивній, що крізь розчинені двері нявканням джаз-банду випинається в нічну вулицю, зібралися всі герої роману, що його ім’я – буденність, де учасником є й самий Теодор Андрійович Гай”[7, 158] і далі. Тому подальші слова: “Геть облудливі фантазії, що заспокоюють совість і заважають діяти! геть сфальсифіковану реальність, пересипану порошком мрій, як нафталіном!”[7, 158] – сприймаються не лише як оцінка Гая свого життя, а й як оцінка старого мистецтва, з яким боролись футуристи. Замінником йому вони проголошували публіцистику, у тексті це виявилось у тому, що, порвавши з усіма “романами”, Гай пише низку “дописів”. Ці тексти вирізняються у загальному творі як графічно (шрифтами заголовків), так і описовістю. Крім того, у них присутній гомодієгетичний наратор, тобто у цих текстах, на відміну від попередніх, Гай виявляє себе як “я”. В останньому розділі герой разом із друзями зі свого минулого працює у Запоріжжі на великій будові.

Така конструкція, попри її ускладненість, якнайкраще задовольняє читацький інтерес, адже, переключаючись з одного рівня на інший, читач стежить за подіями з неспадаючим інтересом. Крім того, йому постійно доводиться переосмислювати прочитане з позицій категорій “реальне/вигадка”.

Ігрова настанова нарації виявляється і в тому, що фіктивний автор набуває у тексті виняткової ролі і стає його генератором. Майк Йогансен визначає його головним персонажем свого роману “Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших”¹². Руйнуючи традиційне уявлення читача про головних і другорядних персонажів твору, відмовивши зображуваним подіям у правдоподібності (“Толстовська “правда” не є головна особа цього роману, її немає навіть серед другорядних персонажів”[4, 163]), він проголошує виняткову роль у тексті автора. Не важливо, ким він є: “чоловік, 28 літ, брюнет”, чи “дівчина 23 літ, блондинка”, чи навіть колектив з 5 осіб. Події його реального життя теж не важливі для сприйняття тексту, одну з “подій” Йогансен наводить у тексті: “Вчора він навіть загубив на вулиці ключа від убиральні; це була не фантазія того, хто пише ці рядки, це було в Києві на вулиці коло крамнички “Ларек”[4, 163]. Пародійно нівелюючи роль біографії автора у створюваному тексті, М.Йогансен підкреслює деміургічну сутність наратора.

Ігрова настанова оповідача ініціює вдумливе та уважне читання. Руйнування автоматичного сприйняття за головне завдання мають такі прийоми, як оповідна аномалія та пастка. Скажімо, у третьому фрагменті “Оповідання про Майкла Паркера” М.Йогансена аномальна ситуація виявляється у тому, що уявна історія, розказана героєм, раптом отримує своє підтвердження у реальному житті. При цьому такі смислові пастки, розриви логіки твору активізують роль читача щодо смислопородження. Таким чином читач не просто сприймає “готовий” зміст, а стає учасником його творення. М.Йогансену притаманно моделювати алогічні ситуації або такі, що є важкі для розуміння та інтерпретації, щоб через якийсь час вишукано вказати читачеві на його неуважність: історія Лейнів, що раптом виникають наприкінці повісті “Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших”, відбувалась на 20 років раніше, і читачеві автор вказував на це моделлю велосипеда! За кілька сторінок він наголосить: “Справді, як могли б зараз хоч у найглухішій закуткові Ірландії їздити на таких велосипедах”[4, 187]. Пасткою виявляються і анонси головних тем розділу, адже їхнє розгортання у тексті не відповідає очікуванням читача.

Ігрове начало демонструє й загальна наративна ситуація цієї повісті, де героям відомо більше, ніж читачеві, таким чином для останнього причинно-наслідкові зв’язки подій стають таємницею. “Зазвичай феномен таємниці в авторському тексті асоціюється з інформаційним наświetленням подій, ефектом суцільного експромту, імпровізації, сюжетної напруги, виокремлюється як літературно-композиційний прийом, спосіб організації художнього матеріалу”[2, 12]. Таким чином прийом літературної пастки формує пильного читача, який вдумливо читає і зауважує найдрібніші деталі. Автор сам налаштовує читача на те, що вірити йому

¹² Авторство цього роману було приписано М.Йогансеном Віллі Вецеліусу (Антону Райнке) – нашадку німецьких колоністів, що загинув від рук нацистів.

беззастеражно не слід, довірливо іти за автором – хибна стратегія читання, усе написане треба зважувати і обмірковувати самому.

Отже, ігрові нарративні прийоми пов'язані, перш за все, із підкресленням фікційності художнього світу та пропозицією читачеві паритетних стосунків. Серед них виокремлюються прийоми, пов'язані із метапрозою, які залучають читача до творчої лабораторії автора та грають із культурною традицією. Ускладнення структури твору передбачає читання, як серйозну роботу над текстом, пошук його прихованої суті. Низка інших прийомів, не пов'язаних із метапрозою, покликані спрямувати увагу читача від повідомлюваного на спосіб повідомлення. Таким чином гра у творах авангардистів стає джерелом експерименту та творчого пошуку, сприяє новаторству, відходу від копіювання дійсності та покликана сприяти вивільненню свідомості читача з-під тиску стереотипів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки.– К., 2006.–464с.
2. Боярчук О. Експериментальна проза 20-х років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В.Домонтович, А.Любченко, М.Йогансен): Автореф. дис.... канд. філол. наук: 10.01.01/ Ін-тут літератури.– К., 2003.–19с.
3. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930).– Львів, 2003.– 454с.
4. Йогансен М. Вибрані твори.– К.: Смолоскип, 2001.–С.361-475
5. Лотман Ю. Текст у тексті// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. –Львів: 2002.– С.581-598.
6. Скрипник Л. Інтелігент.– Харків, 1929.– 146с.
7. Шкурупій Г. Двері в день.– К.,1968.– 324с.

Іван ЗИМОМРЯ

© 2008

МАЛА ПРОЗА ГЕРБЕРТА КУНЕРА: МОТИВ СТРАЖДАННЯ ЯК КОМУНІКАТИВНО-РЕЦЕПТИВНИЙ ВИМІР

Художня система австрійської малої прози другої половини ХХ століття заснована на універсальних проявах життєвих явищ, реалій, конкретних фактів. Ідеться, приміром, про таких її представників, як Георг Зайко (1892 – 1962), Гайміто фон Додерер (1896 – 1966), Карл Гайнріх Ваггерль (1897 – 1973), Ганс Леберт (1915 – 1993), Інгеборг Бахманн (1926 – 1973), Ільзе Айхінгер (1921), Адам Зелінскі (1929), Барбара Фрішмут (1941). Твори названих авторів містять ознаки психологічних студій над загальнолюдськими вартостями, а ще – проблемами, недугами, катаклізмами доби. На літературних шляхах кожний зі згаданих носіїв слова розгортає свою хроніку осмислення щоденності. Значною мірою на формування світогляду письменників вплинули історичні віхи, які їм судилося пережити. Певним підтвердженням цьому можуть послужити слова А.Зелінського, автора збірки оповідань «Gesichter (m)einer Zeit» (Обличчя (м)того часу, 2000): «Мій шлях до письменства просувався від досвіду до досвіду. Зрештою він акумулювався в потребу передати його іншим, а також появити їм мій власний маніфест – погляд на життя. Перипетій було так багато, що вибух у формі творчості був неминучим. Однак, скажу відверто, що за таким рішенням ховалося прагнення зміцнювати в людях відчуття толерантності» [Зимомря 2007: 535]. Так, життєві потрясіння активізували, а не загальмували процес творення справжніх характерів, які не випадають з нурту визначальних для сучасної літературознавчої науки філософських і психологічних напрямів. У цьому контексті особливою мірою відчувається тенденція до культурно-історичної концептуалізації антропологічних тем на рівні поєднання літературних явищ з константними архетипними значеннями. Як слушно підкреслює відомий російський учений Ю.Борев, «для кожної історичної епохи (стадіального етапу розвитку) характерна своя типологія психіки і мислення людини...» [Борев 2003: 38]. Такий підхід дозволяє розкрити сутність художнього твору як відсвіт ідентичності за конкретних суспільно-історичних умов окремої особистості зокрема і суспільства – загалом. Саме крізь його призму простежуємо