

- с. – (Сер. «Висока полиція»)
7. Іванюк Б. Епістола віршована / Б. Іванюк // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 182 – 183.
 8. Клим'юк Ю. Лірика Івана Франка як система жанрів / Ю. Клим'юк. – Чернівці : Рута, 2006. – 406 с.
 9. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне»: Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. – К. : Дух і літера, 2001. – 299 с.
 10. Літературознавчий словник-довідник / [Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів, В.І. Теремко]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
 11. Листи О. Луцького до Івана Франка / П. Ляшкевич // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Том ССХХІХ. Праці Філологічної секції. — Львів : Наукове товариство імені Шевченка у Львові, 1995. — С. 428 – 448.
 12. Сапожникова Н.В. «В письме я есмь»: жизнь и философско-антропологическая судьба эпистолярного дискурса русского 19 века / Н.В.Сапожникова. – Нижневартовск : Изд-во Нижневартовского государственного гуманитарного университета, 2006. – 303 с.
 13. Смирнов И.П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров / И.П. Смирнов. – СПб. : Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2008. – 263 с.
 14. Шерех Ю. Кулішеві листи і Куліш у листах // Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеологія / Ю. Шерех. – К. : «Дніпро», 1993. – С. 48 – 97.
 15. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Ж.-М. Шеффер. – М. : Едиториал УРСС, 2010. – 190 с.
 16. Altman J.G. Epistolarity: Approaches to a Form / J.G. Altman. – Columbus : Ohio State U.P., 1982. – 235 p.
 17. Stanley L. The Epistolarium : On Theorizing Letters and Correspondences / L. Stanley // Auto-Biography. – 2004. – № 12. – P. 201 – 235.

Вікторія ЯКОВЛЄВА

ПРОЦЕС САМОКОНСТРУЮВАННЯ В АВТОБІОГРАФІЧНОМУ ПИСЬМІ: О. ДОВЖЕНКО ТА І. КОШЕЛІВЕЦЬ

Стаття пропонує аналіз двох прикладів автобіографій – Олександра Довженка та Івана Кошелівця – на предмет феномену самоконструювання у процесі нарації. Робота розглядає зв'язки поміж наративним образом та соціальним контекстом, що оточує автора в окремому просторі й часі.

Ключові слова: автобіографія, життєва історія, наратив, самоконструювання, ідентичність, Олександр Довженко, Іван Кошелівець

The article analyzes two examples of autobiographical writing – by Oleksandr Dovzhenko and Ivan Koshelivets – examining the phenomenon of self-construction in the process of narration. The work looks at the possible connection between the narrators and the social reality around them in a given space and time.

Key words: autobiography, life story, narrative, self-construction, identity, Oleksandr Dovzhenko, Ivan Koshelivets

«Оригінальність полягає не в тому, щоб сказати щось таке, що ніхто до цього ще не казав, а в тому, що говорити саме те, що ви думаєте», – написав Джеймс Стефан. Виявляється, це дуже складно»*
[6, 11-13]

Вступ

Відтоді, як перший автобіограф Геракліт висловив думку, нібито світопізнання починаєтє зі знання про себе – людини розумної, що є центром і відбитком космологічного знання, було започатковано міцну віру у суб'єктивне, індивідуальне знання. [16, 4] Саме на таких засадах розвиваєтєся теорія автобіографії, яка хоч і зазнала чимало змін у своєму розвитку, стало вірити у винятковість окремого людського досвіду. Знання, щоби бути релевантним, потребує бути впорядкованим – твердить сучасна теорія автобіографії. [16] Тож, на противагу спробам верифікувати автобіографічний наратив, вагомості набуває радше порядок та форма оповіді. Акцент з того Як розказано історію переносять на те, Чому її розказано саме так. Бажання впорядкувати власний досвід, пошук когерентності й сенсу, та його репрезентація стають засадничим принципами. [16, 33] До теоретиків автобіографічного письма, на яких я спиратимуся в цій роботі, належать Шарлот Лінді, Джеймс Олні, Джон-Пол Ікин та Марк Джонсон. Всі вони обіймають насамперед антропологічну перспективу на цей жанр, якої також дотримуватимуся я.

Метою цієї статті є проаналізувати позицію чи то образ того, від чиєї особи ведеться розповідь у автобіографії, наратора, у його спробі збудувати когерентність й віднайти сенс у власній оповіді, а також пошук можливих зв'язків між ідентичністю розповідача та реальністю, яку він зображує довкола себе. Предметом

дослідження вважатиму феномен самоконструювання – конструювання власної самості – у процесі нарації. За об'єкт дослідження у цій статті обрано два зразки автобіографії – автобіографію Олександра Довженка та Івана Кошелівця.

Автобіографія Довженка хоч і була написана на території письменникової батьківщини, зазнала чимало авторських редакцій у радянський період – лише одну з численних версій було опубліковано за життя Довженка. До аналізу тут обрано автобіографію, що має авторську дату – грудень 1939 року. Упорядники її сучасного перевидання твердять, що «вона найбільш повна і літературно оброблена», щоби більше, «ще за життя саме її Довженко надіслав для друку в журнал «Дніпро». [2, 498] Власне, «літературну обробленість» автобіографічного письма, спробу виписати власного героя на папір як особистий портрет чи публічну сповідь – я і маю намір розглянути.

Іншим об'єктом для аналізу тут є спогади Івана Кошелівця від 1985 року, опубліковані під назвою «Розмови в дорозі до себе: фрагменти спогадів та інше». Автобіографія Івана Кошелівця цікава зокрема тим, що була упорядкована вже в еміграції – ув інтимному діалозі наратора з його спогадами та особами з минулого часу й простору. Серед важливих впливів на наратора Кошелівця перебуває й сам Довженко, про що згодом.

Теоретичне підґрунтя, на яке я спиратимуся у цій роботі, викриває вплив, що на мене зчинила наратологія та лінгвістична антропологія. Я користуватимуся методологічним підходом наратології, та застосовуватиму чимало понять з антропології, зокрема – дивитимуся на літературну творчість у жанрі автобіографії, як на приклад життєвої історії (*life story*).

Життєва Історія й Автобіографія

Життєва історія (*life story*), у її антропологічному розумінні, на яке я спираюся, є «усною одиницею соціальної взаємодії і саме цим відрізняється від інших одкровень або конструкцій самості...» [13, 20] І, очевидно, усний текст працює за зовсім іншими законами, аніж письмовий. Антропологи нерідко відмежовуються від письмових автобіографій, залишаючи їх царині писемності, канонічності й таки деякої недоступності. Скажімо, протиставляючи автобіографію усній життєвій історії, антрополог Лінді зазначає: «Найсуттєвішою різницею між будь-якою формою автобіографії та життєвою історією полягає у тому, що, звично припустимо, що обізнаний дорослий має життєву історію, щоби більше, він є навіть соціально зобов'язаним її мати. Утім, не кожен здатен зпродувати комерційно цікаву автобіографію. Типово, особа мусить «бути кимось», аби написати автобіографію, яка ще й матиме шанс бути опублікованою». [13, 38] Автобіографія – чи то вона такою вдалася, чи – ні, однак, вважається принаймні задуманою, як така, що представляє одиничну людську історію, як «ілюстрацію певної проблеми, і є вогником для інших, хто перебуває у подібній ситуації». [13, 39] Отож, згідно класичного розуміння автобіографії, вона є, мусить, або хоча б претендує бути зразковою. Зразковість твору може визначити особисто автор, або й аудиторія (часом й видавець). У такому випадку хтось сторонній бере відповідальність стверджувати, що «життя автора вартує того, щоб про нього писати». [13, 39] Однак, моє розуміння автобіографії дещо відрізняється від описаного підходу, і наголошує умовність «зразковості» автобіографії, наголошуючи натомість цінність індивідуальності. Щоб проілюструвати свій погляд, я проаналізую обрані приклади автобіографічного письма. При цьому я дивитимуся радше на схожості, які об'єднують жанри автобіографії та життєвої історії у їхній провідній ролі, – можливості особи застановитися над власним життям. Попри те, що ми маємо справу, з одного боку, з літературним письмовим жанром, а з іншого, – з антропологічним усним, риска між цими жанрами одкровень видається мені досить умовною, і обидва вони передбачають застановлення й редакцію репрезентації Я.

Щоб дистанціюватися від опозиції поміж усним та письмовим текстом, у пригоді може стати поняття наративу. З-поміж багатьох можливих інтерпретацій наративу, існує погляд на наратив як на спосіб репрезентації реальності, репрезентації з допомогою вибраного засобу-посередника. Медіумом може бути мова, візуальне зображення тощо. [5] Таким чином, поняття наративу виглядає майже всеохопним; і може стосуватися не лише візуального мистецтва чи літератури, а й будь-якого аспекту у загальному дискурсі життя людини, а надто – зважаючи на багатощаровість самої природи наративу. [7] Наратологія, до прикладу, розрізняє об'єктивну реальність, до якої реферує наратив, та репрезентацію цієї реальності, яка згрубше завжди передбачає суб'єктивний погляд. А отже, чи то ми читаємо твір художньої літератури, чи то автобіографію, що претендує на відображення правдивих фактів – як читачі, ми завжди матимемо до діла з так званім суб'єктивним поглядом на реальність (суб'єктивним, що не в опозиції до об'єктивного, але той, що передбачає суб'єкта, а отже – людське й чуттєве). Отож, до прикладу, якщо ми говоримо про когось, ми радше говоримо про те, як ми бачимо цю особу, аніж про реальну людину. Щоби більше, наратив функціонує у такий же спосіб, коли ми говоримо про себе. Наратологія тлумачить наратив як наш досвід власної самості. [10, 9] Наративний текст – це текст, у який агент, чи то суб'єкт, конвертує певну історію, використовуючи при цьому обраний медіум, як-то, мова, звук, сукупність зображень чи побудов. [7] Тоді, наративною ідентичністю можемо вважати ідентичність, що ми її конструємо й виконуємо у процесі само-нарації, само-репрезентації, яка за логікою наративної теорії, якою я послуговуюся в цьому дослідженні, відрізняється від об'єктивної (існуючої ідентичності). Одне слово, у автобіографії, у такий же спосіб, як і в життєвій (усній) історії розповідач конструює сам себе, малює автопортрет – зображає себе таким, яким він/вона хоче себе показати.

Вживаючи концепт наративної ідентичності, я також хочу уникнути безпосередньої референції до

реальних осіб та достовірності їхнього досвіду. У засадничих принципах свого дослідження, я погоджуюся з дослідниками, які вважають, що коли йдеться про ідентичність, наратив говорить не лише *про* самість, а радше складає *частину* самості. [1, 10] Попри закоріненість у тілесному та особистому існуванні, наратив є, утім, шляхом репрезентації та *само-перформансу* (*self-performance*), що не конче потребує засвідчувати факти. Таким чином, досвід, про яким ми теоретизуємо у власній біографії, є не лише добіркою подій, що трапилися у нашому житті, він є демонстрацією того, як ми бачимо самих себе та власний досвід. Отож, достовірність та зобов'язання казати правду, традиційно приписуване автобіографічному письму, видається мені у цьому дослідженні недоречним. До того ж, навіть якби й так, сам факт того, що ми насправді ніколи не можемо перевірити «правдивість» обраної автобіографії, дещо анулює вагомість цього показника. Сама природа автобіографії ставить перед читачем рамку – йому залишається лишень повірити розповідачу на слово. Таким чином, я аналізуватиму *самість*, представлену у автобіографії, у спосіб, у який вона є змальована, не ототожнюючи її з реальною особою автора.

Достовірність і Пошуки Правди

Свою автобіографію Іван Кошелівець розпочинає словами Анатолія Франца:

«Я не думаю, що тільки виняткові люди мають право розповідати про себе. Навпаки, гадаю, що це дуже цікаво, коли це роблять прості смертні». Він робить це з кількох причин. Таким чином, він хоче «уберегтися від спокуси нарцисизму», приписуваній автобіографії; та залучитися підтримкою одного авторитета, Анатолія Франца, на противагу іншому, Олександрові Довженку, вплив якого на себе визнає сам Кошелівець, коли пише: «...Кожен мав свої радощі й розчарування. Та вони дуже споріднені, майже однакові. А після Довженка, під «Зачарованою Десною» якого кожен готовий був би підписатися, наче б саме про нього там і мовиться...» [3, 10-13] Бачимо, що прочитавши автобіографічний твір Олександра Довженка, Кошелівець вирішує написати про власне дитинство. Бо ж дитинство також має кожен смертний, утім, важливим радше є спосіб, у який ми його тлумачимо. Коли ж згадаємо, що доробкові Кошелівця належить й поважного обсягу біографія Олександра Довженка [4], то вплив одного автора на іншого видається очевидним.

Відповідаючи на питання про те, чому смертним писати автобіографії, Кошелівець твердить, що «важливе в них найчастіше свідчення про добу автора», з іншого, – свої власні свідчення від називає «Розмови в дорозі до себе». Поєднання індивідуального й соціального видається украй повним. Викладаючи на папері версію свого життя, особа неминуче осмислює його, як і свою позицію у житті; автобіографію, як і спогади «не можна писати, оминувши самого себе» [3, 11], цей жанр виходить з існування *Я*, а отже, є завжди суб'єктивним, особистим. З іншого боку, він також є свідченням доби. Аксиоматично, людина є соціальною особою, й існування одного окремого досвіду в ізоляції – не можливе. Одним з рушіїв писання автобіографії, правдоподібно, є вічне намагання відповісти на питання *Чому?* – притаманне насамперед життєвій історії. Осмислюючи природу усної життєвої історії, антрополог Шарлотт Лінді, пише: «Аби існувати у соціальному світі, маючи комфортне відчуття доброго, соціально належного і стабільного людського життя, особа мусить мати послідовну, прийнятну, і відкриту до постійних видозмін життєву історію». [13, 3] Однак, одкровення Івана Кошелівця засвідчують, що мета автобіографічного письменового свідчення є насправді дуже близькою до мети усної життєвої історії, яку має кожен, на противагу біографії, яку начебто мають радше артисти. Щобільше, мета автобіографії так само подвійна – пояснити індивідуальне життя іншим, так само, як пояснити його самому собі. Автобіографічне письмо, як, скажімо, поезія, «засвідчують спробу осмислити природу індивідуального досвіду, перетворюючи простий факт існування на усвідомлену чесноту і її можливе значення» [16, 44] Таким чином, автобіографія є метафорою, дефініцією самості у визначену мить і визначеному місці, що не охоплює повної ідентичності автора, а лише є її можливою проекцією у момент писання. [16, 44] Отож, як наратор описує себе дитиною, то засвідчує, що у певний момент він/вона бачить себе такою дитиною, однак, не маємо певності, що сама дитина є/була реальною особою. На підтвердження такої гіпотези Джон Пол Ікин пише: «люди осмислюють власний досвід, спираючись на моделі самості та життєвих історій, доступних [їм] у певній культурі». [10, 104] Отож, попри особистісність само-репрезентації, вона завжди виходить з матеріалу, доступному розповідачу в його/її культурі (культурах). І «попри наші ілюзії автономності та самовизначення – «Це я, той, хто пише мою історію, це я той, хто каже, хто я є» – ми не винаходимо власні ідентичності з нічого. Натомість, формуючи власну ідентичність, ми покладаємося на ресурси, доступні у культурі, яку ми населяємо...» [10, 22] Отож, у процесі автобіографічного письма, як і в інших процесах інтелектуальної життєдіяльності людини, постає питання вибору, селективності особистого й культурного матеріалу.

З антропологічних досліджень життєвої історії відомо, що засадничим принципом побудови життєвої історії є пошук в ній сенсу, що узагальнено поняттям когерентності (*coherence*). «Когерентність (*coherence*) є складовою тексту; вона впливає зі стосунків, які частини тексту розвивають у відношенні один до одного, та до цілого... Когерентність може бути також зрозумілою як спільне досягнення розповідача й адресата». [13, 12] Щобільше, когерентність має темпоральний аспект – вона завжди є тимчасовою, а отже, на різних етапах прочитання у автора й читача може бути різне тлумачення сказаного чи прочитаного.

Процес витлумачення, звісно, не є легким, і попри всю його персональність, він також є глибоко суспільним. «Це є, фактично, соціальний обов'язок, що мусить бути виповнений, щоби учасники могли вважатися повноцінними акторами суспільства». [13, 16] Саме пошук сенсу й когерентності є, на мою думку,

ланкою поміж тим, чому автобіографії пишуть, і тим, чому їх читають. У процесі прочитання чиєсь автобіографії, досвід читача також є украй важливим. Отже, насправді, взаємодія з текстом є не лише двосторонньою, а три- або навіть багатоплосковою. [10, 35] Найголовнішими є три актори – автор, текст та читач. Всі вони, очевидно, співпрацюють, коли йдеться про прочитання тексту, його витлумачення, пошук в ньому особистого сенсу. Отже, якщо ми дивимося на автобіографію, як на текст, за яким стоїть непорушний авторитет автора, ми можемо погодитися, що, аби писати автобіографію, потрібно бути особливим. Коли ж ми змінюємо перспективу, й сприймаємо наратора, як героя втіленого у тексті, що не конче передає реальну особу автора, а є радше – сукупністю певного соціально-культурного знання й досвіду, ми, ймовірно, можемо відмовитися від авторитету автора, й читати автобіографії простих смертних, усвідомлюючи свою власну залученість до процесу інтерпретації, так само, як вагомість власного досвіду.

Міркуючи над жанром спогадів, Кошелівець стверджує: «Він, цей жанр, і небезпечний. Небезпечне те, що розповідь у ньому ведеться від я. А воно, я, ревно пильнує, щоб не стати перед читачем у негідному світлі...» [3, 10] Міркуючи над стосунками автора та героя ув автобіографічному творі, Михайло Бахтін пише: «Етична й естетична об'єктивація потребує міцної точки опори поза собою; якоїсь насправду реальної сили, зсередини якої я [автор] міг би бачити себе як іншого». [1, 30] Поняття самоспоглядання, ніби збоку, як іншого, очевидно, давнє. Його також ґрунтовно вивчив Фройд, коли зауважив, що існує пам'ять, що змальовує минуле, а є така, що бачить окрему самість у минулому – як ми бачимо нас самих у минулому. Для Фройда таке уявлення про нас самих засвідчує, що першопочаткові враження та емоції було опрацьовано у пам'яті, засвідчує сам механізм пам'яті. Отож, аби зробити себе героєм власного твору, авторові необхідно посісти позицію іншого, озброїтися перспективою споглядача самого себе – йому потрібен погляд із зовні. Щобільше, як каже Бахтін, ув автобіографічному письмі ми не лише «[...] враховуємо цінність нашої зовнішності з погляду можливого враження, що його вона може зчинити на іншого», ми «врешті ... враховуємо і те, що станеться по нашій смерті». [1, 17] Автобіографія, таким чином, бере до уваги і навіть й передбачає «цілковито особливий коефіцієнт вартості», що його акцентує Бахтін, пишучи, щоправда, про художню творчість автобіографічного характеру, а не про автобіографію як таку. Пильне око Я у спогадах Кошелівця, що укладає слова до уст свого наратора, і розмірковує над тим, що саме належить записати, є добрим підтвердженням процесу самоконструювання при самоспогляданні.

Автобіографія є селективним жанром. Пропонуючи відповідь питання чому, наведу цитату антрополога Марка Джонсона. На його думку, особа «живе, розвиваючи історію, над якою вона має контроль, хоч і малий, у формуванні власного героя». [11, 161] Отож, насамперед, індивід (автор) потребує відчуття змісту й контролю у власній історії, який можна або досвідчити, або створити – будь вона писана, чи усна. Життєва історія, як лінгвістична одиниця, «залучена у соціальну взаємодію, що стосується нашого внутрішнього, суб'єктивного сенсу приватного життя, що упорядковує наше розуміння власного минулого, теперішнього, й уявного прийдешнього». [13, 11] Тому автобіографічна історія, чи то спогади, є свідченням не лише минулого, а й теперішнього й майбутнього, що витлумачуючи наш соціальний досвід і взаємодію, дає нам відчуття контролю. Цей процес є індивідуальним й суб'єктивним. Тому, я наголошую моє відмежування від пошуків правди чи то достовірності в автобіографічному письмі – і не тому, що вона, можливо, відсутня, а лишень тому, що вона тут піддана іншому канону – вона є ситуативною й постійно змінюваною. Скажімо, обмірковуючи свою звичку курити, та боротьбу з нею, Іван Кошелівець пригадує давню розмову з його дідом Окакієм, що теж курив, та покинув, бо то – «діло Нечистого», який «довго ходив коло мене [діда]: то люльку підкине на дорозі, то десь візьметься папуша тютюну в дворі. Звідки їй бути, якби не Він? Аж таки відчепився». [3, 17] Як «Нечистий» відчепився від діда Окакія, той покинув курити, що Іванові Кошелівцю так і не вдалося: «... Згадуючи доброго діда Окакія, я багато разів робив спроби скористатися з його поради, але кожного разу переможцем виходив Нечистий». [3, 17] Чи то наратор пише це серйозно, чи жартома, бачимо, що перед нами – один з можливих способів обґрунтувати власне життя, знайти сенс у тому, що складно пояснити. Так само, як складно, до прикладу, часом пояснити вибір професії, що не спиняє нас продукувати історії на пояснення власної долі. Шукати сенс – не означає засвідчити його відсутність. Обґрунтовувати події власного життя – природня потреба людської істоти, і не лише тоді, коли йдеться про особливі або незбагненні події, навпаки, застановлюємося ми над цим чи ні, але й наше пересічне й повсякденне життя має певний зміст і порядок. Пояснюючи своє покликання артиста, Олександр Довженко, до прикладу, звертається аж до свого дитинства: «В дитинстві у мене був певний нахил до споглядальності. Я був дуже мрійливим хлопчиком. Мрійливість і уява були такими сильними, що іноді життя, здавалось, існувало в двох аспектах, які змагалися між собою, – реальному і уявному, що, проте, здавався нібито здійсненим». [3, 28]

Автобіографія завжди має оціночну, моральну складову, що є суб'єктивною й має сенс у певному контексті. «Процес конструювання життєвої історії як такої, що має сенс, може бути аналізованим окремо від понять правди чи недостовірності певних подій, персонажів, чи почуттів, використаних у створенні історії». [13, 16] На мою думку, характеристики усної життєвої історії та письмової автобіографії тісно переплітаються, і не мусять протиставлятися одна одній з огляду на письмову форму, що є відмінна від усної. Тобто, замість того, щоб дивитися на різниці поміж автобіографією та життєвою історією, я волю розглядати автобіографію як письмову форму життєвої історії, на яку хоч і накладає певні зміни та обмеження писемна традиція, але в

основі якої таки залишаються принципи, спільні для обох жанрів. Отож, можна підсумувати деякі визначальні функції життєвої історії, які, як на мене, вона поділяє з автобіографічним письмом. Насамперед, вона виражає відчуття самості особи – «хто ми є, і як ми до цього прийшли», вона допомагає особі узгодити почуття самого себе з соціально-культурними нормами та очікуваннями, моральними стандартами. Життєва історія також забезпечує приналежність особи до певної соціальної групи і демонструє важливість особи у певній групі. Наостанок, життєва історія робить умовиводи про те, чого очікувати у майбутньому, та як, використовуючи популярне та особливе знання, розвинути власне відчуття сенсу. [13] Звідси випливає, що в основі обох жанрів насамперед лежить відчуття власного *Я* наратора, його/її бачення себе. Тобто, зовсім не варто стверджувати, що усних жанр життєвої історії, що передбачає меншу долю редакції, містить більш відверту інформацію, аніж письмова автобіографія, що самою своєю формою надає авторові можливість переписування й переосмислення власного досвіду. На мою думку, в обох жанрах, наратор конструюватиме своє *Я* таким, яким він його бачить – по-перше, а, по-друге, таким, яким він/вона воліє бути побаченим.

Щобільше, так само, як момент застави над білим аркушем дає можливість переосмислити й, імовірно, «літературно» оформити автобіографію, він може провокувати й момент чистосердечного одкровення. Надто ж – достовірність чи недостовірність фактів нічого не скаже нам про відчуття самості наратора, важливішою є сама логіка добору фактів і їх репрезентація. Скажімо, коли Кошелівець пише: «...Мого прадіда звали Михайло і від нього пішло наше вуличне прізвище – Михайленки» [3, 13] або «За батьковими розповідями, він [дід] був людиною богатырської статури й великої сили. Ця сила тала причиною його ранньої смерті» [3, 13] – ми розуміємо, що маємо до діла радше з сімейними легендами, і що майже неможливо перевірити ані походження прізвища, ані причину дідової смерті. І це нам не так важливо, коли ми досліджуємо наративну ідентичність. Важливіше, що наратор сам себе так бачить, сам провадить своє коріння від надзвичайної сили діда, ім'я якого й сила дає початок родові наратора – саме так він себе позиціонує, саме так пояснює нам і собі своє походження – цікаве походження «простого смертного».

Іншим прикладом є самопредставлення Олександра Довженка: «Народився я 30 серпня 1894 року на околиці невеликого повітового містечка Сосниці на Чернігівщині, зо звалася В'юнище, в родині хлібороба Петра Семеновича Довженка, який належав до козацького, як на ті часи, стану». [2, 27] Попри те, що наратор подає читачеві всі деталі свого народження – точне місце й час, від додає кілька слів і про власне походження. Народитися у родині хлібороба – це начебто народитися у родині найпростішого й найчеснішого трударя серед простих людей, землероба, – практично архетипної української професії. Утім, Довженко додає ще й про козацький стан своєї родини, що в українській культурі неодмінно асоціюється зі свободою, відвагою, силою, боротьбою за незалежність – чи то не з усіма українськими чеснотами.

Очевидно, що досліджуючи наративу репрезентацію *Я*, я не піддаю сумніву реального Довженка, так само, як не сумніваюся в можливості його козацького походження. Мене радше цікавить, які засоби використав він та Кошелівець, як наратори, аби (за словами останнього) «представити себе у вигідному світлі» – такими, яким вони хотіли бути побаченими. Запоручуючись авторитетом власного родоводу, власного коріння, обидва наратори шукають (знаходять) сенсу, ґрунту у власному житті – вони потребують стабільності, й знаходять її у чистому й беззаперечному авторитеті предків, у пам'яті про них, що дає їм (і нам) відчутті тривалості, нерозривної традиції, зв'язку. Таким чином, пам'ять не лише визначає сам жанр спогадів, вона має й інші функції у автобіографічному письмі. Пам'ять – є одним із засобів само-конструювання й само-перформенсу. Скажімо, у випадку свідчення Кошелівця, коли письмові документи майже не є доступні, саме пам'ять відіграє роль документації: я це пам'ятаю, значить, це мене стосується, це належить і мені. Наратор є носієм комунікативної пам'яті (термін Яна Асмана/Jan Assmann)** своєї родини – пам'яті, що усно передається від покоління до покоління через очевидців, і яка функціонує, доки очевидці-переповідачі ще живі. Кошелівець пам'ятає свою бабу Грициху – а, отже, він «пам'ятає» Трипільську культуру, реферує до неї.

Звернімо увагу на цитату: «Баба Грициха. У моїй уяві – це найсвітліший образ дитинства, з тих праведників, на яких світ стоїть. У ній я бачу втілення народної культури в тому чистому її вигляді, який досягається (мабуть, правильніше буде сказати – досягався, бо ледве чи тепер щось подібне можливе) без книжного впливу, самим переданням, десь від культури неолітичного Трипільля почавши, до нашого часу». [3, 15] Речення «Баба Грициха» у цьому тексті є для наратора повним, є ніби назвою енциклопедичної статті, що має послідувати згодом. «Баба Грициха» – це ніби феномен, архетип, це – «етнічна порода з устояним світоглядом, якому великою мірою ми завдячуємо свої національне існування». [3, 15] По-перше, наратор позиціонує себе як такого, хто має чітке уявлення про те, якою є найавтентичніша національна порода українців, по-друге, через бабу Грициху, яка є втіленням національної ідентичності, він засвідчує своє власне походження, й свою приналежність до автентичної й шляхетної, усної, (а для нього це значить – також живої, чистої, щирої) національної традиції. Тут ми бачимо приклад теорії, про яку йшлося вище, – з одного боку, автобіографічна історія є особистою, з іншого, – вона є соціальною, вона мусить бути культурно запотребованою, аби особа мала повноцінне відчуття власної самості. Своєю ідентичність Кошелівець розміщує у певних культурних рамках, відокремлюючи себе від якихось інших, щобільше, як рамку для власної ідентичності, він обирає традицію, що в українському світогляді йде аж до феномену Трипільля – з поміж усіх можливих коренів він обирає ті, що видаються йому найглибшими, найавтентичнішими, найнепорушнішими – він шукає ґрунт, основу, і в такий

спосіб знаходить її. Щобільше, Кошелівець пише, що говорячи про народну культуру, носієм якої була його баба, він «мав на увазі її життєву настанову, яка послідовно реалізувалася в щоденному побуті. Хагу вона тримала в ідеальній чистоті, щосуботи відсвіжуючи глиняну підлогу. І до всього мала мудро вигадане приладдя». [3, 18] Очевидно, що попри його пояснення, ми розуміємо, що не кожен, хто тримає хагу в чистоті й володіє мудрістю в побутовому житті, є носієм того уявного прадавнього етнічного духу, до якого апелює Кошелівець. Очевидно, від ідеалізує свою бабцю, і показує читачам її, так само, як і себе, такою, якою він її дитячо запам'ятав, і такою, якою хоче її пам'ятати. І тут знову ж таки йдеться не про достовірність, а про відчуття самості, про те, що наратор відчуває себе по-дитячому комфортно, повертаючись у спогадах до хати його бабці, що пам'ятає її мудрою й турботливою. Наратор плекає ностальгійне відчуття, бо потребує його, бо воно також дає йому відчуття сенсу і стабільності.

Пам'ять: Простір і Час

Аналізуючи спогади й автобіографічне письмо, ми завжди працюємо з пам'яттю, а також з часом, темпоральністю, що невід'ємно поєднана з пам'яттю. Навіть сенс, когерентність тих чи інших подій, досвіду, як я вже згадувала, є тимчасовою категорією. Говорячи про пам'ять і час, тим не менше, ми не конче маємо на увазі минуле. Як я вже також згадувала, в наративній автобіографічній розповіді час функціонує в інший спосіб – тут нараз переплетене минуле, теперішнє й майбутнє. До прикладу, коли Довженко критикує свою творчість, він каже так: «Я говорив неодноразово на зборах і зараз не можу не сказати, пишучи про своє життя, – я не зовсім люблю свої картини. Часом я їх не люблю зовсім. [...] І мені здається, що хороша, по-справжньому зроблена картина моя ще десь попереду». [2, 28]

Коли маємо справу з автобіографічним письмом і тим, як особа (наратор) обмірковує своє життя, пам'ять про минуле нерідко свідчить і про його/її теперішній досвід, і про надії та плани на майбутнє – у людському досвіді вони нерозривні. Для читача ж, як зауважує Портеллі, такі формули часу навіть створюють відчуття позачасовості (timelessness). [17, 67] Однак, «життєві історії ... залежать від часу...» – стверджує Портеллі. Іван Кошелівець засвідчує цю залежність, кажучи так у вступі до своєї автобіографії: «Ці спогади писалися прихатком протягом кількох років. З цієї причини неминучі повторення...» [3, 11] Утім, повторення й зміни не є небезпечними в життєвій історії, так само, як зрештою і в автобіографії. Вони свідчать про осмислення й переосмислення життєвого досвіду, вони підтверджують думку Портеллі, що життєва історія є живою річчю – одночасно з її оповіданням, ми продовжуємо жити власну історію. У момент, коли наратор зупиняється, аби зафіксувати певні події зі свого життя, він прагне зупинити час. Портеллі пише про це так: «Розповідати історію – означає підготуватися до бою із загрозою часу, обеззброїти час. Оповідання історії береже розповідача від забуття; історія будує ідентичність розповідача, як і спадок, що він залишає майбутньому». [17, 60–61] Чи ж не так само функціонує автобіографія? Попри можливість автора конструювати свою версію власного життя, він/вона ще й обирає, що записати й залишити у спадок. Записуючи спогади, зосереджуючись на певних моментах життя, Довженко, наприклад, малює перед очима читачів картини, що згодом стануть частинами його фільмів (що є цілковито органічним з огляду на візуальну природу пам'яті, що фіксує образи).

В червні 1926 року я просидів ніч у своїй майстерні, підбив підсумки свого невлаштованого тридцятидвохрічного життя, вранці пішов з дому і більше не повертався. Я виїхав в Одесу і влаштувався на роботу на кінофабрику як режисер». [2, 35] Попри абсолютну щедрість цієї цитати до аналізу, я хочу звернути увагу лише на два моменти – те, як працює час у цій короткій історії, та те, наскільки вона є візуальною. Життєву подію наратор описує як один момент, як момент, що змінив його життя: тридцяти двома роками невлаштованого життя контрастує рішення, прийняте за одну ніч (хоч ми не знаємо, скільки ночей до того, наратор провів у роздумах, що такі спричинили це рішення, як не знаємо нічого і про інші події його життя, які, можливо, спричинили цю рішучість). Двома реченнями наратор підсумовує один етап свого життя, й розпочинає інший. Перед нами постає уявна картина – Довженко, що стоїть на пероні, або сідає у потяг до Одеси, до свого нового життя.

Тут мені видається доречною теорія Алессандро Портеллі про подію (event) і час. Він стверджує: «Час – це континуум; і розмістити подію у часі означає розітнути континуум...» [17, 69] Подія розтинає час, вона «розтягує» його або «звужує», і це наратор – той, хто моделює час своєї історії. Проживаючи власну життєву історію, автор переживає її в часі – вона зазнає редакції, щось додається до неї, а щось – відпадає. Час є важливим для життєвої історії, коли йдеться й про життєві обставини. Однак, перетворюючись з реального часу на наративний, час набуває нових функцій. Так само, як і автобіографія, він може бути розказаний, він необхідний радше для того, аби помістити у ньому окреме (людське) життя, суб'єктивне осмислення життєвого досвіду обеззброює його, ставить під сумнів його всевладність – можливо, поза текстом, поза розповіддю, він не існує – тому наратор Довженко проживає тридцять два роки свого життя за одну ніч. Час у наративі працює на його селективність, він «додає усному наративові плинності (fluidity)», – каже Портеллі [17, 62] про знову ж таки усний наратив, хоч, читаючи автобіографії обох – Довженка й Кошелівця – бачимо, що так само додає він плинності і у писаний наратив. На видозміну часу – його стислість, або навпаки – розпорошеність впливає й бажання зафіксувати, зловити момент. Про це пише Джеймс Олні, цитуючи Антоніо Дамазіо: «Теперішнє невпинно перетворюється на минуле, і на момент, коли ми його прагнемо його облікувати – ми вже у іншому

теперішньому, поглинутому плануванням майбутнього... Теперішнє ніколи не є тут». [15, 339] Момент, що швидко переміщується у пам'ять, який щойно був тут, і вже існує лишень у пам'яті. Отож, бажання зафіксувати момент не лишу у пам'яті, а й буквально у просторі та часі – один з найвагоміших рушіїв автобіографії.

З-поміж багатьох аспектів пам'яті, про які я вже стисло згадала, хочу зупинитися ще на одному – сенсорності пам'яті, її чуттєвості й тому багатшаровості. Описуючи феномен «кухварення вустами» – переповідання сімейних рецептів та кулінарних традицій – звичай серед єврейських жінок у концентраційних таборах, Кара Де Сільва пише: «Наші особисті гастрономічні традиції – що ми їмо, їжа та її споживання, що ми асоціюємо з ритуалами дитинства, шлюбу, батьківства, моментами довкола столу та святкувань – є переломними моментами нашої ідентичності. Пригадати їх у безнадійних обставинах – означає зміцнити відчуття власної самості, та сприяти собі у боротьбі за її збереження». [9, xxvi]

Пам'ять влаштована так, що ми пам'ятаємо не лише вірш, завчений у школі, а й – смаки, запахи, звуки, картини, відчуття – і все це складає частину нашої ідентичності. Коли Кошелівець приділяє сторінку бабиним борщам, він не просто відтворює рецепти, він обґрунтовує їх у власній автобіографії. «Я часто хвалюся перед друзями своєю бабою і запевняю їх, що вона вміла варити не менше сорока борщів». [3, 18] Останнім, наратор приділяє сторінку, описуючи, як мудро і смачно вони були зварені. Цікаво, що, можливо, кожен читач може пригадати про бабцю або прабабцю, яка була б в його/її сім'ї (історії) таким же беззаперечним авторитетом у куховарстві, таким же носієм родинної традиції, яким є його бабця для Івана Кошелівця. Утім, справа не є у тому, щоб міряться за те, чий борщ був таки смачнішим, а – у збереженні власної ідентичності, а також традиції, що засвідчує приналежність цієї ідентичності до певної культури. У цьому випадку їжа – є частиною знання наратора про самого себе, є частиною його досвіду. Скажімо, так він згадує про бабин хліб: «...Хліб, якого я після того ніде не їв і вже знаю: не доведеться їсти». [2, 18] І то, мабуть, добре, що не доведеться, бо таким чином ніхто не може заперечити того, що він був найсмачнішим, він залишиться у дитячому спогаді, у нараторовому вивороченому світі, у його власній історії. Щобільше, його смак, закарбований у пам'яті наратора, провокуватиме читачів на власні гастрономічні історії, а надто – у спільній з наратором культурі.

Гастрономічні референції – популярна тактика чуттєвої пам'яті. Пам'ять потребує ключів, референцій. Такими референціями, з-поміж інших, є і запахи, звуки, смаки. Вони існують не ізольовано, а у взаємодії з емоційно-психологічними рисами персонажа та соціокультурним контекстом його розвитку й діяльності.

Так само, як наратор розміщує свою розповідь у певному часі, він розміщує її також у певному просторі, який також чимало свідчить про наратора. У цьому випадку ми часто матимемо справу з візуальною пам'яттю, що є чи не найвизначнішою, коли йдеться про спогади. До прикладу, ось як зображує Іван Кошелівець природу й топографію свого дитинства: «У баби був великий сад. Почавши з петрівки, ... сад постачав нас своїми дарами. [...] Може, тому, зміцнившись в дитинстві вітамінами, ми повиростали здорові й майже ніколи не хворіли, поминаючи дитячі пошесті...» [2, 15] Бабиному саду наратор завдячує якщо не життям, то принаймні здоров'ям. Старий, великий сад, деревинне коріння – є тут ще однією метафорою родинного коріння й затишку, у пошуку якого перебуває наратор, засвідчивши від перших сторінок своїх спогадів, що «у нашому селянському побуті пам'ять про предків не сягає далеко в минуле. Знаємо тих, що живуть разом з нами, а вже криється туманом забуття те, що відійшло в минуле двома-трьома поколіннями». [2, 13] Наратор бореться у своїх спогадах із забуттям. Він виступає адвокатом усної традиції своєї сім'ї, що є такою ж важливою, що й письмова. Він прагне викласти свою історію на папері і тим самим вберегти її від забуття. Цікаво, що коли Кошелівець, ніби підкреслюючи свою тугу за предками й автентичною традицією, багато разів наголошує на її існуванні в його історії, й наводить тому чимало аргументів, одним з яких є бабин сад; Довженко використовує опис ландшафту й простору з дещо іншою метою. Сім'я й традиція не так важлива для наратора Довженка, хоч «любов'ю написані образи дідів» – це «теплота дитинства» [2, 28] і для нього. Натомість йому важливіша його позиція як артиста, його авторитет і віра у власну творчість: «Друге, що в дитинстві було вирішальним для характеру моєї творчості, це любов до природи, правильне відчуття краси природи. [...] Я завжди думав, що без гарячої любові до природи людина не може бути митцем». [2, 28] Як Кошелівець шукає у бабиному саду затишку, можливо, протягом усього життя, так Довженко шукає натхнення у луках над Десною – у красвидах свого дитинства.

Висновки

Чи то життєва історія є викладена письмово, чи то усно – вона має свої незмінні функції та закони, вона є прикладом нескінченних людських старань зрозуміти себе і світ довкола. Як зауважив антрополог Марк Джонсон про багатшаровість ідентичності людини, вона є комплексним, складним організмом – водночас матеріалізована тілесно й уявна (imaginative). [11, 161] Попри своє матеріальне існування, людина провадить уявне, моральне – те, що допомагає їй мати сенс у власному житті. Уявне поле життєдіяльності людини складають соціально-культурні мережі, до яких вона залучена, знанням, яких вона володіє. Наша повсякденна рутинна, хоч ми не приділяємо їй належної уваги, «також розміщена в рамках ширших проєктів, що задають моделі й напрямки нашому життю». [11, 163] Дією, що синтезує уявні рамки життєдіяльності людини, є приватний наратив, намагання обґрунтувати події власного життя у власній життєвій історії. Вона є неодмінною складовою процесу самопізнання й саморозуміння, «санкціонованого суспільством і культурою». [11, 155] В автобіографії, письмовій формі життєвої історії, персональний наратив і є виявом процесу саморозуміння.

Автобіографію пишуть не конче з думкою про аудиторію, що таки відбувається часто, потреба її написати виникає радше із природного людського бажання лишити по собі слід. І тут письмова традиція якнайкраще стає у пригоді. «Писемність повертає усну традицію часові, а час повертає особі», звільняє усну історію від «тягаря пам'яті». [17, 75] Записаний нарратив не потребує боротися ані з часом, ані із забуттям. Таким нарративом є автобіографія. Знайомим і реальним бачиться такий автор, яким було його зображено в його автобіографії. В сенсі само-конструювання, він існує поміж «до» і «після» оповіді. Отож, чи то читачі, чи то потенційні наратори, можуть сподіватися на те, що їх буде запам'ятовано саме у такий спосіб, як вони про це напишуть. І, якщо необхідно бути письменниками чи артистами, щоб мати письмову біографію, то тоді, мабуть, можна бути письменниками у рамках власної біографії – так чи інакше, текст часто є лишень компромісом поміж його автором і читачем.

Примітки:

* – Переклад з англійської та російської всюди мій (– В. Я.)

** – Термін запропонував Ян Ассманн. (див. Assmann Jan. Das Kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und Politische Identität in frühen Hochkulturen. Munich: Verlag C.H. Beck, 1992)

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1979. – 421 с.
2. Довженко О. Вибрані Твори. Київ: Сакцент плюс, 2004. – 509 с.
3. Кошелівець І. Розмови в Дорозі до Себе: Фрагменти Спогадів та Інше. Мюнхен: Сучасність, 1985. – 497 с.
4. Кошелівець І. Олександр Довженко: Спроба творчої біографії. Сучасність: 1980. – 428 с.
5. Abbott P.H. The Cambridge Introduction to Narrative. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003. – 252 p.
6. After Confession: Poetry as Autobiography. / Ed. Kate Sontag & David Graham. – Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press, 2001. – 341 p.
7. Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto Press, 2009. – 264 p.
8. Culture and Belonging in Divided Societies: Contestation and Symbolic Landscapes. / Ed. Marc Howard Ross. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009. – 295 p.
9. De Silva Cara. In Memory's Kitchen: A Legacy from the Women of Terezin. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006. – 110 p.
10. Eakin P. J. Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2008. – 184 p.
11. Johnson M. Moral Imagination: Implications of Cognitive Science for Ethics. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993. – 287 p.
13. Linde C. Life Stories: The Creation of Coherence. NY: Oxford University Press, 1993. – 242 p.
14. Linde C. Working the Past: Narrative and Institutional Memory. NY: Oxford University Press, 2009. – 249 p.
15. Olney J. Memory and Narrative: the Weave of Life-Writing. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. – 430 p.
16. Olney J. Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography. New Jersey: Princeton University Press, 1972. – 342 p.
17. Portelli A. The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History. Albany: State University of New York Press, 1991. – 341 p.

Галина ЧУМАК

КОНЦЕПЦІЯ ЧАСУ У ФАНТАСТИЧНОМУ ЦИКЛІ ДЕНА СІМОНСА “ПІСНІ ГІПЕРІОНА”

У статті аналізується художній час у циклі Сімонса “Пісні Гіперіона” як культурний синтез минулого та майбутнього, яскравий приклад здатності автора засвоювати і використовувати широкий спектр літературних та інтелектуальних джерел.

Ключові слова: час, художній час, хронотоп, інверсія, інтертекстуальність, ентропія, культурний концепт.

The article focuses on the concept of time in “Hyperion Cantos” by Dan Simmons. The concept is analysed as an integrated synthesis of past and future made by the author in his attempt to incorporate a wide range of cultural concepts and literary sources.

Key words: time, fictional time, chronotop, inversion, intertextuality, entropy, cultural concept.

Час і простір і належать до універсальних категорій філософії, соціології, культурології, лінгвістики. Є суттєва відмінність у ставленні до понять про Час у методології філософії та в експериментальних науках. Величезне значення мають міждисциплінарні дослідження — індивідуальні та колективні[6].

Дослідженням категорії часу та художнього часу приділяють чималу увагу і в сучасному