

## СПЕЦИФІКА РЕАЛІЗАЦІЇ НАРАТИВНОЇ КАТЕГОРІЇ „ГОЛОС”

### В АВАНГАРДНІЙ ПРОЗІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

#### (МАЙК ЙОГАНСЕН, ЛЕОНІД СКРИПНИК)

Авангардна проза цілком може кваліфікуватись як така, що придатна якнайкраще ілюструвати способи реалізації наративних структур, унаочнення механізму їх побутування та функціонування. Ця специфіка багато в чому завдячує установці авангардизму на оголення творчої лабораторії митця. Так, Борис Шифрін у своїй статті детально прослідковує генезу цього явища, означивши промовистою назвою „мікроскопія” авангарду. Виявляється, що уявний експеримент, введений Енштейном, виявився респектабельним не лише для фізико-математичної чи природничо-наукової свідомості, але й відкрив свободу безмежного моделювання для нетрадиційно мислячої творчої особистості, насамперед причетної до авангарду, що вже сам по собі овіяний ореолом екстремальності та нестандартності. Зокрема, автор наводить характерний уривок зі спогадів Юрія Анненкова, датований 1911 роком: „Я практикувався у розкішній лабораторії експериментальної зоології в науковій замальовці невидимого неозброєним оком світу, просидівши довгі години над мікроскопом, що відкрив мені ту „нову реальність”, яку я зустрів пізніше на полотнах Кандинського і багатьох інших живописців, котрі претендували на винайдення безпредметного мистецтва” [14, 104].

Виявляється, що вся сутність полягає у рівні „спостережливості” за об’єктом, адже видимість як така не є емпіричною. Вона визначається якістю інтелектуальної візуалізації. Нововведеннями, які знаменували значне розширення діапазону такої „спостережливості”, стали наступні: рентгенівські фотографії, радіоактивність, поширення діапазону випромінювання поза межі зору тощо. Далеко не останнє місце серед цих досягнень належить кінематографу. Не випадково один із представників української „ліво”-експериментальної прози 20-х років Леонід Скрипник виявився автором „Нарисів з теорії мистецтва кіно” [10]. Показовою є думка автора про те, що „рано ще говорити про теорію мистецтва кіно, адже теорія ця має бути наслідком величезної лабораторно-експериментальної дослідницької праці” [3, 190].

Така установка, пов’язана із розчленуванням цілого на систему атомів, притаманне естетиці авангарду, якнайтісніше граничить із завданнями наратології, котра, оперуючи оповідними рівнями, інстанціями, наративними категоріями, умовно розщеплює цілісність оповіді фактично лише для того, щоби переконатись у бездоганності цієї цілокупності. Таке розщеплення цілості заради самої цілості нагадує авангардний пошук окремої онтологічно забарвленої субстанції (слова, крапки, лінії) заради концептуалізації світу, відтворення адекватної картини дійсності. За таких умов конкретна буква досить часто міфологізується і піднімається поетом до вселенського символу. Сукупність цих символів, укладена в наратив, за І.Льбіним, розглядається уже як „прояв специфічно наративних способів осмислення світу і, крім того, як особлива форма існування людини, як властивий лише їй модус буття” [5, 143-144].

Отож, підсумовуючи сказане, зазначимо, що спільність авангардної і наративної стратегії закорінена в онтологічному аспекті, репрезентується насамперед через атомарну сукупність цілого.

Логічним кроком від цього положення є усвідомлення спільності ще й у способах осягнення образу майбутнього, що потрактовується не інакше як прозоріння. Так, авангардисти, перебуваючи в екстремальних умовах „перехідної доби”, демонструють відверте прагнення віднайти інший простір для втілення своїх вольностей і, відтак, досягають своєї мети за рахунок внутрішньої свободи, котра „підносить дух людини на ви-

соти, досяжні лише для абсолютного безстрашного зриву” [1, 8]. Фактично, це стимулює момент прозрівання майбутнього. Сам механізм такого прозріння зумовлений тим, що „в такі хвилини схоплюється Ціле. Але не як із книжок, поступово, а зразу. Внутрішня реальність відчувається як присутність якоїсь духовної сили, до якої приєднується, або краще сказати, яка приєднує до себе людину. Вона вже не самовільна. Людину охоплює почуття абсолютної безстрашності. Всі сумніви залишаються позаду. Її життя вирішене” [1, 8]. Невипадково ж себе і своїх однодумців Майк Йогансен називав тими, „що знали зарані пісню”.

Втілення такого прозріння у художньому творі – це найперша ознака „справжності” нарративу як такого, адже дослідивши дійсну практику оповіді і додавши до цього результати фактичного використання слів „наратив”, „нарація”, „нарат” (а також „розповідь”, „історія”, „міф” тощо), філософи стверджують, що цим структурам властива не так описовість, як передбачливість [2].

Попри все, найбільш прозоро теоретичні паралелі між нарративною і авангардною естетикою проглядають через базові нарративні категорії. Йдеться про категорію *розповідь/показ* із помітною тенденцією в авангарді до переважання останньої, і про не менш вагому категорію *голос*. Спробуємо обумовити її специфіку в авангардному письмі.

„Іноді автор говорить своїм власним голосом, іноді він говорить вустами одного із персонажів книги”, – цитує П.Лаббока І.Льїн, – але при цьому „він завжди використовує свою особисту мову і свої особисті критерії та оцінки” або „знання, свідомість і критерії будь-кого іншого” [5, 151]. У такий спосіб, голос має значно ширший вимір, ніж особа чи точка зору. Зокрема, остання „забезпечує інформацію про те, хто „бачить”, хто сприймає, чия точка зору керує нарративом, в той час як голос забезпечує інформацію про те, хто „говорить”, хто є наратором і з чого складається нарративна інстанція” [12, 31].

За таких умов, прагнучи знайти реальну першооснову зазначеної категорії, звернімося до її генетичного „донора” – поняття образу автора, яке окрім внутрітекстуального рівня, охоплює також позатекстові горизонти свого побутування. І незважаючи на те, що у триєдину структуру автор-твір-читач ХХ століття вписало тенденцію поступової втрати інтересу до категорії так званого „біографічного” автора, все ж майже фатально виявляється істина, проговорена Роланом Бартом про те, що увесь образ літератури тиранічно сконцентрований на авторові. Як підтвердження, згадаймо народження у кінці ХХ століття нової методології аналізу художнього тексту – самототожності письменника – котра знову ж таки підкреслено зорієнтована на „людський фактор” [8,4]. Пропонується прочитання літератури у комплексі „творчість-автор”, „текст-особистість”, „творча спадщина, творчий шлях – біографія й ментальність”. В іншому випадку не зможе відбутися повнокровний акт комунікації, що „неминуче призводить до ізоляціонізму в діалозі творця й реципієнта” [8, 155]. Окрім того, такий підхід спрямований і на своєрідне розкодування підтекстових алюзій художнього твору, бо здатний вибудувати цілу низку „ймовірних перспектив інтерпретації літературно-художніх явищ” [8, 154].

На сьогодні знову проговорюється думка про своєрідне відродження цієї категорії. Але перспективи досліджень вимагають виходу за вузькі межі поетики, адже „в цих межах проблему автора вирішити не можна: вона просто „щезає” для теоретика літератури” [13, 56]. Натомість пропонується „підняти” досвід М.Бахтіна, котрий уявляв собі автора як онтологічну одиницю.

Існують різні способи пояснення специфіки авторського начала. На наш погляд, однією із найбільш вдалих спроб упорядкування різновекторних уявлень про автора, є логічна схема оповідних інстанцій, запропонована Вольфом Шмідом, що побудована як вертикальний розріз оповідної структури [5, 200].

Згідно з її концепцією, шлях ознайомлення із першою складовою комунікативного ланцюга – відправником інформації – варто починати із позатекстового простору „емпі-

рично історичних осіб". Цей крок моделює наближення реального читача до реального автора як "творця літературного твору, реальної людини зі своєю життєвою біографією" [11, 9]. Отож, не варто забувати, що будь-який текст є породженням конкретної історичної доби, а його творець у цьому контексті виступає як носій особливостей цієї ж доби. Письменник, таким чином, обов'язково "включений у певний соціокультурний і літературний контекст" [11, 9]. Звідси – продукування такої концептуальної дихотомії, як **автор-епоха**, адже остання зазвичай генерує можливі контексти.

Якщо звернутися до 20-х років ХХ ст., то, безумовно, суб'єкт авангардного руху був вписаним у політичні рамки, а тому не можливо прочитувати авангард (як „особливу радикальну онтологічну іпостась модернізму” [4, 27]) без орієнтації на так звану „соціологічну підклаку” [4, 28]. Найпоширеніша на той час форма репрезентації авторського голосу в авангардній прозі – експліцитний автор – якнайкраще відкривала політичну заангажованість. Окрім того, якщо прийняти визначення заангажованої літератури як „прояв соціальної відповідальності митця за результати своєї творчості” [7, 33], то репрезентована активність авторського начала виявиться визначальною.

Ідеологічна корекція суттєво змінила вектор руху як авторської думки, так і особистої долі. Так, одним із вагомих фактів біографії будь-якої творчої особистості 20-х років є соцреалізм, у діалозі із яким митців розподіляють, у варіанті Р.Б.Харчук [8], на дві групи: ті, хто пройшов етап особистісного становлення поза соцреалістичним контекстом, але до соцреалізму пристосовувався, і ті, хто формувався у межах соцреалізму, був природним носієм цього стилю.

У цій позиційній парадигмі творчість Майка Йогансена належить до першої групи (і не лише за хронологічним критерієм). Головне те, що для нього, як і для всіх митців цього порядку, характерне так зване “одержавлення таланту” [8, 32]. Сутність цього явища визначається досить широкою амплітудою коливання ступеня авторської довіри провідній державній ідеї на синхронному зрізі історичної дійсності: від наївного засліплення ідеєю соцреалізму-комунізму через вимушене дотримання “єдино правильної лінії” аж до прийняття всіх правил фальшування. До останнього не “опустився” М.Йогансен, а от сліди перших двох тенденцій можемо відстежити у його прозі.

Слушно зауважує О.Лейтес про те, що раннього Йогансена „перемогнула епоха Жовтня””, але між 1917 і 1930 роками наявна тривала дистанція, після якої чомусь почали “найщиріших” іменувати “найзапеклішими”. Цей факт дає привід висловити цілком логічну думку про наявність вимушеного пристосування до умов соцреалістичного силового простору і перехід від революційного романтизму до революційного “хімерництва”. Основа такого одержавлення таланту – “внутрішня цензура” [8, 32]. Але вона, як правило, має трагічний фінал: або ж закінчується хворобою серця (як у варіанті Ю.Яновського: “Помер від інфаркту. До речі, ніхто з близьких не згадує про хворобу серця” [8,3 3] ), або ж самогубством (як сталося із М.Хвильовим), ну і насамкінець найпоширеніша розв'язка – подорож в один кінець. Саме так трапилося із Йогансеном, який, за іронією долі, при житті витворив цілу галерею своїх “Подорожей...”. У такому контексті абсолютно іншого звучання набуває гранична щирість сповіді перед абстрактним пролетаріатом: “І коли я пишу, я пам'ятаю, що мій Майстер, мій Товариш хоче, щоб я робив добрі Речі у своїм ремесві” [6, 287]. Письменник обирає досить небезпечний шлях - ідея пристосування вириває із текстуального простору так звані “подвійним дном” іронії. І якщо творчість Юрія Яновського на цьому фоні – це реальне “одержавлення” таланту, результатом якого є все тісніше наближення до реалістичної методи, то проза Майка Йогансена – це гра в “одержавлення”, яка дає змогу розглядати наратив письменника як “текстобіографію поетичного “я”, що розвивається не без аналогій з персональною, справжньою біографією поета – біографією жертви” [15, 9]. Ця фраза, сказана Марком Павлишиним про В.Стуса, на нашу думку, відповідає також і триєдиній (особисто-літературно-політичній) долі Йогансена. Незважаючи на таку ціну, письмен-

ник першу здобув, хоча і короточасну, але досить важливу перемогу – відверте неспівіднання нав'язливого соцреалізму. І це в той час, коли навіть зарубіжні митці, які починали свій шлях у руслі авангарду (німецький поет Р.Бехер, французький поет П.Елюар, турецький поет Н.Хікмет та інші) пізніше звертаються саме до реалізму, зберігши лише деякі особливості авангардного стилю. На вітчизняному ж ґрунті діяла формула, висловлена М.Доленго: “Пролетаризація змісту потягла за собою наближення стилевої форми до реалізму”. Всі ті, хто не вписувався у ці політичні декорації, опинявся за лаштунками.

Переміщуючись на внутрітекстуальний рівень, дихотомія автор-епоха зазнає відчутні периферійності. Натомість повноправного статусу отримує інша категорія. Умовно означимо її **автор-текст**. Тут розрізняють рівень абстрактної комунікативної ситуації, де задіяні теоретичні конструкти імпліцитних інстанцій, і рівень фіктивної комунікації, де діють експліцитні інстанції.

Загалом, авангардистська практика демонструє щедре залучення до своїх новаційних текстів форми експліцитного (фіктивного) автора, такої собі „фігури у тексті”, котра руйнує „безпосередності” традиційного наративу і активно доповнює принцип оголення поетичної обсерваторії митця. Більш детальна характеристика категорії голосу в авангардній прозі багато в чому обумовлена його функціональним спектром. Так, на першість заслуговує функція коментатора. Скажімо, безіменний автор, від імені якого коментує події у тексті роману „Інтелігент” Леоніда Скрипник, є результатом такої експлікації, оприявлення того третього, який порушує рамки камерності, „бесіди двох” (читача і тексту). У М.Йогансена авторське начало також експліковане. За Б.Шифріним, позиція інтерпретатора, такого собі посередника покликана послабити драматизм ситуації, у яку потрапляє реципієнт авангардного тексту. Суть її полягає у провокації свідомості, коли осмислення світу, представленого авангардистами у вигляді морфологізованого об'єкту, спізнюється і не співпадає у часі із усвідомленням його феноменальності [14]. Чим складніший об'єкт, тим більший дискомфорт відчуває читач, і тим вагоміша роль внутрішнього інтерпретатора. Л.Скрипник ускладнює морфологію свого об'єкта демонстрацією знакових моментів із життя Інтелігента: „Завдання ускладнюється тим, що з усього життя його зроблено витяг – небагато насичених крапель... Тому будьте уважні, зконцентровані й жадібні до усвідомлення кожного „кадру” і будьте ошадливі й пильно пійкуйтеся про дбайливу схорону в непевній вашій пам'яті кожного кадру аж до кінця картини” [9,7].

Але і це ще не все. Експериментаторський хист письменників провокує наступний рівень ускладнення наративного голосу. У варіанті Л.Скрипника маємо два авторські модуси, умовно позначимо їх назвами режисер і власне коментатор. У М.Йогансена – наявність підстав для викристалізації аукторіального оповідача. Згідно із теоретичними дефініціями, ауктор – це той, хто є „організатором описуваного світу художнього твору і пропонує читачеві свою інтерпретацію зображуваних подій, домінуючу над іншими ідеологічними позиціями, що виражаються різними персонажами” [5, 17]. Власне, подібні теоретичні сентенції висловлював і сам Йогансен у своїй теоретичній праці „Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків”: „Він же (автор – *К.О.*) виступає у проміжні моменти, організуючи рух в оповіданні” [6, 376].

Все це створює враження самодостатнього авторського начала у тексті художньої оповіді. Саме тому є реальні підстави назвати цей фокус авторської корекції „авторським втручанням”, що характеризується виявленням справжньої „руки автора” [12, 7].

Ще однією показовою функцією авторського начала у структурі авангардної прози є ігровий чинник. У Леоніда Скрипника він зумовлений відродженням принципу вертепної дії, на що вказує З.Голубева. А у варіанті Майка Йогансена маємо справу із першопочатками химерної прози, що повнокровно розвинулась у середині ХХ століття.

Усвідомлення наявності ігрового начала у структурі наративу скеровує погляд на рівень абстрактної комунікації, де домінує імпліцитна іпостась авторського голосу. Найближчою до її стності нам видається наступна дефініція: „ідейно-емоційна серцевина, формально-змістовий центр художнього твору, його нерозривне смислове ядро” [11, 11].

У художній практиці М.Йогансена найбільш переконливим і показовим знову виступає твір „Подорож ученого доктора Леонардо...”, де ігровий момент безпосередньо стосується його реципієнта і зумовлений насамперед перенесенням наративного контракту у фінал повісті. Точніше, на початку подано текст англійською мовою, а його переклад вміщено у „Післяслові”.

Леонід Скрипник вирішив питання іншим чином, але знову ж таки не без участі реципієнта. Він порціями вкраплює свої судження, іронізує, рефлексує, провокує свідомість сприймача інформації.

Така установка на активного реципієнта моделює, у такий спосіб, ще один самодостатній локус проблеми, що у контексті попередніх формулювань випишується як **автор-читач**, цим самим даючи наратології новий простір для дослідження, адже специфіка даної галузі літературознавства визначається проміжним місцем „між структуралізмом, з одного боку, і рецептивною естетикою та „критикою читацької реакції” – з іншого” [5, 164].

У такий спосіб, перед нами структурно вибудовується механізм практичного застосування голосу як наративної категорії в умовах авангардного письма, викристалізуються провідні функції і оголюється установка не так на трансляцію інформаційного потоку, як на вміле оперування ним.

## Література:

1. Біленко Т. Духовність і рідне слово // Язык и культура. Четвертая международная конференция: Материалы. – Ч. 2. – С. 8-17.
2. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. – 2000. – № 3. – С. 29-42.
3. Бузько Д. Леонід Скрипник. „Нариси з історії кіно” // Життя й революція. – 1928. – № 9. – С. 190-191.
4. Гундорова Т. Європейський модернізм чи європейські модернізми // Слово і час. – 1995. – № 2.
5. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 360 с.
6. Йогансен М. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2001.
7. Масловська Т. Соціальна заангажованість літератури (міра свободи та обов’язку) // Слово і час. – 1998. – № 9-10.
8. Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. – К., 1999.
9. Скрипник Л. Інтелігент. Екранізований роман на 6 частин з прологом та епілогом. – [X.]: Пролетарий, [1929]. – 146 с.
10. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. – X., 1928. – 94 с.
11. Современный словарь-справочник по литературе. – М., 2000.
12. Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
13. Федоров В. Автор як онтологічна проблема // Слово і час. – 2002. – № 10. – С. 55-58.
14. Шифрин Б. О микроскопии авангарда (научная лаборатория и художественный метод) // Русский авангард. Пути развития: Из истории русского авангарда XX в. – СПб., 1999. – С. 104-108.
15. Stus as text / Edited by Marko Pavlyshyn. – Melbourne: Monash University Slavik Section, 1992.