

ТЕХНОЛОГІЯ ГРИ В ІРОНІЧНОМУ ДИСКУРСІ АВТОРА-„ТРИКСТЕРА”

Розглядається проблема автора, авторської свідомості як дискурсивного явища, визначаються умови функціонування образу автора того чи іншого типу. У колі уваги також є специфіка функціонування автора-„трикстера” в експериментальному романі М.Йогансена „Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки прекрасної Альчести в Слобожанську Швейцарію”, подається аналіз технології гри в іронічному дискурсі митця.

Ключові слова: авторська свідомість, автор-„трикстер”, гра, іронічний дискурс.

Український роман першої третини ХХ століття як естетичний феномен характеризує шляхи розвитку вітчизняного письменства, його самобутність, інтегрованість у європейську та світову літературу. Надзвичайно різноманітна й багатоаспектна романістика хронологічно-означеного періоду зумовлює потребу осмислення процесів, які відбувалися в ній, у прозі загалом. Проблемам розвитку українського роману присвячено значну кількість наукових досліджень. Ґрунтовністю відзначаються сучасні історико-літературні праці, що стосуються питань типології роману, специфіки окремих його різновидів, жанрово-стильового діапазону, сюжетно-композиційної структури, образотворчої системи (Н.Бернадської, В.Панченка, Л.Сеника, Г.Сиваченко, В.Хархун та ін.). Важливі висновки стосовно жанрових особливостей роману містять праці літературознавців про розвиток української прози (М.Жулинського, М.Мельника, С.Павличко, Г.Сивоконя, В.Фащенко, Г.Штона). Сучасне вітчизняне літературознавство, звільнившись від засилля соціологічної методології як єдино правильної, демонструє нові підходи до вивчення роману, об’єктивно й аргументовано інтерпретує твори відомих, забутих чи напівзабутих романістів. Проте залишається чимало проблем, пов’язаних із дослідженням типології авторської свідомості в українському романі першої третини ХХ століття, функціонування різних, нерідко прямо протилежних типів художнього мислення, відмінних систем і засобів поетики. Варто зауважити, що співвідношення автора й створюваного ним тексту залишається на сьогодні однією з гостро дискусійних проблем сучасного літературознавства, розв’язання якої дозволило б суттєво змінити систему традиційних понять стосовно літературного твору та історико-літературного процесу в цілому. Отже, актуальність теоретичного й практичного вивчення проблеми авторської свідомості в українському романі першої третини ХХ століття визначається кількома факторами,

серед них – „як посилення людинознавчих зацікавлень, номотетичний пафос науки загалом, так і спеціальні завдання історичної поетики, серед яких чи не найважливішим є повернення „моменту творчої індивідуальності” (О.І.Білецький) у саму систему поетики” [11, с. 317].

Довідково-енциклопедичний словник формулює тлумачення літературознавчої дефініції „автор” так: „Автор – митець, котрий реалізувався у літературному чи будь-якому іншому художньому творі характер” [12, с. 14]. Виникнення образу автора дослідники не вважають спонтанним процесом, ідентифікують цей образ як „продукт свідомої естетичної, художньої творчості” [5, с. 203]. У своєму розвитку уявлення про індивідуальність образу автора моделювалося під впливом певних історичних, ідеологічних та соціальних чинників. Починаючи від періоду античності (а саме тоді були закладені основи концепції творчості, що мали вплив протягом наступних тисячоліть) до сучасного етапу розвитку літературознавчої науки ці уявлення мали еволюційний характер. Якщо в період середньовіччя та Відродження очевидним було сприйняття поезії та її творців як таємничої Божественної сили („Поезія, прикрашаючи те, що існує, і надаючи красу тому, чого немає, сприймається не оповідачем про події, схожим із актором, а їхнім творцем, подібно богу, і тому здається, що ім’я, спільне у поезії з богом, дається їй не за людським велінням, а через промисел природи, і це ім’я грецькі мудреці прекрасно утворили від слова *poiein*” [16, с. 52], то епоха Ренесансу і класицизму ознаменувала появу творця-професіонала. Різноманітні аспекти особистості автора постали в центрі уваги романтиків. Саме в романтичній моделі культури художник займав домінуюче місце, адже лише йому було доступним пізнання безсмертних ідей, які набували втілення в різноманітних формах матеріального світу. Багатоаспектні варіанти романтичних уявлень про автора (пророк, художник, приватна людина) зумовили появу в символістів іншого полюса авторської свідомості – ізгоя, проклятого, трікстера. Початок ХХ століття, позначений глобальними світоглядними перетвореннями, призвів до нівелювання образу автора-творця, його десакралізації й утвердженні нового типу автора-ремісника.

Отже, цілком очевидно, що поняття „автора” не є стабільним для різних епох історії культури й літератури; образ автора, уявлення про автора на всіх рівнях комунікації моделювалося залежно від історичних та соціальних факторів. „Те, що звичайно називаємо „творчою індивідуальністю”, вважав М.Бахтін, є вираженням основної твердої й постійної лінії соціальної орієнтації конкретної людини. До цього належать насамперед верхні, найбільш сформовані пласти внутрішньої мови (життєва ідеологія), кожен образ, кожна інтонація, котрі проходили через стадію вираження... До цього належать ...слова, інтонації та внутрішньословесні жести..., начебто відшліфовані реакціями і репліками, неприйняттям чи підтримкою соціальної аудиторії” [1, с. 388].

Дослідження вітчизняними і зарубіжними науковцями еволюції уявлень про природу літературної творчості від античності до ХХ

століття дало змогу визначити умови функціонування образу автора того чи іншого типу, специфіку його поетики. У ХХ столітті різноманітні сфери гуманітарної науки стосовно проблеми автора, авторської свідомості як дискурсивного явища послуговуються різними класифікаціями, серед яких „діонісійський” і „аполлонічний” типи (Ф.Ніцше), типологія темпераментів (Е.Кречмер), типи історії наук (М.Фуко), типи автора як конститутивний момент художньої форми (М.Бахтін), типологічного вивчення літератури (Ю.Лотман), літературні ролі (Г.Шпет), літературні маски (Л.Гінзбург), типи авторської свідомості (І.Роднянська), тип автора „секуляризованого пророка” (Д.Буркхарт), типи автора „майстра, художника, артиста” і „трікстера” (А.Ханзен-Леве), типи автора-„ізгоя” і „приватної людини” (В.Маркович) ” [14, с. 283].

Дотримуючись, у загальних положеннях, запропонованої класифікації типології автора (Д.Буркхарт [4], В.Маркович [13], С.Руссова [14] А.Ханзен-Леве [15]), у своїй розвідці ми сконцентруємо увагу на одному з типів образу автора в романістичному масиві 20-х років – образі автора-„трікстера” (у перекладі з англійської мови *trickster* – обманщик) або граючого автора. Зокрема, визначимо специфіку функціонування автора-„трікстера” в експериментальному романі Майка Йогансена „Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки прекрасної Альчести в Слобожанську Швейцарію”, з’ясовуємо технологію гри в іронічному дискурсі митця.

Гру як універсальне явище характеризували мислителі античності. Так, для Аристотеля гра була заняттям „заради натхнення”, Платон визнавав гру з певними правилами і конкретною метою та гру без чітких правил і мети, власне гру. Західноєвропейська філософія кінця ХІХ – початку ХХ століття гру сприймала як процес комунікації та рецепції („Існування витвору мистецтва – це гра, яка здійснюється тільки під час сприйняття її глядачем, ... про текст взагалі справедливо стверджувати, що тільки в процесі сприйняття здійснюється перетворення мертвих слідів смислу в живий смисл” [6, с. 51]), як звільнення від численних табу тоталітарної системи, знищення ієрархії привілейованих цінностей. В інтерпретації Р.Барта, М.Фуко, У.Еко вільна гра можлива в літературі, адже саме в „грі реалізуються тексти і створюється прецедент для нової гри” [14, с. 221]. У ХХ столітті феномен гри стає не лише матеріалом для філософського, культурологічного та літературно-критичного дослідження, але й джерелом творчих рефлексій кращих репрезентантів світового письменства. Як зазначає М.Зубрицька, „художня література ХХ сторіччя випробувала надзвичайно широкий діапазон авторських технологій гри з читачем, які легко можна вирізнити на загальному тлі завдяки їх неповторності. Представники літератури потоку свідомості пропонували одні технології, представники магічного реалізму чи нового реалізму – зовсім інші. Розсіювання в часі, просторі, поліфонічне відлунювання, нескінчена гра масок – це найпоширеніші засоби творення лабіринтових ходів для читацької уяви [9, с. 258-259].

В українській художньому дискурсі 20-х років ХХ століття принцип гри має універсальне значення. Гра в романістиці Ю.Шпола („Золоті лисенята”), М.Могилянського („Честь”), Д.Бузька („Голяндія”), М.Йогансена („Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію”), Ю.Смолича („Фальшива Мельпомена”) є виразною ілюстрацією оригінальної авторської технології. У текстах принцип гри, попри різну стратегію щодо її словесної реалізації, слугує механізмом художньої комунікації, „заснованої на інтерактивності, співтворчості, співпричетності”, й водночас „принципом побудови художнього тексту, ... технологією провокування певних реакцій” [9, с. 241].

Образ граючого автора або автора-„трікстера” став однією із форм самопрезентації автора в українському експериментальному романі 20-х років ХХ століття. Звернемося до твору М.Йогансена „Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію” (1929), у якому „превалює художньо естетичний образ гри, заснованої на переплітанні значень, безкінечності їхніх комбінацій, візерунків, кольорової гами” [9, с. 23]. Цей твір став для автора матеріалізованою версією власної творчої концепції, яка визнавала мистецтво хоч і в „мікроскопічній дозі, джерелом пізнання (і те джерело смердюче та каламутне), хоч воно і відобрає невелику дезорганізаційну роль, корисну в момент революції, але то все є акцидентії, а субстанція, суть мистецтва то є розвага” [8, с. 366]. Йогансен пропонує читачеві гру на абсолютно різних рівнях: жанровому (роман-подорож, авантюрний роман, любовний роман), композиційному (формат першого варіанта „Подорожі ученого доктора Леонардо...”, надрукованого в журналі „Літературний ярмарок” 1928р. у №1, – три частини й епілог, наступного року в цьому ж часописі (1929 р, №8) автор друкує своєрідний пролог під назвою „Неймовірні авантури дона Хозе Перейри у Херсонським степу”; поєднані однією композицією, обидва сюжети склали одну версію твору), культурологічному (полеміка з мовознавцями, поетичний і прозовий дискурс, історичні екскурси), мовному (епіграфи на латинській мові, політична лексика, макаронізми, назва першого розділу п'ятьма мовами: українською, російською, німецькою, англійською, французькою), на рівні хронотопу (фантастичні метаморфози, умовно-символічні топоніми), персонажів (героями, за грайливим висловом автора, є „прості картонні ляльки”, „рухомі декорації”, „абстрактні персонажі”) тощо.

Приєм гри з читачем закладений в основу принципу сюжетопобудови роману: зображення подій не має свого „природного” розвитку, а залежить від уведених у текст роману міркувань автора, від авторського „свавілля” („перескакування” від одної теми до іншої, зосередження на другорядних речах та подіях, визначення проблеми й одночасне її заперечення, залучення читача на роль співавтора, використання прийомів та засобів гротеску, іронічного пародіювання, епатажу). Автор-„трікстер” у „Подорожі ученого доктора Леонардо...” моделює не традиційний розвиток подій, він швидше одягає різні маски:

блазня, клоуна, інтелектуала, графомана. Постійно підкреслюючи умовність зображуваного, Майк Йогансен створює дивний світ, в якому оригінально поєднуються химерне й реальне, трагічне й комічне, „ в якому, розважаючись і розважаючи”, формується „поетичний смисл звичайних речей та явищ” [3, с. 31]. „Тут схрещуються дискурси уже відомого мистецького дійства, його символічного розгортання й актуального різнобарвного видовища, створеного вже тепер, – констатує дослідниця Л.Кавун. – Унаслідку отримано гумористичний зліпок дійсності, що виростав із серцевини українського буття і був водночас епіцентром пульсуючої свідомості письменника-інтелектуала” [10, с. 257].

Однак попри містифікацію сюжетних ситуацій (перетворення „тираноборця” Дона Хозе Перейри в Данька Перерву, втручання звірів, плутанина в мандрах), екзотичність персонажів (іспанець Дон Хозе Перейра, „Доктор Леонардо, медик і природолюбець”, „прекрасна Альчеста”), М.Йогансен у „Подорожі ученого доктора Леонардо...” неодноразово акцентує на „життєвості, правдивості як необхідній умові художнього твору” [2, с. 140]. Згадаймо Післяслово, в якому автор „смирено признається, що на протязі всього Прологу і всієї Подорожі нахабно водив вас, прекрасні читачу і читачко,... за носи. Автор удав, ніби він (як усякий порядний літератор) збирається показати вам справжніх людей і справжні мандри.... Тож автор удався до хитрощів. Із декоративного картону він вирізав людські фігури, підклеїв під них деревляні цурпалки, грубо розмалював їх умовними фарбами, крізь картонні пупи протягнув їм дріт і весело засовав цими фігурами під палючим сонцем живого, справжнього степу й під вогким ризням справжніх яворів Слобожанської Швейцарії. А щоб читач, бува, не подумав, що фігури ті живі, автор у найпатетичніших місцях, розірвавши їм картонні груди, просував крізь них свою патлату голову, а подекуди (нехай сто разів вибачить йому розумний читач і прекрасна читачка) і просто поливав їх із театральної пожевної шланги холодною водою. Отож, любі мої, не сердьтеся на дроти й картон, і патлату авторову голову, і на холодні душі, і на те, що фігури в безглуздому танці з'являються, зникають, повертаються до вас спиною і взагалі морочать вам голову своєю абсурдною поведінкою. Ніде не написано, що автор у літературному творі зобов'язався водити живих людей по декоративних пейзажах. Він може спробувати, навпаки, водити декоративних людей по живих і соковитих краєвидах” [7, с. 115].

Змістом роману стають сцени з реального життя 20-х років, вони акумулюють суспільні уявлення, культуру, мораль українського буття. Синтез дискурсів – літературного, естетичного, національного, філософського – в тексті твору художньо репрезентує атмосферу пореволюційної епохи. Однак при цьому визначальною метою автора-„трікстера” стає акцентація не на конкретиці життя, а гра як засіб художньої комунікації. Так, розмірковуючи з приводу звуження змісту художніх творів до відвертої агітації та пропаганди комуністичних ідей, ігнорування специфіки художньої творчості, письменник відверто

вдається до іронії та скепсису, які, за власним висловом Йогансена, „нічого не висувають позитивного, а тільки заперечують” [8, с. 392]: „Один відомий критик, приміром, запевняв мене, що добрий стиль, блискуча фабульна конструкція, драматичне напруження твору, що давалися буржуазії довгою роботою, самі звалюються під перо пролетаріятові, як тільки пролетаріят, ознайомившись із політграмотою Коваленка, візьметься писати оповідання. Правда, цей критик мізерний, напівбожевільний істерик, але йому пощастило надрукувати вже багато знаків і за нього взялися добре лише останніми часами” [7, с. 45].

Своєрідно обігрується автором духовна атмосфера українського суспільства 20-х років, його іронія та сміх спрямовані проти надмірної заполітизованості („Коли, проходячи вулицями Слобожанської Столиці, містяни бачать наполовину зідраний плякат, вони нахмурюються й насуплюють брови. Їм здається, що зривати плякат — це дике, нічим не виправдане хуліганство. Я розумію їх — вони прочитали в плякаті прекрасні льозунги, ті льозунги, що колись визволять усесвіт з-під капіталістичного гніту. Вони роздивилися яскравий енергійний малюнок, що в ньому ще раз був повторений той льозунг. Вони цілком сприйняли плякат. Вони забули тільки одне — що в плякаті, окрім льозунгів і фігур, є ще одна субстанція, яку вони давно перестали помічати. Ця непомітна для них субстанція, цей матеріальний субстрат плякату — це папір” [7, с. 85]), нівеляції моральних цінностей („Він вигонив її з хати взимку, її й двох дітей, щоб не об’їли його. Вона пішла десь світ за очі, одна дитина пропала, мов здимніла, а хлопець ходить з безпритульними і, кажуть, навіть з’являвся до древнонасадця і пробував з ним балакати на дистанції” [7, с. 88]), низького культурного рівня тощо.

Прихованою пародією сприймаються авторські інтенції щодо надмірного захоплення українцями „куассом” (kwass)!, „не вином, ... навіть не „хлібним полем”, як на Україні називають картопляний спирт, розведений на шістьдесят процентів водою” [7, с. 67], зацікавленість „антихудожніми оповіданнями про злочинства, грабунок, полові ненормальності та венеричні хвороби” [7, с. 108], незнищену в тогочасних селах антисанітарію і низький рівень життя („Безпритульний велетенко теж підніс руку до голови, та, згадавши, що на нім немає шапки, ізняв з голови вошу” [7, с. 113]).

Цілісність „Подорожі ученого доктора Леонардо...”, – вважає Н. Бернадська, – забезпечує оповідач, „його прихована й неприхована гра з читачем, його погляди на літературу. ... Авторське Я зливається з особою оповідача...” [2, с. 141]. Оповідач є активно діючим персонажем, він визначає „правила” авторської гри, що стосуються як змістової концепції твору, так і мотивації поведінки героїв. Уже на початку розповіді оповідач визначає конфігурацію основних фігур на полі творчої гри, констатує власну роль у розгортанні текстуальних подій („ Я, автор цієї повісти і отець Дона Хозе Перейра та його приятеля, рудого сетера Родольфо, так само як і багатьох інших персон, реальних і нереальних, що є в тій повісті, і багатьох речей у ній...” [7, с. 48]), пропонує читачеві залучитися до спільного процесу гри:

„Покиньмо на деякий час наших героїв, що скоро вже обсохнуть і одягнуться, не заглядатимемо поки що в їхні душі... Повернімось до вигаданої нами абсолютно нереальної баби і до другого, на совість сказати, теж вигаданого, абстрактного персонажа – селянина Черепахи. ... Уявім собі, що ці два альгебраїчні знаки зустрілися немов плюс і мінус у тім конкретнім геометричнім місці... ” [7, с. 73]. Важливим стратегічним ходом автора є спроба заангажувати читача, ввести його у гру тексту, використовуючи поліфонію висловлювань, мета „яких створити сугестивну стилізацію автентичної розповіді й переконати читача в його синхронній участі разом з іншими персонажами літературного твору в розгортанні літературних подій та їх переживанні й оцінюванні” [9, с. 252]. Креативний потенціал оповідача, через свідомість якого реалізується авторська свідомість, намагається постійно тримати читача увагу „під контролем”, корегувати діапазон емоційної активності. Автор вдається до найрізноманітнішого спектру художніх засобів: від довірливого звертання, інтимної інтонації („любі читачі і ще любіші читачки”, „любий серцю моєму читачу і ще миліша очам моїм читачко”, „прекрасні читачу і читачко”) до відвертого інтригування та епатажу (чого варті вирази на кшталт „вельмидержавна всесвітня курва, цариця Катерина”, „геївська гать”, „Руський Бешкин є село сифілітичне”). Крайнощі суб’єктивності оповідача – спроектована стратегія автора-„трікстера”, адже саме на постаті оповідача тримається єдність твору – сюжетно-композиційного, характеротвірного, власне оповідного плану, дух пародійності, іронії та містифікації.

Враховуючи значення терміна „тип” як „зразок, модель”, що узагальнює найхарактерніші риси, у своєму дослідженні ми використали термін „тип автора”, оскільки, по-перше, на всіх етапах розвитку наукової думки уявлення про автора змінювалося залежно від певних історичних, ідеологічних та соціальних факторів; по-друге, образ автора, уявлення про автора набувало в літературі характер тенденції. Відповідно до сучасних літературознавчих класифікацій типології образу автора, тип автора-„трікстера”, або граючого автора, представлений в експериментальному романі Майка Йогансена „Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію”. Містифікація сюжетних ситуацій, ретардація, жанрові метаморфози, поліфонія дискурсійних практик, проекція рефлексій героїв твору на читача – це ознаки своєрідної форми запрошення автора-„трікстера” до гри з читачем. Гра як художня комунікація в художньому дискурсі М. Йогансена є одним із стратегічно важливих факторів. Авторська технологія її словесного втілення розгортається на жанровому, композиційному, образному, мовному рівнях.

1. *Бахтин М.* Речевое взаимодействие // Бахтин М.М. Тетралогия. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 378-393.
2. *Бернадська Н.І.* Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. – К.: Академвидав, 2004. – 368 с.

3. *Боярчук О.* Вертеп А. Любченка – театр рухомої рівноваги та життєствердження // Слово і час. – 2002. – № 11. – С.32-40.
4. *Буркхарт Д.* Автор, лирический субъект и текст у Осипа Мандельштама // Автор и текст: Сборник статей. Вып. 2. – СПб: Изд-во СПб ун-та, 1996. – С. 408-428.
5. *Виноградов В.* О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
6. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 700 с.
7. *Йогансен М.* Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію // Прапор. – 1990. – №6. – С. 41-116.
8. *Йогансен М.* Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків // Йогансен М. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2001. – С. 361-475.
9. *Зубрицька М.* Номо legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
10. *Кавун Л.* „М'ятежні” романтики вітаїзму: Проза ВАПЛІТЕ. – Черкаси: Брама-Україна, 2006. – 327 с.
11. *Кодак М.П.* Авторська свідомість і класична поетика. – К.: Поліграфічний центр „Фоліант”. – 335 с.
12. *Маркович В.* Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака // Автор и текст. Сборник статей. Вып. 2. – СПб: Издательство СПб университета, 1996. – С.150-158.
13. *Руссова С.* Автор и лирический текст. – К.: Издательский центр КГЛУ. – 305 с.
14. Літературознавчий словник-довідник / Ред. колегія Гром'як Р.Т., Ковалів Ю.І., Теремко В.І. – К.: Видавничий центр „Академія”, 2006. – 752 с.
15. *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Системы поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб: Академический проект, 1999. – 512 с.
16. *Юлий Цезарь Скалигер.* Поэтика // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 50-70.

Summary

The problem of author and author's consciousness as discourse phenomenon has been viewed upon the article. The conditions of author's character functioning of appointed type has been defined. The specific author – “trickster's” functioning in experimental novel “Traveling of scientist Dr. Leonardo and beautiful Alchesta, his future lover to Sloboganska Switzerland” by M. Johansen has been taken into consideration; the analyze of game “element” in artist's ironical discourse has been viewed upon the article.

Key words: author's consciousness, author – “trickster”, game, ironical discourse.

Стаття надійшла до редколегії 18.09.2007