

УДК 82.02/.09

Мадлен Шульгун  
Київський національний університет  
імені Тараса Шевченка

## ЖАНРОВИЙ СИНТЕЗ І ЕКСПЕРИМЕНТ В ТВОРІ «КОРАБЕЛЬНИЙ ЩОДЕННИК» АНДЖЕЯ СТАСЮКА

*В статті характеризується складний жанровий синтез подорожі, метапрози, автобіографії, есе; поєднання модерних і постмодерних стильових настанов. Доводиться, що художній експеримент сприяє оновленню жанру подорожі.*

**Ключові слова:** *метажанр, жанр, подорож, метадискурс.*

**Madlen Szulgún. Synteza gatunkowa i eksperyment w utworze „Dziennik okrętowy” Andrzeja Stasiuka.**

*W artykule scharakteryzowano skomplikowaną syntezę w ramach gatunku podróży, metaprozy, życiorysu, eseju; połączenie nowoczesnych i postnowoczesnych wzorców stylowych. Udowodniono, że eksperyment artystyczny przyczynia się do powrotu gatunku powieści na nowym poziomie.*

**Słowa kluczowe:** *mategatunek, gatunek, podróż, metadyskurs.*

**Shul'gun Madlen. Genre synthesis and experiment in the book “Ship Diary” by Andrzej Stasiuk.**

*The paper sets out to analyze the complex synthesis of such genres as travelogue, metaprose, autobiography and essay. The combination of modern and postmodern stylistic strategies is explored. The paper argues that artistic experiment determines the renovation of the travel genre.*

**Keywords:** *meta-genre, genre, travel, metadiscourse.*

Анджей Стасюк – яскрава постать молоді сучасної польської літератури, письменник, чий твори визнані в Європі, перекладені і тепло зустрінуті читачами в Німеччині, Великобританії, Франції, Голландії, Угорщині, Україні, Росії, Фінляндії. Митець заслужено має репутацію новатора, який яскраво реалізував свої сили в багатьох жанрах – оповідання, роману, драми, лірики. Показовим для перехідного культурного сьогодення є його тяжіння до помежових

жанрів, в царині яких найбільш інтенсивно проводиться художній експеримент, перегляд традиційного багажу й пошук шляхів оновлення, це – есе (збірка «Картонний літак»), автобіографія, метапроза («Як я став письменником»). «Корабельний щоденник» продовжує цей вектор, демонструючи нові можливості і так не канонічного жанру подорожніх записів, та реалізує актуальну сучасну стратегію жанрового синтезу.

Метою нашого дослідження є визначення тих векторів художнього пошуку Анджея Стасюка, що дозволили втілити складну авторську концепцію сучасних культурних перетворень, відбивають перспективні модифікації метажанру подорожі як найбільш адекватної форми відображення зміни картини світу, перехідного мислення.

Назва твору – «Корабельний щоденник» – символічна й доволі провокативна, адже письменник не мандрує морем з метою знайдення нових земель, як це було в епоху великих географічних відкриттів. Автор в часи культурної кризи, глобальних історичних змін і перегляду старих авторитетів шукає «свою Європу» і намагається описати ментальний феномен «Центральної Європи», що існує в його уяві, і реальність, втіленість якого ще треба довести. Подорож набуває культурологічного, екзистенціального спрямування, активізує національне, особистісне самовизначення.

«Корабельний щоденник» – надзвичайно суб'єктивні нотатки: мандри відбуваються не тільки в реальності, а й в уяві, фантазіях, медитації над мапами, милуванні старими фотографіями, що зберігають образи культурного й географічного минулого, реалізуються у культурологічних прозріннях генія місця, які дарує спостереження пейзажів.

Намагання означити майже невиразне, ментальний феномен, призводить до послідовної символізації, накидання семантичної мережі на складну, невловиму реальність «Центральної Європи» (звідси образи вертикалі, горизонталі, сітки мапи, сітківки ока). Корабель в системі символів є домінантним знаком. Він вбирає семантику мандрів в цілому та традиційні метафізичні смисли переміщення між світами, руху на більш високі щаблі існування душі [4]. Цей символ репрезентує й перехідне художнє мислення, активізується у творах саме зламних періодів [2], [5]. Корабель стає центром у знаковій системі авторського міфу Анджея Стасюка, відкриває і закриває твір. Символ відбиває інтенцію до найширших узагальнень. Він

у синтезі із іншими знаками втілює авторське уявлення про «Центральну Європу» як принципово пограничне ментальне явище і видає письменницьку налаштованість на пошук параметрів феномену і відповідної художньої мови його описання, втілення.

«От що значить бути центрально європейцем – жити між Сходом, який не існував ніколи, і Заходом, який існував аж занадто. От що значить жити “всередині”, якщо ця середина є, правду кажучи, єдиною реальною твердю. Хіба що ця твердь не є сталою. Нагадує швидше острів, може навіть плавучий. Та навіть і корабель, закинутий на волю течій та вітрів Схід – Захід і навпаки» [3, с. 63]. «Морська подорож” на такому “кораблі” спонукає до постійної напруги, роздумів про теперішнє й майбутнє, такі роздуми прирівнюються саме до мандрів, до відкриття нових земель, налаштовуються на перспективу: “ <...> думати тільки про теперішнє й майбутнє, тому що минуле дає нам лише раціональних застережень на зразок “ліпше було дома сидіти”» [3, с. 63].

Вибір саме такої мети подорожі – знайдення нових спільних культурних координат – стає відповіддю письменника на радикальні історичні й культурні зміни кінця ХХ – початку ХХІ століття, його версією співвідношення глобалізації і своєрідності культур, авторською надією на пасіонарність культурного феномену «Центральної Європи», існування якого автор вважає проблемою й намагається довести. Отже, головна інтенція твору – культурологічна, що й відбивається в метагеографічній концепції, індивідуальному міфі (які мають бути досліджені окремо).

Така мета визначає й специфічну форму, що суттєво розширює межі подорожі, відкриває нові перспективи і тяжіє до жанрового синтезу. Розглянемо параметри цього художнього експерименту.

В складному синтезі ознак різних форм безсумнівною домінантою стає код дорожніх нотаток. Автор зображує конкретні мандри, хоча їх маршрути специфічні: перевага віддається подорожі не в столиці (Варшаву, Берлін, Париж, Лондон), хоч і вони описані, а в провінцію, маленькі містечка і села, що зберігають сталість, традицію, сам дух «центрально європейськості», об'єднанні «центрально європейськими вітрами». Сюжет подорожі домінує, притягує та пов'язує колізії спогадів, авторефлексії метапрози, притаманного есе зображення динаміки думки.

На передній план виступають типові для подорожі локуси: шосе із переликом і описом міст і селищ, вокзали, придорожні магазинчики, поїзди тощо. Акцентуються кордони (державні, географічні, природні), наприклад, гори, прикордонні станції, переїзди, перехрестя. Одночасно фіксується подолання цих кордонів у вимірах часу, простору, метафізики (глобальне «Нищо»), природних стихій, які отримують міфологічний статус (всепроникна вода, сніги, холод зими, круговерть річок тощо). Добір саме таких локусів увиразнює перехідне художнє мислення автора, а спосіб змалювання – характерну для подорожі суб'єктивність, стратегію прозріння, намагання інтуїтивно осягнути ауру місця. Наприклад, прикордонний переїзд через Конечну вражає своїм занепадом, відчуттям зникнення, кінця землі, неначе «ландшафт прагне до самоочищення», а країна «кінчається завмиранням» перед не географічною, а метафізичною межею між світами, все «задавлене громом низького неба й повітря нівідки» [3, с. 27].

Характерною є і символіка подорожі. Центральне місце займає символ «мапа». Вона стає предметом медитації, надихає на реальні й віртуальні маршрути, породжує парадокси думки й фантазій, зрештою, сприймається як естетичний об'єкт і містичний предмет, який віщує про розквіт чи занепад і зникнення зображених держав. Символіка подорожі використовується і в авторефлексії, у самовизначеннях оповідача. Наприклад, він уявляє себе листом у пляшці, що мандрує морем, і це послання можуть прочитати інші, серед яких є й покійні письменники (наприклад, Ісак Бабель, що міг би в теплих водах моря біля Одеси виловити цей образ чи текст). Отже, власні записки в підтексті характеризуються як послання у вічність, що суголося із модерним високим статусом митця.

Наведений приклад – одне з багатьох свідчень використання в «Корабельному щоденнику» принципів метапрози та їх органічного поєднання із подорожжю. Доволі часто змалювання ландшафтів і подорожні спостереження замінюються оповіддю про те, як виникає ця оповідь, активізується рефлексія власної манери, зокрема, фрагментарності, асоціативності, чекання культурологічного саторі («<...> подорож, як і оповідь, не розвивається лінійно, а розгортається в пошуку єдиного слова чи речення, що відразу вчинило б зайвим як продовження, так і все, що вже написано» [3, с. 29]). Дорога мислиться як текст («Ми їхали шістдесят на годину світом, створе-

ним для потреб тексту» [3, с. 35]). Встановлюються парадоксальні зв'язки між творчим процесом і мандрями, їх інтенціями та результатом, увиразнюється спільний знаменник – це слово, називання, означення. «Писання є перелічуванням назв. Те саме з подорожжю, коли намистини географії нанизуються на нитку життя. Ні з прочитаних книжок, ані з відбутих подорожей ми не повертаємося набагато мудрішими. Кордони, як розділи, країни як літературні жанри, епіка трас, лірика відпочинків, чорнота асфальту вночі у світлі фар викликають у пам'яті монотонну і гіпнотичну лінію друку, що перетинає дійсність, ведучи нас прямо до уявної мети. У кінці книжки немає нічого, а кожна пристойна подорож завжди нагадує мені більш чи менш заплутану петлю» [3, с. 28-29].

Власна іронічна самоідентифікація оповідача відбувається також із залученням літературних образів «мандрівників». Так, опинившись на глибокому маргінесі «Центральної Європи», оповідач відчуває себе героєм латиноамериканських романів і кінофільмів, що натрапив на глухі місця, де час зупинився і дорога стає вічною. «У Михайлівцях Б сказала: “Тут наче в Мексиці” <...> а я подумав <...> якби мені судилося вибрати місце для втечі та смерті як – наприклад – Консулові або як Амбровові Бірсові, Старому Гринго, – то я приїхав би саме сюди, щоб мандрувати в нескінченність <...> Так, Європо, моя утопіє й моє безсмертя» [3, с. 36]. У якості іншого орієнтиру самоідентифікації обирається комічний «мандрівник» і оповідач, породжений культурою саме «Центральної Європи», це бравий солдат Швейк. «Від'їжджаю і згодом повертаюся завжди через Конечну, і це справжній *point omen*. Описую кола, петлюю і збиваюся зі шляху, ніби Швейк у дорозі до Чеських Будейовиць, і так само, як він, що не міг триматися прямої, не можу прямувати лінійною стежкою нормально розказаної історії. Усе мене заносить, усе щось затримує мій погляд, усе мучить якась оманлива візія, що в ній картографічна сітка бездоганно перекривається із сітчаткою ока» [3, с. 66]. Такі уподібнення, самоіронія виказують постмодерне мислення письменника, в межах якого статус митця карнавально перевертається від «короля» до «шута» [6]. У тих же випадках, коли самовизначення є серйозними, вони поєднують метадискурс із авторською філософією подорожі як екзистенціального вчинку і ще не проясненого універсального закону культурної динаміки. Розмірковуючи над своїми історіями та реакцією на них подорожніх співбесідників (в даному

випадку це туристи американці), оповідач визнає тайний автобіографізм власних текстів і заглиблюється у проблему вічної опозиції кочівлі, мандрування і осілості, знаходить в них екзистенціальні орієнтири. На певних етапах внутрішнього зростання приваблюють то зміни, мандри, рух, то, навпаки, сталість, прикріпленість до місця і традиції. «<...> правду кажучи, герой це я сам, і маю вже досить змін, то ж хотів, аби світ урешті вгомонився, аби перестав крутити сальга, що мене приваблює власне нерухомість, бо всі людські дії все більше втрачають на вазі, оскільки було їх забагато й були вони переважно хибні» [3, с. 49].

Переплетіння метадискурсу і подорожі вбачаємо і в своєрідному перекодуванні: дорожні враження означаються літературознавчими категоріями, типовою є, зокрема, рефлексія стилю. В такому ключі, приміром, пояснюється намагання тиранів «покрасити» мапу, перекроївши кордони: «<...> смаки тиранів <...> нагадують переносений неокласицизм <...>» [3, с. 14]. У враженнях від Варшави домінує певний сумнів і розчарування: у відбудові міста на руїнах після тотальної руйнації оповідач вбачає «романтичний жест» [3, с. 45], але естетично невдалий. Оповідач вибачається за власний постмодернізм, але, тим не менш, саме в його знаковій системі зображує Берлін. Він нагадує «Бентамівський Паноптикум (в інтерпретації Мішеля Фуко, звісна річ) <...>» [3, с. 44]. Зрештою, характеризується й власна манера зображення подорожі (негероїчних її причин, дорожньої нудьги, повторюваності, одноманітності краєвидів тощо): «<...> це всього лише реалізм, що захищає нас від тваринних падінь і янгольських злетів» [3, с. 15]. Таким чином, синтез подорожі і метадискурсу стає органічним і розкриває нові можливості інтерпретації динамічної картини світу й процесу її художньої рецепції.

Суттєвим вектором оновлення стає також поглиблення філософської проблематики, що зумовило звернення до форми есе, її поєднання із дорожніми нотатками. У багатьох випадках враження від конкретної мандрівки стають лише приводом для широких узагальнень і формування власної філософії подорожі. Тоді увага перемикається з сюжету мандрів на сюжет розвитку думки, конфлікт світоглядних позицій, парадокси, посилюється діалог з читачем у формі гри, провакацій. Окреслимо основні позиції авторської філософії подорожі.

Початковим імпульсом мандрів є метафізичне тяжіння до оновлення, зміни картини світу. Подорож в такому ракурсі характеризується як

філософський вчинок. Головне випробування подорожі інтерпретується парадоксально – не як несподівані небезпеки, а боротьба із нудьгою повторів старої картини світу – чи то безмежного простору «“Сходу”», чи перенасиченості й одноманітності “Заходу”. У першому випадку нас переміг простір, у другому з нами впорався час» [3, с. 15]. Саме тому мандрівника має приваблювати незвідане, а не старі стежки. Невідомі землі вже не будуть географічними, оскільки світ досліджено, відкрито і завжди подорожній приречений попадати в чужий слід, але вони можуть бути ментальними, культурними, і тут криється обґрунтування цікавості до феномену «Центральної Європи». « <...> мене не ваблять ані далекі, ані старі країни. Моя свідомість у них починає дрімати, поза як виходить на готове. У моїй Європі триває дивний симбіоз занепаду й зростання і ніколи не знати, що застанеш, невідомо, яка з тенденцій переважає у пейзажах, перш ніж усе накрие своїм оліїстим лаком Ніщо» [3, с. 64]. Оскільки предметом художнього дослідження є культурний феномен, для його характеристики, висвітлення обираються інші тексти, які очунюють авторську філософію подорожі і міф про «свою Європу» Це, наприклад, дорожні нотатки старих часів (записи Ібрагіма ібн-Якуба 963-го року), картини («Зимове повернення мисливців» Пітера Брейгеля). За фантазією оповідача, мандрівник втівав з відображеного на картині «освоєного» світу, в якому вже все «зроблено», «впорядковано», і шукав нових можливостей.

Подорож інтерпретується і як внутрішня екзистенціальна подія, що може висвітлити особистісну своєрідність людини, скерувати її свідомість, співвіднесеність із картиною світу, культурними орієнтирами. Ця думка оформляється в парадоксальні афоризми. «Щоб кудись поїхати, треба звідкись вирушити. Не варто себе дурити – подорож є завжди втечею і діє, мов наркотик. Як одне trip, Амфетамін простору <...>. Скажи мені, що ти покинув, і я скажу, хто ти. Усе разом нагадує якусь ментальну версію Архімедового закону: перевірити, як поводить твоя свідомість, занурювана в різні простори. Або інакше: пізнати, де найширше розгружується твоя душа – себто де вона переживає найбільшу пустку» [3, с. 46].

Автор використовує відповідний код: оперує філософськими категоріями «час», «простір», «Ніщо», «душа» і екзистенціалами «пустка», «пустота», «перехід», «втеча». Крім того, філософія подорожі піддається міфологізації .

Увиразнюються опозиції вічних «кочівництва» / «осілости», «бездомності» / «прикріпленості до місця», пізнання світу через рух і осягнення дійсності завдяки спостереганню, бездіяльній зосередженості. Ці опозиції закріплені в контрастній системі образів. Ідею вічного руху, кочівництва втілюють образи циган. У їх мандрах, способі життя, цілковитій незалежності від культурних локусів автор вбачає дію якогось нерозгаданого метафізичного закону, знак, що провидіння подає звичайним людям. Цигани стають постійним мотивом твору, очунюються, інтерпретуються як «нереальні прибульці, які з'являються, аби глянути на інше життя, от тільки воно виявилось нецікавим» [3, с. 21]. «Вони всюди, адже їх розсіяно світом для того, аби нагадувати нам про випадковість нашого існування або про не прояснений стан речей, згідно з яким нас розміщено тут і отам. Вони наче мemento тимчасовості» [3, с. 55].

Автор створює образи контрастні вічним мандрівникам, вони утілюють інший полюс міфологізованої картини світу – сталість, консерватизм, зовнішню нерухомість, що асоціюється із буддійським спокоєм та зосередженістю. Варіантом втілення цих ідей стають вічні нерухомі старі жінки, що сидять біля ганків, на лавах, в кафе і спостерігають за світом, в тому числі «пробивають» поглядом сутність автора-мандрівника, який сприймається як «прибулець». Старі жінки наділені «відстороненою споглядальністю» [3, с. 27] і неосяжною мудрістю, вони сприймають зовнішній світ як фікцію: «<...> їхні погляди проникали крізь вітрину кнайпи <...> не зупинялися ніде, але це “ніде” простиралося усюди і знищувало весь світ. Цей світ безумовно фікція, інакше хто б його так довго терпів» [3, с. 26].

Інший обраний варіант ідеї осілости – це прагматичні люди, прикріплені до місця, такі що всю картину світу зводять до оселі та прилеглих місць, а інші землі традиційно сприймають як небезпечну периферію. Такими, як дає зрозуміти автор, є переважна більшість, і подібне світосприйняття є укоріненим і традиційним, особливо в невеличких селищах «Центральної Європи». Мандри в цьому контексті вважаються легковажністю й гріхом, «<...> ніхто не виходить без цілі й тому блукачів тут завжди зневажали або мали за божевільних» [3, с. 33].

Фактично, ставлення до мандрів стає критерієм визначення старого космосу, який може бути оновленим. А філософія подоро-



жі демонструє тісний зв'язок з історіософією, уявленням про долю «Центральної Європи» як про періодичний рух, втрату домівок, переселення, зумовлені історичними викликами і суцільною непевністю життя. «Тут триває старий час, в якому люди не вирушали в дорогу без причини <...> бо виклик у дорогу ніколи не обіцяв нічого доброго <...> Тому Центральна Європа ніколи не породила великих мандрівників» [3, с. 30].

Думка автора переходить з історіософського в екзистенціальний план: зовнішня нерухомість, несхильність до мандрів проголошуються передумовою внутрішнього руху, відображенням «<...> бездомності у внутрішньому, ментальному сенсі» [3, с. 30], поштовхом для подорожей в уяві. Таким чином, сталість і динаміка, осілість і бездомність виявляються не тільки контрастами, а й тими початками, що взаємно перетікають, а сам твір – демонстрацією вдалого поєднання зовнішнього і внутрішнього планів руху як буття. Парадоксальним чином саме мандри проголошуються першопричиною і стимулом рефлексії і філософствування в цілому («Зрештою, історія думки по-справжньому почалася тоді, як номади вирішили осісти <...> Сталість у місці проживання виявилася передумовою для несталої, динамічної рефлексії, а усвідомлення часу. Його примхливості і плинності було одним із перших відкриттів» [3, с. 42]). У філософії подорожі, міфі про мандри актуалізовані і взаємопов'язані простір, час, нерухомість, динаміка, концепти дому і дороги. У власному самовизначенні оповідача також стикаються і взаємно переходять контрастні початки: з одного боку, орієнтир «циган», як той, хто живе в чистому просторі і часі, а з іншого – дещо втомлений безкінечними «сальтами» історії спостерігач, що мандрує в уяві, медитує над картою чи краєвидом і чекає на миттєве прозріння.

#### Висновки.

Твір має складну жанрову природу, поєднує риси дорожніх нотатків, есе, автобіографії, метапрози. Домінують особливості подорожі, інтерпретовані і змінені в культурологічному (пошук ідентичності) і філософському ключі (філософія мандрів). Традиційна для подорожі типологія образів (паломник, турист) доповнюється новими орієнтирами: вічні кочівники, вічні осілі, філософи-спостерігачі, мандрівники в уяві. Власну інтерпретацію у метадискурсі автор формує на поєднанні цих орієнтирів із літературними зразками,

проводить самовизначення в іронічному модусі, сам твір визначає, керуючись кодом подорожі і модерним високим уявленням про статус митця, як послання у пляшці, що мандрує морем.

За традиціями есе демонструється сюжет думки і поглиблюється філософський дискурс твору. Формується контраст між зовнішньою осілістю і внутрішньої екзистенціальною динамікою, між рецептивною невизначеністю «Центральної Європи» і її внутрішньою пасіонарністю, цілісністю.

Подорож розглядається як універсальний інструмент пошуку: відкриття й обґрунтування нової картини світу, знайдення культурної ідентичності, особистісної екзистенції, манери зображення і художньої мови, адекватної сучасним викликам.

Твір синтезує постмодерні і модерні настанови. Зокрема, іронія, самоіронія, травестія, фрагментарність, дублікація, гра, діалогізм, реконструкція (старих міфів про Європу), притаманні постмодернові, поєднуються із модерністськими інтенціями по пошуку цілісності, відбудови культурного міфу (про Центральну Європу), суб'єктивності, поновленням високого статусу митця-деміурга.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1996. – С. 194-196.
2. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века. Монография. – К.: УПЦ Киевский университет, 2001. – 433 с.
3. Стасюк Анджей. Корабельний щоденник // Анджей Стасюк, Юрій Андрухович. Моя Європа. – Львів: Класика, 2001. – С. 7-67.
4. Тресиддер Джек. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 159.
5. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
6. Kawieki P. Post-modernism – From Clown to Priest // The Subject in Postmodernism. – Ljubljana, 1989. – Vol. 2. p. 101.