

УДК 821.161.2-3 Забужко

Марина Пеха



**АВТОР У ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОМУ ТЕКСТІ
(НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ О. ЗАБУЖКО “ХРОНІКИ
ВІД ФОРТІНБРАСА”)**

Однією з найбільш гостро обговорюваних тем у сучасному літературознавстві є проблема автора. Як відомо, в теорії літератури існує декілька концепцій автора, авторського образу. Заслуговує на увагу точка зору Б.О. Кормана та його прихильників, для яких автор — це “цілісність особистості не лише поза текстом, а й у самім поетичнім сюжеті, предметі зображення, причому образ його не існує, як правило, в окремому, ізольованому творі... Це єдиність всієї творчості автора” [5, 87]. Важливим у цій концепції є поняття нетотожності між біографічною особою автора і його творчою особистістю. Між цими іпостасями автора, безумовно, немає непрохідних меж. Навпаки, обидва аспекти особистості органічно взаємопов’язані, відкриті для проникнень, але між ними немає повного збігу. “В образі автора втілюється внутрішня, “душевна біографія” письменника, відбивається його не побутове, не житейське обличчя” [7, 6]. Йдеться про своєрідне “роздвоєння” особи митця, яка у творчому процесі постає суттєво іншою, ніж у звичайному житті. Таким чином, образ автора — це образ внутрішньої особистості митця — автора тексту.

Прослідкувати авторську присутність у тексті й поза текстом цікаво на прикладі літературно-критичного твору, а саме — есе як жанру літературної критики, в якому авторська суб’єктивність домінує над об’єктивним завданням критика витлумачувати, пояснювати прочитане. Актуалізація цього жанру, практика його функціонування в сучасному літературному процесі дає вагомий матеріал для розмірковувань з приводу місця його в жанровій структурі літературної критики. В теорії належність есе до жанру літератур-

ної критики було закріплене ще в 1925 році в праці Л.П Гроссманна "Жанры литературной критики". Есе трактувалось як філософське дослідження, що вирізняється методом критики. До цієї ж групи залучалися й такі жанри, як етюд, філософський трактат, глос, пастиш. У сучасному літературознавстві, як правило, всі дослідники визначають есе саме як жанр літературної критики. Наприклад, Ю.С.Бурляй, визначаючи жанри літературної критики, пише: "Есе — забарвлений ліризмом роздум, навіяний читанням книги; швидше "самовираз есеїста", ніж витлумачення прочитаного" [1, 109]. Словник літературознавчих термінів дає оцінку есе як "...імпресіоністичної за формою, суб'єктивно естетською за характером статті, яка в вишуканій формі передає суб'єктивне враження автора від мистецького твору" [6, 52].

Виникнення есе як жанру пов'язують з ім'ям М. Монтеня, який в 1580 році написав перші "Essai" (на східнослов'янському ґрунті цю назву перекладають як "Опыты") у значенні "спроби", чим підкреслюють вільне тлумачення понять. Монтень писав: "Я вільно викладаю свою думку про всі предмети, навіть про ті, що виходять за межі розуміння. Висловлюю її не задля того, аби дати поняття про речі, а для того, щоб дати поняття про мої переконання"[цит. за: 9, II, 162].

Характерні ознаки есе — це здебільшого невеликий його обсяг, конкретизована тема у її підкреслено вільному, суб'єктивному тлумаченні; вільна композиція, парадоксальна манера мислення. "Предмет есе, — зауважує інший дослідник М. Епштейн, — служить приводом для розгортання думки, яка, описуючи повне коло, повертається до самої себе, тобто до автора..." [10, 338]. Те, що автор есе завжди уникає самовияву й не постає безпосередньо як предмет оповіді, відрізняє цей жанр від таких також орієнтованих на само-розкриття жанрів, як автобіографія, щоденник, сповідь. Елементи всіх цих жанрів можуть бути наявними і в есе, але своєрідність останнього в тому, що авторське "Я" тут постає не як суцільна, цілком конкретизована в оповіді тема, а як уривки в оповіді. Присутність автора виявляється поза межами тексту, у примхливій зміні точок зору, в раптовому перескакуванні від предмета до предмета. "Я" нерідко переходить в "ми"; а почасти й у безособову невизначеність, яка згодом знову повертається до початкового "я".

Таким чином, природна сутність есе і практика його втілення створюють можливість появи варіативних дефініцій жанру есе, які спираються і на художній, і на публіцистичний, і на науковий тип мислення. Спробуємо проаналізувати специфіку дискретної присутності автора в тексті та поза текстом, а також саму категорію автора на прикладі збірки есе Оксани Забужко “Хроніки від Фортінбраса”.

Назва книги, зрозуміло, не є випадковістю, а свідомою вказівкою на присутність автора в тексті, його початкову самоідентифікацію в художньому матеріалі. “Фортінбрас — постать воістину, стовідсотково пост-трагічна: він потрапляє водночас — і діяти, і артикулювати події, переводячи їх у розряд хронік - майже синхронно з їх перебігом... Фортінбрасам випадає надскладна місія вже не просто рефлексії, а - рефлексії діяльної: вони за визначенням, є разом і хронікери, й учасники ...” [3, 13]. Цей процес переходу “я” в “ми” і навпаки дає можливість автору вільно рухатись в історичному і культурному просторі, де суб’єкт і об’єкт знаходяться в постійному діалектичному взаємозв’язку, утворюють інтертекстуальне коло. “Фортінбрас відповідає — за неперервну тяглість королівського маєстату: в перекладі на мову приступних нам реалій, за тяглість культури, котра ж і є — шляхетством духа” [3, 14]. Мета письменника-критика, бо в цій збірці О.Забужко виступає перш за все як критик в етимологічному значенні цього слова, — “створити інтелектуальний портрет доби, засвідчити, що було”. Забужко-критик вважає, що форма есе-хроніки має тут перевагу, бо в принципі не визнає завершення й залишається “безнастанно відкритою для подальшого продовження тяглості” [3, 17]. Забужко-письменниця доповнює: “Письменницьке заняття вельми подібне до заняття дитини — обом належить ставити питання, а не відповідати на них”. Автор есе ставить перед собою свідомо амбіційне епохальне завдання, намагається мислити глобальними категоріями, де авторське “я” ототожнюється з долею нації, родини як частини цієї нації. “Мій особистий письменницький час охоплює відразу два століття — дев’ятнадцяте і двадцяте, або ж висловлюючись сленгом істориків, вік націоналізму і вік тоталітаризму” [3, 21]. Трансформація “я” в “ми” можлива для О. Забужко в інтерпретації глобальних питань буття: ми — це письменники; ми — в значенні інтелектуали; ми - свідки розвалу тоталі-

тарної імперії; ми — як творці “паралельного” часу — того єдиного, який у кінцевому підсумку тільки й важить: час людини” [3, 26].

Отже, О. Забужко ідентифікує себе із постаттю Фортінбраса, її мета — “виносити тіла забитих і реєструвати все, що тут скоїлося”. Особистий хронотоп автора збігається тут із історичним, розсуває природні межі часопросторових можливостей людини, перетворює її на категорію космосу.

Копозиція розділів збірки, як правило, традиційна для жанру. Розглянемо, наприклад, “Про мистецтво в пост-трагічному світі, або апологія жертвоприношення”. Есе має структуру кола — своєрідне фактографічне і змістовне обрамлення. Тема є приводом для розгортання думки. В основі — факт, що реально мав місце наприкінці дев’яностих років ХХ ст. в одному із селищ Карпат, на Різдва. Це розповідь про молодого селянина, який позичив у свого діда скрипку, що переходила в родині у спадок від діда до онука вже безна-котре століття, і який зламар її, гепнувшись в п’яному чаду на необачно полишену без футляра старовинну річ. А наступного дня виявилось, що невдаха-скрипаль, який не вберіг родинну реліквію, повисився на горищі свого дому. Мимоволі виникає асоціація: “В селі сталася новина...” Вражена почутим, авторка переповідає цю історію своїм знайомим. Вона репрезентує власне “я”, зумовлюючи чіткий розподіл “я” та “ми”, завдяки чому авторське “я” вже не ототожнює себе з загальним. Виникає дискретність хронотопу, яка обумовлена різною етичною оцінкою ситуації. Простежується диференціація простору на “я” та “інші”, “вони”. “Вони” перетворили цю трагедію на фарс, породили здушальний заголовок “Скрипка під сідницею”, виголосили переконливі монологи про страхітливую інформаційну вбогість. Не випадково О.Забужко дорікає літераторам-модерністам за те, що вони смішать і страшать без катарсисів, без того необхідного для читача етичного ефекту морального очищення, який був притаманний ще класичній грецькій культурі.

Низка асоціацій перетворює розповідь у роздуми про біблійні, вічні цінності людини у взаємозв’язку та співвідношенні особистісних і загальнолюдських законів буття. Тема есе — порівняння двох світів: за законами одного — мотив самогубства хлопця є логічною розв’язкою того, що трапилось; для іншого світу — це смішна, аб-

сурдна ситуація, яка не варта навіть дорікання. Автор, здається, ідентифікує себе із хлопцем, “вмирає” разом з ним.

Обраний факт є приводом для провокації певних рефлексій, особистих та деяких інших, які автор об’єднує власною волею. Доречно згадати думку М. Епштейна: “Основу есеїстики створює концепція людини як носія не знань, а точок зору, переконань” [10, 318]. Її призначення — не декларувати готові істини, а розщеплювати хибну цілісність, відстоювати думку, що відходить від централізації смислу. В цьому призначенні традиції жанру суттєво актуальні.

Логічним, здається, можуть бути певні паралелі між формальною і змістовною організацією тексту есе і теорією тексту без берегів, чи концепцією суцільної текстуалізації реальності Жака Дерріди, який писав: “Для мене текст не має меж. Це абсолютна тотальність. Немає нічого поза текстом... Текст не звичайний мовленнєвий акт. Стіл для мене текст. Те, як я сприймаю цей стіл, - долінгвістичне сприйняття - вже само по собі для мене текст” [4, 74]. Текстом, як бачимо, є все, що сприймається людиною. Цікаво, що проф. Халізов називає Ролана Барта, учня Жака Дерріди, який взагалі проголосив диктат Тексту та Скриптора (людини, яка пише), філологом-есеїстом. Цим підкреслена відкритість тексту есе - немає нічого поза текстом, тому що все є текст; факт, який організує текст є приводом для виникнення нового тексту, він не має на меті утримувати в межах його зміст, відхиляє й потребу постійного центру оповіді. Ці змістові й формальні центри пластичні та рухомі. Дерріда це називає деконструкцією - зсувом центру, перенесенням акценту, куту зору в іншу площину, результатом якого є поява нового центру-змісту, природа якого первісно передбачає деструкцію.

Як приклад позитивного і негативного впливу деструкції на текст є есе “Кімната сто один: в пошуках утрачених дверей (із щоденника певної В.Сміт за п’ятдесят років після “1984”)”. Есе починається згідно з вимогами жанру фактом-поштовхом, який викликає низку асоціацій. В розповіді постійно змінюються оціночно-змістовні центри, авторська самоідентифікація в просторі тексту. Хронотоп тексту історично, географічно, соціально майже не обмежений: епіграфами є цитати з романів Дж. Орвелла і Л. Керола; наведені факти належать різним епохам. Наведемо низку цих фактів, унаочнюючи тим самим наступний аналіз: знайома автора — цілком іронічного

розуму письменниці — виявилась шанувальницею американського серіалу “Дім Мелроуз”, свій інтерес вона з’ясовує психологічно цікавими явищами: які б жахи не коїлися з героями — вони ж аніяк не відбиваються в емоційній пам’яті героїв, яка (ця пам’ять) носить прагматичний, а не етичний характер. Наприклад, ситуація, коли лікар-хірург через гроші ледь не вбиває на операційному столі свою коханку, після чого кається і їх роман поновлюється, мов нічого не було. Чи факт, навіяний бойовиками Брюса Лі, який навіть у смертельному протистоянні завжди виживає, біль для нього існує тільки у мить заподіяння болю. Найявна дискретність сприйняття світу. “Від епізоду до епізоду, від серії до серії, від з’їзду до з’їзду”, — пише Забужко. Третій факт: випадкова зустріч з людиною, яка колись, в сімдесят третьому році брала участь в арешті і допитах батька автора есе, а зараз, через стільки років пропонує автору розповіді товаришувати, навіть не приховуючи своєї ролі в тих подіях. Це факт із роману “Архіпелаг Гулаг”, коли конвоїр-сибіряк, що виселяв до Сибіру естонську родину, по кількох роках демобілізації зустрічає цю родину і нагадує про себе тим, висланим: “Ви мене пам’ятаєте?”. Чотири факти покликані, за задумом автора, відтворити здатність людей до орвеллівського “двоєдумства”, до розтину власного життя на “тоді” й “тепер”, що на думку О. Забужко, спотворює особистість і суспільство. Наведені приклади наочно потверджують тезу про деконструкцію тексту. Місце центру обумовлюється принципами інтерпретації факту: змінюються принципи - змінюється центр структури, структура взагалі будується заново. Структура есе є мозаїчним поєднанням фактів, центр яких визначається інтерпретацією думки про припустимість існування двоєдумства, ситуативного “тоді” й “зараз”. Центр структури цього есе порушує сама ж авторка своїм попереднім есе “Апологія поезії 20-го століття”, в якому пише: “Тюремний наглядач ніколи не є тільки тюремним наглядачем, в кожній людині завжди зберігається якась незатоптана часточка, яка, наколи її розгальмувати, пробудити до життя, ладна відгукнутись і зарезонувати в унісон із заворожливою музикою поетичних рядків, чий родовід навропростець сягає заклинань і плачів, викликуваних на світанку людства... Цей родовід... — найпевніший доказ, що наша душа, скільки б її не бралось на глузи, не розбещувалося й не вминалося в порошок, — усе ще при нас” [3, 47].

Отже, зміна принципу інтерпретації змістила центр структури тексту, сам зміст. Саме відкритість тексту робить можливою цю постійну міграцію центрів-орієнтирів критика. Інтертекстуальність як загальна сукупність міжтекстових зв'язків, до складу яких входять не лише підсвідома, автоматична, ігрова цитація, але й осмислене, спрямоване посилання на попередні тексти й літературні факти, творить нові смисли. Відчуття факту є важливим аспектом інтертекстуальності. Важко запідозрити Оксану Забужко в поверховості, але інтерпретація фактів-ілюстрацій авторської думки здається занадто тенденційною, і це свавілля деструкції заважає логіці розвитку думки автора. Йдеться про використані в есе "Кімната сто один..." фактів, які принципово не піддаються узгальненню внаслідок різної природи виникнення. "Дім Мелроуз" і фільми Брюса Лі - це породження ментальності західної людини, яка орієнтована не на почуття як процес, а на результат як кермо почуттів. Коханці лікаря не результативно ображаються на нього — вона зробила б і прореагувала так само. Ця логіка і правила гри незалежні від нашого ставлення до неї. Власне кажучи, не вбив та й годі, гроші як результат наявні. До речі, навіть американські парфуми носять назви "5 авеню", "Бeverлі Хілз", тобто — результат, місце як дія, на відміну від європейських "Ревнощі", "Вогонь", "Диво", тобто емоція, рух душі. Природа іншої групи фактів пов'язана з життям традиційно зорієнтованим на диктат почуттів та емоції. Поведінка конвоїра-сибіряка — це реакція людини, яка була примушена робити саме так, намагаючись залишити в собі ту "незатоптану часточку", про яку сама ж авторка і пише. Не будемо оцінювати ці факти — це реальність, яку треба поважати. Але "свавільність деконструкції", яку відверто відчуває за собою письменниця і про яку пише наприкінці есе, вимагає корекції згідно об'єктивних законів логіки.

Отже, автор у літературно-критичному тексті виступає як творча особистість, присутність якої відчувається в декількох аспектах: поза текстом, в емпіричній реальності — тобто автор біографічний, і автор в його внутрішньотекстовій, художній іпостасі. В есе особистість автора, міра його присутності в тексті обумовлена власним ототожненням себе із ситуацією, з участю автора в фактичному часопросторі тексту. Жанр есе передбачає активну авторську при-

сутність, бо ця авторська присутність змістовно і формально організує матеріал, диктує умови і правила “гри”.

Мета автора есе дати уявлення не про речі, а про почуття і переконання самого автора. В цьому аспекті важливим є момент суб’єктивного і об’єктивного начала в літературно-критичному творі. Теорія вимагає від інтерпретатора послідовності і відповідності її, інтерпретації, складу і структурі тексту. “Інтерпретатор не безконтрольний. Склад тексту сам в собі несе норми його витлумачення”, — пише О.П. Скафтимов [8, 139]. Знання й урахування природи тексту або факту створюють можливість об’єктивної їх інтерпретації.

Але не можна не враховувати й суб’єктивний елемент в аналітичних прочитаннях літератури. “Дослідникові художній твір доступний тільки в його особистому естетичному досвіді”, — зазначає О.П. Скафтимов [8, 140]. Відома думка видатного літературного критика Юрія Шереха про критику як мистецтво, яке лише наближається до науки у своєму прагненні об’єктивності. Існує багато досліджень, в яких літературна критика розглядається як гра, тобто підкреслюються суто суб’єктивні можливості літературно-критичної діяльності. Наприклад, статті М.Павлишина та Р.Харчука про гру в текстах Юрія Шевельова, чи стаття П. Білоуса “Літературна критика як гра — та не без правил” (ЛУ, 19.04.2001р.) Форма гри, низка ігрових елементів і прийомів дають можливість автору перебувати в “позиції позазнаходження” (М. Бахтін) або ж виступати дійовою особою.

Позначка гри лежить на всій збірці Оксани Забужко: гри правилами при зміні адресата (кожне есе відчутно зорієнтовано чи то на західну, чи то ж на українську аудиторію); гри смислами в інтерпретації фактів; гри з собою на рівні протиставлення світоглядної позиції і внутрішньої особистості автора; гри словами і значеннями (як в “Апології поезії кінця 20-го століття”, коли випадково-свідома помилка в написанні англійською перетворила слово “апологія” у “вибачення, перепрошення” (apologia - apology), і ця графічна помилка асоціативно витворила думку вибачитися, за словами письменниці, “за те, що вона поет”[3, 32], і думка ця розвинула, створила зміст есе.

Сучасне українське есе виявляється принципово ігровим внаслідок самої ситуації невизначенності і деконструкції культурного

дискурсу. Для прикладу можна згадати не лише О. Забужко, а й есеїстику Ю. Андруховича “Дезорієнтація на місцевості”; книгу М. Ільницької “Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків”, яка вже на рівні появи її під псевдонімом автора свідчить про деконструкцію дискурсу. Специфіку жанру есе на сучасному етапі пояснює до певної міри філософія Жака Дерріди. Відповідно до неї, “центр є пункт, де зміна змісту елементів і термінів вже неможлива. У центрі... заборона на переміщення... Концепція зцентрованої структури за своєю сутністю — це концепція вільної гри... Зміна центрів дозволяє вільну гру елементів всередині її цілісності” [2, 467].

Філософія літературної критики, якщо така існує, часто ідентифікується із філософією гри, в основі її закладена діалогічність. Про це писав ще М.М. Бахтін, для якого діалогічність — це відкритість свідомості людини навколишньому середовищу, її готовність до спілкування, можливість жвавого відгуку на думки, судження інших людей. Діалогічність присутня завжди: прямо чи опосередковано. Критик — співтворець з письменником чи з самою дійсністю. Критик ще й міфотворець. Як відмітив П. Білоус, він тлумачить міфи письменника, творить міф про самого письменника (чи літературознавця, так як це робить Н. Зборовська про Соломію Павличко); творить міф про самого себе (чим, як правило, займаються всі). Але це все форми діалогу, що викликані знову ж таки авторськими принципами перебування чи в позаствореній ним реальності, чи в середині її, чи то в якомусь суміжному стані. Варто нагадати й той факт, що сучасні літературні критики водночас, як правило, є письменниками: В. Шевчук, Ю. Андрухович, О. Забужко, В. Медвідь, В. Єшкілев... Ці іпостасі самоідентифікації вимагають постійної трансформації свідомості, зміни авторських масок, правил гри, що призводить до маргінесу свідомості, ще однієї дуже цікавої тенденції сучасної літератури постмодернізму. Активне функціонування в сучасному культурному просторі есеїстики певним чином зобов'язане саме цій тенденції появи нової постаті критика-письменника, який об'єднує у своїй діяльності початки художньо-суб'єктивного і науково-об'єктивного. ХІХ ст. дало нам чимало прикладів письменницької критики, але сучасна ситуація — явище іншої культурологічної природи. Можливо, саме тому сучасна критика стала ціка-

ва для читання як художній твір, набувши нової якості та можливостей так званого бриколажу. Знову ж таки Дерріда відмітив, що аналіз бриколажу можна було б слово у слово застосувати до критики, а, зокрема до літературної критики. Не зупиняючись спеціально на цій темі (вона варта окремого дослідження), скажу лише, що “бриколажем” називається використання “засобів, що знаходяться під рукою, і що не були спеціально придумані для операції, в якій мають бути використані і до якої їх намагаються пристосувати”[2, 465]. Іншими словами, жанр есе, можливо, фіксує появу нового дискурсу в сучасній українській літературній критиці, що характеризується потребою запозичення понятійного і категоріального апарату з інших дискурсів.

Отже, есе як жанр свідчить про мінливість категорії автора в тексті, його присутність у тексті, поза текстом чи на межі естетичної реальності, що зумовлюється методом і принципами інтерпретації обраного матеріалу, а також завданням, яке вирішує критик, логікою самої структури тексту.

Цитована література

1. Бурляй Ю. С. Основи літературно-художньої критики. — К., 1985. — 247 с.
2. Дерріда Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів, 1996. — С. 457-478.
3. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. — К., 1999. — 338 с.
4. Інтерв'ю с Жаком Дерридой // Мировое древо. — №1. — 1992. — С. 25-45.
5. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. — Ижевск, 1992. — 312 с.
6. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. — К, 1972. — 486 с.
7. Мешкова Л. А. Авторская позиция в современной прозе (теоретический аспект) // Филологические науки. — 1988. — №3. — С. 3-9.
8. Скафтьмов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Русская литературная критика. — Саратов, 1994. — С. 139-150.
9. Українська літературна енциклопедія: У 5 т. — Київ, 1990. — Т. 2. — 576 с.
10. Эпштейн М. Парадоксы новизны. — М., 1988. — 414 с.