

Іванова Наталя

МОДЕЛЬ АВТОРСЬКОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ В НЕБЕДЕТРИСТИЧНИХ ТЕКСТАХ ОЛЕКСИ СЛІСАРЕНКА

Під час диспуту з приводу “самоліквідації” ВАПЛІТЕ, стенограма якого лишилася зафіксованою й нині доступна у друці разом з іншими матеріалами архіву А.Любченка, один з учасників обговорення так “аргументував” нестерпну неприродність стану, в якому опинилася Академія та її члени, представники творчих професій: “Літдискусія почалася ще до організації “Вапліте”. Потім виникла окремо політична дискусія, їх неправдиво поставили в зв’язок і залежність. На такому стані почали спекулювати деякі “письменники”, що, відчайвівшись збути собі слави поганими віршами, взялися писати статті [...]. Ці “дільці” заробляють на літдискусії, а ми – письменники – мусимо лишати свою роботу і реагувати на всі ганебні і брехливі наклепи. Таким чином та письменницька робота, що в її ім’я ми закладали “Вапліте”, лиш гальмується”¹. Сам будучи не лише письменником, і для тодішнього молодого літературного покоління – навіть “мегром” цієї справи², а й автором багатьох критичних виступів на літературні теми в тодішній пресі, Олекса Слісаренко, з наміром чи вимушено, виголосив думку, в якій з’являються характерні нотки парадокса. Невже це знову, у 1920-х роках, виникає проблема конфлікту творчості зі служінням тій великій формації, яка уособлює і суспільство, і державу, й ідеологічні інститути, ба навіть культурний організм, і стає проєкцією у світ конкретних імперативів універсальної “ідеї”, філософії часу? У відгуку на публікацію Ю.Луцьким ваплітянських матеріалів Ю.Шерех писав: “Цей збірник є надзвичайно важливим джерелом для вивчення тієї епохи. Документи розкривають справжні інтенції ваплітян і показують, як ті були примушені, щоб оборонитися від наклепницьких атак, засвоїти журналістську фразеологію, яка викликала в них лише відразу”³. Питаємо знову: чи можливо на підставі хоч би цих свідчень, міркуючи про комплекс “ролей” для “умовного” представника інтелектуальної еліти того часу, а надто про співвідношення та можливі “конфлікти” між цими ролями, *поставити літератора обіч критика*, загострити опозицію між ними до цілковитої непримиренності? Це виглядало хоча б якоюсь мірою виправданим, якби вдалося довести, що критико-публіцистична праця була для митця 1920-х років радше чужорідним, невласним додатком праці автентичної, літературної. Однак щодо цього виникають застереження.

Найпершим “гачком” такого відчуження, вочевидь, могла би стати політика, вимога до представника мистецької еліти брати активну участь у процесах ідеологічної боротьби, де мистецтво використовується як один з її інструментів та аргумент у заочних та очних дискусіях. Нагадаємо, що 1920-ті роки, на думку

¹ Протокол загальних зборів “Вапліте” 12/1.28 // Луцький Ю. Літературна політика в радянській Україні 1917–1934. – К., 2000. – С.228.

² Див.: Стюарт Ю. Розповіді про неспокій немає кінця. – К., 1972. – С.15.

³ Shevelov G.Y. George Luckyj (ed.). Lebkosynia dal: Vaplitiāns'kyi zbirnyk // Slavik Review, XXIII, 4 (1964). – P.786–789. У зб.: “Дорогий Аркадію: Листування і архіварія літературного середовища України 1922–1945 рр.” (Л., 2001. – С.273) міститься відбитка цього документа.

багатьох дослідників цієї доби, пропонують модель щонайщільнішої взаємодії естетики з ідеологією; до того ж ця взаємодія переходить (якщо вільно вжити таку паралель) з розряду фізичної й механічної до присутньої (“хімічної”). Відбувається не тільки “естетизація” ідеологічних схем, на яку вказувала в передмові до праці Ю.Луцького (“Літературна політика в радянській Україні 1917–1934”) Т.Гундорова⁴; і не лише “прикриття” чи перенесення ідеологічної боротьби, себто, в кінцевому підсумку, боротьби за владу, з царини політики в доколакультурні дискусії⁵, про що пише Євген Добренко в передмові до російського збірника критико-публіцистичних текстів 1920-х років. Політика та ідеологія здобули потенціал для того, щоб стати конструктивним елементом творення нової культури – не лише *vice versa*, відтак стосунки між ними чимдалі ускладнюються.

Говорячи про це, не знімаємо опозиції та не замінюємо її на псевдопримирення двох сторін конфлікту – між “чистим мистецтвом” і “літературною політикою” (“культурним будівництвом” тощо). Натомість схильні вважати, що критико-публіцистичні тексти 1920-х років виявляють діалектику цього розподілу рольової авторської енергії між різними площинами в системі культури та інтелектуальної діяльності. Зокрема, це помітно з того, як на тлі парадоксального конфлікту між “митцем-чужинцем на сцені політичній” та “художником, який опановує мистецтво будування культурного життя” з’являється *третій*: носій певної корпоративної інтелектуальної поведінки, корпоративної мови, особистість, яка вдягає “спецодяг” (чи “спецмаску”) і виступає в межах вимог жанру – не конче близького їй, але з відповідальністю прийнятого.

Феномен цього *третього* започатковує кілька важливих питань щодо розвитку літературної культури 1920-х років. Перше – це *естетизація* небелетристичних жанрів письма, і критико-публіцистичних зокрема; поява в них театралізованого, “етикетного” начала; трансформація традиційної жанрової моделі і, ймовірно, вироблення нової, яка завдяки цій естетизації легітимно проникає в літературу та може стати її самостійним епізодом, її частиною. Друге питання – це міра авторської свободи у критико-публіцистичних текстах 1920-х років, можливість й параметри імпровізації, власне інтелектуальної творчості на тлі програмного “виголошення позиції”. Тим самим визначалася б і близькість чи віддаленість цих текстів від інших жанрів небелетристичної літератури, т.зв. “non-fiction”. Нарешті, у підсумку розгляд цих проблем дозволяє знайти додаткові ключі для з’ясування ролі й місця критики в літературному житті епохи, її впливу на читача, спроможності до діалогу з ним, до того, щоб бути достовірним мистецьким “документом доби”, свідченням авторських естетичних переживань, оцінок і висновків, а також виразником та оформлювачем культурних цінностей.

Для докладнішого розгляду цих тез обрано кілька авторських текстів, надрукованих у зошитах “Вапліте” 1926–1927 років. (У дужках варто б уточнити, що самі тексти, власне, і стали ґрунтом для загальніших міркувань, із яких почато цю розвідку). Напевне, їх приналежність до одного літературного “виробництва”, одного друкованого органу виглядає не менш – якщо не більш – важливою, аніж належність конкретному авторові. Ситуація в даному випадку ускладнена й нюансована тим, що лише один із цих текстів вийшов у друк за іменем О.Слісаренка

⁴ Див.: “... Щоб бути переконливим і бажаним, соціалістичний ідеал мусив бути естетизованим (на взір “прекрасного завтра” [...]). Соціалістична культура – феномен злиття влади, політики й естетики. В цій системі література була, однак, не лише жертвою, а й будівничим. Майже еротична ілюзія “прекрасного нового світу” була магнічним центром особливого феномену літературної свідомості 20–30-х років – “пролетарської літератури” (Гундорова Т. Інтелектуальна дистонія Юрія Луцького // *Луцький Ю.* Чит. вид. – С.12).

⁵ Див.: “... Своєрідність естетичних теорій революційної епохи не може бути зрозумілою без урахування відносності самих цих теорій. За літературною боротьбою слід бачити боротьбу ідеологічну. За ідеологічною – боротьбу політичну, боротьбу за владу. В кінцевому підсумку дуже часто ті чи ті теорії виявлялися звичайним флером боротьби між культурними елітами” (Добренко Е. Цветущая простота: о советской литературной критике революционной эпохи // *Критика 1917–1932 годов.* – М., 2003. – С.10–11).

(“В боротьбі за пролетарську естетику”). Ним, зрештою, можна було б обмежитися, якби не “принада” долучити до порівняння тексти, з великою мірою достовірності, того ж автора та підписані псевдонімом. Зокрема, існують свідчення сучасників Слісаренка, що письменник друкувався у “Валліте” також під псевдо “Обсерватор”. Про це читаємо у примітці до одного з листів Ю.Яновського до А.Любченка, що надрукований у додатку до згаданої праці Ю.Луцького⁶. Коментуючи той самий лист, упорядники збірника “Дорогий Аркадію” ідентифікують також інше “незнайоме” ім’я оглядача-рецензента книжок на сторінках “Валліте” – Юр.Бала.⁷ Обидва імені з’являються в листі поруч (звісно, тут можливий і елементарний збіг): “Маладець Обсерватор і Юр.Бала, – пише Ю.Яновський, коментуючи четверту книжку “Валліте”. – Розумно, дотепно, вірно, щиро і занозисто. Так треба й надалі лити холодну воду на розгярячені голови, щоб лихоманки запобігти”⁸. Сьогодні упорядники електронної версії валлітянських збірок (проект “Відкритий архів” видавництва “Критика”) також вважають підпис “Обсерватор” псевдонімом О.Слісаренка.

Водночас, можемо припустити, які саме підстави такого ідентифікування. Перша, вочевидь найменш певна, але варта уваги вказівка – це *домінанти авторського інтересу*, позиції, на яких загострюється увага цього імпліцитного автора-наратора. У полі інтересу біографічного автора, одного з тієї групи “сюжетників”, яка складала внутрішню валлітянську “опозицію”, а згодом частина її, включно зі Слісаренком, долучилася до створення “Універсального журналу” й “Техномистецької групи «А»”, – опиняється сюжетна, фабульна, майстерна проза⁹ і, напевне, також технічність, т.зв. “інженерство” в літературному фаху. Про це, до прикладу, свідчить і Слісаренкова рецензія на українське видання творів Джека Лондона у третьому числі “Валліте” за 1927 рік: “[Письменник] у своїх творах органічно поєднав і цікаву думку в оригінальному освітленні і міцно побудований сюжет і граційну мову. Все це приваблює читача і примушує його всмоктувати думки й почування письменника”¹⁰. У згаданій статті він твердить, що “кожна класа, виступаючи на історичну арену, бореться за свій стиль і в суспільному житті, і в техніці, і в мистецтві”¹¹, тобто творить спільний ґрунт. Чимало зауваг до композиції, якостей і хиб сюжетної побудови та нарації знаходимо в обох рецензіях Юр.Бали. Ось, приміром, такий фрагмент: “Композиційний бік твору чи не найбільше шкутильгає [...]. [Автор], як видно, хотів написати так звану “читабельну” повість для пересічного читача, навіть напівбульварного типу повість. Але разом з тим так мало працював над композицією твору. Нема тут ні захоплюючої колізії, ні гострих фабульних моментів. Все надто звичайно, не динамічно, з великими відступленнями вбік [...]. Часто ті місця, що від них можна було-б чекати інтересних фабульних моментів – подаються звичайним конспектуванням, описом”¹². “Обсерватор” починає свої “Думки про літературу взагалі” (підрозділ його статті “Думки про молоду белетристику”) словами: “Література така сама серйозна і відповідальна справа, як, скажімо, інженерія, лікарська умілість та ин. Інженер відповідає за якість будинку, лікар відповідає за лікування – немає підстав і письменникові ухилитися од відповідальності перед читачем за якість твору”¹³; далі він застерігає молодих письменників від низки хиб, серед яких – “композиційна розхристаність і безхребетність”¹⁴. А в одній із рецензій, “співчуваючи” “камерним лірикам”,

⁶ Див.: *Листи Юрія Яновського до Аркадія Любченка* // *Луцький Ю.* Цит. вид. – С.211.

⁷ “Бала Ю. – існує версія, що це один із псевдонімів О.Слісаренка”.

⁸ *Дорогий Аркадію...* – С.68.

⁹ Див.: *Агеева В.* Олександра Слісаренко: До 100-річчя від дня народження – К., 1990. – С.7-9.

¹⁰ *Слісаренко О.* Рец. на кн.: Джек Лондон. Твори. Повна збірка // *Валліте.* – 1927. – №3. – С.198.

¹¹ *Слісаренко О.* В боротьбі за пролетарську естетику // *Валліте.* – 1926. – Зош.1. – С.18. Далі вказуємо сторінку в тексті.

¹² *Бала Юр.* Рец. на кн.: С.Божко. Чабанський вік // *Валліте.* – 1927. – №4. – С.231.

¹³ *Обсерватор.* Думки про молоду белетристику // *Валліте.* – 1927. – №4. – С.195-196.

¹⁴ *Там само.* – С.196.

від яких мистецька сучасність вимагає “літературності” (лапки Олекси Слісаренка), “бажання подати дію”, радить їм “писати більші сюжетні твори: баладу, поему, віршований роман”, хоча “такі речі не кожному поетові вдаються”¹⁵.

Про спільну належність цих текстів одному авторові може також свідчити використання тих самих поняттєвих опозицій. У названій статті О.Слісаренка пара двох чинників оформлення пролетарської культури — “ідеологія — естетика (стиль)” — стає організаційною віссю, довкола якої упорядковується решта думок, а також приклади, уточнення, конкретизації. Якщо ідеологія — величина змінна й заміщувана (її можна прийняти “як світогляд”, “переключаючись з буржуазного на пролетарський бутерброд”. — 19), то естетика має “викристалізуватися” внаслідок трудомісткої і тривалої роботи, а в автентичній термінології — “боротьби” “за ті особливості художньої умовності в зображенні речей і явищ, правдивим ґрунтом яких є класова психологія, а не ідеологія, як де-хто думає”; і через те вона стає для автора статті “не лише боротьбою ідеологічною, а насамперед боротьбою за пролетарські елементи стилю в мистецтві” (18–19, 21).

Друга характерна та логічно пов’язана з цією опозицією між художньою творчістю, яка ці елементи стилю розробляє в конкретних формах, та критикою, що часом хибує на поверхневі судження та спекуляції й переважно начебто не переобтяжена вимогою адекватності між ідеологією та естетикою. О.Слісаренко називає сучасну йому критику “незвичайним хаосом розбіжних і в більшості недоведених оцінок мистецьким явищам” (21). Зловживання “публіцистикою” в художньому тексті стала не до смаку Юр.Балі¹⁶. І вже напевне не жалкує несхвальних реплік на адресу критики Обсерватор. Скажімо, рецензію на “теоретичну” книжку В.Гадзінського він почав цитатою: “Література, — то не загороджене місце, де кожен може робити все, що йому захочеться”, — сказала якась дотепна людина. До цього треба було-б ще додати, що критика є смітник на тому незагородженому місці”¹⁷. У статті за його ж підписом ця тема, у злучі з першою згаданою опозицією, розвинута в кількох правилах зі згаданого вступного — концептуального — підрозділу “Думки про літературу взагалі”: “5. Завдання мистецького твору викликати естетичну емоцію соціального характеру, чого аж ніяк не можна досягти публіцистикою, перекладеною на романи і повісті”. Або трохи раніше: “3. Стиль, художня форма та інші елементи художнього оформлення твору не можуть висіти в повітрі, а мусять відповідати вимогам певної класи, і темпу сучасного життя [...]. 4. Художній твір мусить не тільки ставити і розв’язувати суто художні проблеми, а ставити і розв’язувати в художніх формах проблеми “ідеологічні””¹⁸ тощо.

Насамкінець, маємо свідчення найбільш переконливі — текстуальні збіги, або ж “самоповтори”. Таких можна навести принаймні два: Обсерватор слово в слово “повторює” Слісаренкове визначення літератури як “найбільш ідеологічного виду мистецтва”¹⁹ (пор.: “література, як найбільш ідеологічне з усіх мистецтв”), а також робить застереження, завершуючи ілюстрацію-пояснення до теоретичного фрагмента: “Навівши цей приклад, що, звичайно, як і всі приклади, шкутильгає [...]”²⁰, — ідентичне до Слісаренкового: “Дозволимо собі, спопуляризуючи цю думку, навести паралель з суспільних відносин, маючи на оці, що “кожне порівняння шкутильгає”” (21). Збігається навіть типологія порівнянь: в основі обох лежить та сама колізія, коли зовнішня дія (тут — із вироблення чи

¹⁵ *Обсерватор*. Рец. на кн: Микола Терещенко. Мета й межа: Поезії // *Воплиме*. — 1927. — №5. — С.211

¹⁶ “Взагалі публіцистики не позбавитися у повісті такого характеру, але треба не перестружати публіцистикою” (*База Юр.* Рец. на кн: С.Божко Чабанський вік // *Воплиме*. — 1927. — №4. — С.231).

¹⁷ *Обсерватор*. Рец. на кн: Володимир Гадзінський. Фрагменти стихій: Статті та рецензії // *Воплиме*. — 1927. — №4. — С.226.

¹⁸ *Обсерватор*. Думки про молодіу белетристику. — С.196.

¹⁹ *Там само*.

²⁰ *Там само*. — С.197.

постачання якогось матеріального блага “на користь ідейній справі”) “неблагонадійного”, по суті, “суб’єкта” створює саму лише ілюзію того, що він “співчуває” ідеології, якій прислужився.

Намагаючись з’ясувати, хто захований під псевдонімами, не можемо покладатися й на подібності у стильовому виконанні цих текстів; саме щодо цього “містифіковані” автори дотримують вимоги логічно й довершено моделювати “власний” образ не лише через ім’я або звернення до якогось одного, улюбленого жанру (наприклад, Юр. Бала – “штатний” автор рецензій), а й через характер письма. Окрім того, якщо прийняти, врешті, що всі три “підписи” стосуються однієї людини, то стан мовлення від автентичного імені та від імені маски-псевдо, своєрідного критико-літературного персонажа, буде відмінним і позначатиметься на самій мовній поведінці. Аналізовані тексти свідчать, що О.Слісаренко тримається найбільшої “серйозності”, у сенсі “утримування” рамок жанру, саме в тих критичних замітках-посланнях, які підписує власним ім’ям: тут простір для варіацій у межах прийнятої на себе “ролі критика” щільніший, більш раціоналізований та регламентований, аніж там, де з’являється герой зі псевдо. Бо ж у другому випадку створено, до певної міри, не лише персонажа-автора, а і його поведінку; “жанрова роль” моделюється, сама стаючи естетичним об’єктом.

Завершуючи визначення авторської належності текстів, нагадаємо про ще один можливий критерій ідентифікації, котрий (і це варте уваги) у даному разі виявився недієвим. Ідеться про опертя на безпосередні форми унаочнення авторського “я”, автореференцію, мовлення *від себе* чи *про себе* (свій досвід, думки, відчуття), наголошення на *власній* позиції тощо. Усі розглянуті тексти – а серед них дві теоретичні оглядові статті та декілька рецензій на зібрання поезії, прози та критики – переплавляють ці ідентифікаційні ознаки в цілком інакшу наративну якість, відмінну від, скажімо, авторської критики, публіцистики, до певної міри – есею. Формально це виглядає як модель “знеособленої” авторської репрезентації – “я”-суб’єкт у тексті не фігурує. Але варто зважати, що для більшості жанрів т.зв. нефікційної літератури міра авторської присутності у творі зазвичай досить значна²¹. Фактично, це єдина риса, яку дослідники небелетристичних жанрів одноставно визнають спільною для всього їх розмаїття, – а сюди відносять не тільки журналістику, подорожні записки, документалістику чи епістолярій, а й історичну, філософську, полемічну прозу чи навіть зразки політичної промови. Природно, інтенсивність цього вияву може бути різна, але загальна тенденція до унаочнення авторського “я” (використання “есеїстичного письма” як “способу побудови авторського дискурсу” – коли вжити одне з визначень, запропонованих сучасною дослідницею в контексті вивчення т.зв. еґо-белетристики²²) лишається стабільною, адже вона мотивована природою цих жанрів. Небелетристичні тексти скеровані на *факт*, вони виникають із чистого матеріалу *думки* як дотикання “людини, що мислить і відчуває” до світу. Для порівняння, хоча б умовного, згадаємо, що в белетристиці, натомість, факт може стати інструментом означення загальнішого задуму. Природу цього мистецтва називають символічною²³, воно скеровує рух художньої думки від загального, від моделей, конструктів, типів – до конкретного²⁴, до деталі, що ілюструє, втілює в обмежених формах помислені універсалії.

²¹ *The New Encyclopedia Britannica*. Macromedia. – Vol. 23. – Chicago, 1994. – P.178.

²² *Осадча Ю.* Есеїстичне та романічне письмо як способи “мислити” літературу // *Слово і Час*. – 2006. – №2. – С.33.

²³ Див.: *McKenzie B.* The process of fiction: A general introduction // *The process of fiction: Contemporary Stories and Criticism*. – University of Georgia, 1969. – P.3.

²⁴ Див.: “Можна сказати, що в сфері художнього вимислу образ виникає в русі від ідеї до одиничного, що виражає її, в літературі документальній – від даного одиничного та конкретного до узагальнюючої думки [...] Художній образ завжди символічний, репрезентативний; він одиничний знак узагальнень. [...] [Мемуарист] прокладає шлях від факту до його значення. І в факті тоді пробуджується естетичне життя; він стає формою, образом, представником ідеї. Романіст і мемуарист ніби починають з різних кінців і дець по дорозі зустрічаються в єдності події та смислу” (*Гінзбург Л.* О психологической прозе. – Л., 1977. – С.11).

На додачу, в небелетристичних текстах цей “факт” переданий та оброблений в естетичному плані. За одним із визначень, така література покликана “дарувати задоволення” читачеві (“to please”), а тексти, в яких цього зацікавлення естетичною метою немає (як-от “підкреслено наукове/наукомістке [highly scientific] або вчене [erudite] письмо”), до літератури “non-fiction” не належать²⁵.

Стосунки автора з матеріалом визначають і відповідну міру “щирості” або ж авторської присутності в тексті. Для небелетристики загалом це форма *особистого* переживання автором (хоч би в якій формі він виявляв себе і *своє слово*) події, змістів, думки, почуття тощо. Але, маючи на увазі цей стрижень, розуміємо, що для кожного жанру такої літератури існують і специфічні внутрішні мотивації маскування/демаскування “я”-особи. *Формальна негачія голосу автора* не лише має призвести до того знеструмлення тексту, коли зникає енергія персональної позиції – джерела унікальності та відкритості помисленого, написаного, мовленого. Натомість відбувається заміна однієї наративної стратегії на альтернативну, в якій можуть з’явитися свої джерела оживлення комунікаційних сил тексту, те, що робить його *посланням*, а не анонімним присудом чи, скажімо, колективною декларацією, в основних позиціях і твердженнях передбачуваною.

У “журнальній критиці” О.Слісаренка прозорим, здавалося б, свідченням елімінації авторського “я” стає те, що автор висловлюється *лише* “від імені” умовного колективного “ми”. Це, однак, властиво тільки текстам названого жанру. Адже існують, наприклад, Слісаренкові виступи в “Універсальному Журналі” (у спеціальній рубриці, яка з номера в номер представляла читачеві сучасних письменників: вони мали подати коротку репліку чи нарис, що його інспірує редакція яким-небудь запитанням; зокрема, О.Слісаренко та його колеги по сторінці “звітували” на тему “Мій перший твір”²⁶). Або – його ж містифікація “Посмертна збірка творів. З портретом автора, некрологом та примітками Омелька Буца” (1931)²⁷, де правила гри, дотримуючись яких і мусить позиціювати себе автор, інші; і Слісаренко звертається до читача з найкоротшої відстані – інтимне “я”, афішування імені, власноручний підпис, навіть фотокартка (в “УЖ”і) або й, як у другому випадку, урочистий “портрет”.

Модель авторської репрезентації в тексті, очевидно, залежить від жанру, того, як саме “людина, що пише” бачить себе не лише в системі сучасної їй культури, а й у конкретній ситуації обміну, творення і трансляції духовних, інтелектуальних цінностей. У цьому сенсі одним із найсильніших факторів обмеження авторського повноголосся у критико-публіцистичних жанрах став зв’язок із корпорацією, у рамках якої виступає письменник (критик). Це може бути, до прикладу, редколегія часопису, мистецька організація, державна установа тощо.

Тож поява деперсоналізованого, “офіційного”, із заявкою на більшу об’єктивність суджень імпліцитного “ми” до певної міри пов’язана з цими жанровими вимогами (той самий граматичний зсув у множину часто знаходимо в науковому письмі). Але цим мотивація такого “вибору імені” не вичерпується. Принаймні до такої думки ведуть спостереження над тим, як змінюється це *колективне ціле* та яких форм воно може набувати.

“Ми” у Слісаренкових текстах у жодному разі не стає нейтральним (“непомітним”) прийомом адресації. Воно вживається щонайменше у двох сенсах: “ми” того *іншого*, який промовляє з тексту (критик); і “ми”, яке належить усій комунікаційній ситуації, себто поглинає і мовця, і слухача, і критика, і читача. Інакше кажучи, “ми” *присвоєне* або ж те, що *присвоїло нас*. Нерідко відмінність між цими двома варіантами ледь відчутна. Ось лише кілька зразків: “[...] В практиці ми з особливою обережністю ставимося до голосів “хитрих данайців” про вільну конкуренцію в літературі та мистецтві й про “сувору критику”, звичайно-

²⁵ Див.: *The New Encyclopedia Britannica*. Macromedia. – Vol. 23. – P.176.

²⁶ *Слісаренко О.* Менестрель і імортель // *Універсальний Журнал*. – 1928. – №2. – С.34.

²⁷ Див.: *Слісаренко О.* Поради молодим письменникам (або кожен сам собі теній) // *Слово і Час*. – 1994. – №3. – С.95-96.

ж – “аполітичну”. [...] В мистецтві, як то й мусило бути, насамперед розпочалася загострена ідеологічна боротьба, що на наших очах, особливо в умовах непу, притупляється [...]. Ми навіть можемо сподіватися в недалекому часі [...]” і т.д.; “Ми вже й нині маємо те положення, що в колах комуністичної інтелігенції, різноманітної з погляду соціального походження, момент боротьби ідеологій винесений “за скобки” [...]. Дозволимо собі, спопуляризовуючи цю думку, навести паралель з суспільних відносин [...]”, – і так далі, за цитованим раніше фрагментом (20–21).

У цій альтернативній стратегії нарації імпліцитний автор більше не збігається з автором біографічним; він творить власний об’єкт референції і встановлює та варіює стосунки з ним. Інакше кажучи, виникає інстанція-замінник біографічного автора, який у традиційній наративній моделі є *інстанцією істини*, творцем системи цінностей конкретного твору; саме у стосунку до цієї системи читач може інтерпретувати персонажа, думку, факт “адекватно” чи “неадекватно” до авторської інтенції²⁸. Тепер же, в іншій моделі, роль такої інстанції здатне перебрати на себе узагальнене “ми”. Воно сигналізує про те, що читача і критика об’єднує простір спільних цінностей; воно ж стає інструментом навіювання відчуття спільної “платформи”. Зрозуміло, це крок на попередження реальної ситуації; але в ньому можна бачити не тільки і не стільки елемент чистої риторики, “бравурності” чи ентузіазму “з білого аркуша”, а і знак своєрідної театральності, умовності форм того дійства, що його можна би іменувати “будуванням нової, пролетарської культури”. І цей “театр” висував значно потужніші імперативи, ніж будь-який зріз, фрагмент мінливої й суперечливої дійсності, за всіма канонами, які вимагають від учасника “священної серйозності гри”.

Факти літературного побуту цієї епохи свідчать, що поєднання письменницької роботи та ролі критика-оглядача, а часом співавтора, “ідеолога” чи укладача естетичного маніфесту або програми (куди неодмінно проникали й елементи політичного “спічу”), було поширеною практикою. Очевидно, заохочуваною і з боку самих письменників. Важко також твердити, що більша частина всього масиву критичних текстів цього часу мала суто “допоміжний” характер і виконувала другорядну, сервільну роль: як-то “планове” відстеження літературних новинок, коментар на полях художнього твору, тоді як останній зосереджує в собі основне послання літературно-критичного альманаху, часопису тощо. Проти цієї другорядності критики (і загалом жанрів письма, які перебувають поза белетристикою) для літпроцесу 1920-х років можуть свідчити ті імпліцитні правила “видавничо-структурного етикету”, які виводяться із самих артефактів доби: неодмінні складові кожного часопису – редакційні статті, т.зв. відозви, метелики тощо. У випадку з ВАПЛІТЕ, скажімо, це випуск окремо “теоретичних” (як їх кваліфікували рецензенти) і власне “художньо-літературних” зошитів; уміщення також статей, що мали представляти думку редакції, частини українського ідеологічно-культурного проводу, творчої інтелігенції, яка зорганізувала часопис. Тут можна пригадати, що саме “програмними” називають статті О.Слісаренка та О.Досвітнього в першому зошиті “Вапліте” 1926 року його рецензенти з журналів “Червоний шлях” та “Комуніст”. У “Відзвіі “ВАПЛІТЕ” до робітників і революційних селян України”²⁹ читаємо непрямі, знов-таки, але прозорі вказівки на самопозиціонування учасників цього видавничого проекту як колективу митців різної “спеціалізації”, проте однакової установки на високу якість пропонованого продукту – будівельних елементів сучасної культури: “Як культурна людина, ти повинен стежити за молодим революційним мистецтвом, а щоб бути в курсі справ, ти повинен читати наш журнал “Вапліте”, де, крім вищезазначених

²⁸ Пор.: “Норми будь-якого наративу – це експліцитні та імпліцитні позиції та цінності, які допомагають окреслити тему чи погляди на життя, запропоновані в літературному творі. Посутньо пов’язані, отже, зі “значенням”, норми твору походять від образу автора [implied author] та, своєю чергою, допомагають в утвердженні” (McKenzie B. Ibid. – P.13).

²⁹ За версією Ю.Лавріненка, це документ кінця 1927 року (див. коментар у вказ. далі джерелі, с.803).

письменників, беруть участь найкращі спеціалісти в галузі кіна, архітектури, музики, малярства, графіки, а також публіцистики і критики”³⁰.

Це не унікальна ситуація. Умови, в яких критика здатна набирати особливі дивіденди, неоднакові й варіюються в різній історичний час. Свою “програму-максимум” із відстеження й регулювання процесів розвитку культури та суспільства виконувала у XIX столітті російська критика. Ігор Кондаков пише, наприклад, що вироблена тоді “класична” критична культура з її установкою на побороення “абсолютної істини” вплинула й на російську критику XX ст.³¹. Для української культурної ситуації 1920-х років попит на професійну, авторитетну критику встановився аж ніяк не менший, аніж на якісну, відповідну “покликовій доби” професійну літературу.

На інститут критики покладається особлива “організаційна” місія, і, очевидно, цьому не стають на заваді численні скарги на критичну продукцію, яку тоді вже постачали українські часописи. Згадані іронічні зауваги О.Слісаренка з цього приводу – лише один приклад. Той факт, що критика не виконала ще своєї “місії”, не лишає байдужими тих, хто на цю місію покладає великі сподівання. “У той час, як українська поезія в своїх шуканнях і, навіть більше, певних досягненнях виявила широкий діапазон щодо мистецького світогляду, форми, мотивів і – тим самим – стала на високий щабель витонченості й одухотвореної культури, – критика плутається десь “на задніх дворах”, переживуючи жуйку старих істин, припалих пилом “цінностей”, з міщансько-рутинним світоглядом людей “позавчорашньої епохи””, – Яків Савченко (стаття 1920 р.) “невблаганий” у своїх докорах недолугій вітчизняній критиці, котра відстає не лише від сучасного їй мистецтва, а й від інтелектуальних процесів у тодішній Європі, зраджує “темпи доби”, не здатна бодай належне засвідчити, якими ж цінностями живе нинішня культура³². Однак за цими звинуваченнями стоїть не менш заповзятє, хоч і непрямо явлене, наполягання на тому, якою справжня сучасна літературна критика мусить бути.

Між тим для автора виступати, хоч би частково, від імені великої спільноти “концептуалістів” нової культури – неабияке завдання й відповідальність. Але тут цікавий не тільки факт делегування повноважень від колективу до окремого діяча, скажімо, від редколегії часопису чи від “української інтелігенції”, а й те, що цей діяч поділяє поле гри й відповідальності з тими, хто начебто виступає “по той бік сцени”, – з його читачами. Такий один аспект уживання в тексті “множинної” форми для автореференції: у цьому “ми” звучить, так само “на випередження”, певність автора в тому, що читач – його мудрий союзник, який, у принципі, і розуміє, і приймає ним сказане. Додатковий інструмент досягнення такого ефекту, котрий знаходимо в О.Слісаренка, – це виклад думки “порціями” коротких параграфів, коли в їхньому стилі переважає не декларативність чи установка на переконування уявного супротивника, а форма лаконічного звернення, що часом уривається на злеті як афоризм, де частина найголовнішого сенсу лишається недоомовленою – цю роботу має виконати читач.

³⁰ Меженко Ю. Відзова ВАПАТЕ до робітників і революційних селян // Ю.Давріненко. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933 (Поезія, проза, драма, есеї). – К., 2002. – С.803.

³¹ Див.: “... Не компліменти письменникам та їхніх творінням, не в яле обговорення “красот і недоліків” літератури, не “журнальна полеміка”, в якій, можливо, щось і правильне, щось спірне або навіть свідомо оманиве – заради подемічного азарту, але боротьба за торжество Істини, Справедливості – хоч би чого вона коштувала, – відстоювання вищих ідеалів – без огляду на умови дійсності та можливості якихось інших думок, відданість принципам “спільної справи” (поки в буквальному сенсі – як справи, що стосувалися всіх, тобто всієї читачької публіки, а не якихось груп або гуртків з їхніми приватними, вузькими, елітарними інтересами) – ось що стояло за пафосом підкресленої, нарочитої почасти, відвертості російської класичної критики”. І далі: “Такі колізії стають загальним місцем у взаємовідносинах між літературною критикою і літературою в російській культурі XIX і тим більше XX століття: то письменник виявляється не художником, а “політичним опортуністом”, то критик в аж ніяк не критиком, а в найліпшому випадку публіцистом, а то й просто політиком” (Кондаков І. Покушення на літературу (О борьбе литературной критики с литературой в русской культуре) // Вопросы литературы. – 1992. – № 2. – С.76.

³² Див.: Савченко Я. Сучасна українська критика // Мистецтво. – 1920. – №.1. – С.51-52.

Феномен заміни адресанта “я” на “ми” в текстах, що традиційно наголошують на індивідуалізованій авторській репрезентації, зокрема, в есеїстиці, привернув колись увагу Вірджинії Вульф. Пишучи передмову до п’ятитомника англійської есеїстики 1837–1920 років (упорядник Ернест Рис), вона зупиняється й на тому, як модерний час змінює в уявленні людей пропорції, масштаби, “відстані”, котрими структурований простір людської культури. Цей макрокосм розширюється, і масовість чимдалі заступає колишні моделі приватного спілкування, коли автор особисто передовіряв думку читачеві, а то й унаочнював її для самого себе (і читач, як і триста років тому читач Монтеня, почувався мимовільним свідком цього таїнства). Розлогу сповідь заступає коротка форма, ба навіть форми, адже тепер “публіка потребує есеїв не менше, ніж завжди, і можливо, навіть більше”³³. На початку ХХ ст. виникає ситуація “переходу від приватного есеїста до публічного, від вітальні до Альберт-Голлу. І хоч як це парадоксально, але ущільнення розміру приносить відповідне розширення індивідуальності. Маємо вже не “я” Макса або Ламба, але “ми” державних органів та інших високих установ. Це є “ми” – хто йде послухати “Чарівну Флейту”; ми, хто заробить на ній; ми, якимось незбагненим чином, ті, хто в нашій корпоративній спроможності колись-то справді її написали. Бо ж і музика, і література, й мистецтво мають підпорядкуватися тому самому узагальненню – в іншому ж разі вони не досягнуть найглибших ніш Альберт-Голлу”³⁴.

До зникнення чи розчинення приватних вимірів у міжперсональному додається, можливо, інший характерний для цієї доби фактор, що впливає на самооб’єктивізацію митця. Це “криза” авторепрезентації, яку приносить, культивує і передає в наступні десятиліття художній авангард. У його лоні започатковується культура “репродукування” творів мистецтва й пов’язана з цим утрата автентичності твору. Твір належить уже не самому автору, але – і чимдалі більше – процесові втілення авторського задуму в матеріалі. Рух думки, рух тіла опосередковує “медіум”, інструмент, засіб раціоналізації – а отже, до певної міри деперсоналізації і депсихологізації – творчого процесу³⁵. Американська дослідниця Розалінда Краусс помічає ознаки цього добровільного “нехтування” автентикою вже в Родена, який чимало своїх робіт лишив незавершеними, і це дало змогу “новим” його творам з’явитися... 1978 року, їх було відлито зі зліпка, а процес “народження шедевру” зафіксовано на плівці, яку демонстрували відвідувачам сучасної виставки³⁶.

Очевидно, найяскравіше ця модель промовляння від *авторитетного* “колективу” виявляється у згаданій статті О.Слісаренка. Тим вона й відмінна від менших форм його критики. Насамперед це короткі рецензії на книжки М.Терещенка (поезія), В.Гадзінського (критика), О.Кундзіча, С.Божка, Джека Лондона (проза). У цих текстах помітно меншає “офіційності” великої програмової статті, зростає афористичність і набирає сил головний, вочевидь, чинник змін, які дають змогу говорити про парадоксальну (з огляду на сказане!) *інтимізацію* тексту, – це *іронія*.

“Критика В.Гадзінського складається за дуже простим рецептом: спочатку визначається загальне ставлення до автора того твору, чи лаяти його треба (коли він належить до ворожої літорганізації), чи хвалити. Буває й так, що похвалять Гадзінський автора, а до часу видання повної збірки рецензій треба лаяти. Відносини ж між людьми змінюються!”; [про збірку Тичини:] “«О земле, велетнів роди»... тоді коли ці велетні вже не тільки доволі давно вродилися, але, що важливіше, перекинули догори дном чи ногами одну шосту нашого глобусу [...] – пише Гадзінський з нотками особистої образи...”³⁷, – це слова Обсерватора.

³³ Woolf V. The Modern Essay // *The Essay Old and New*. – A Blair Press Book, 1993. – P. 386.

³⁴ Там само. – С.387.

³⁵ Fer B., Batchelor D., Wood P. Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars – Yale University Press, New Heaven & London In Association With the Open University, 1993. – P.113-114.

³⁶ Краусс Р. Подлинность авангарда // *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*. – М., 2003. – С.165.

³⁷ *Обсерватор*. Рец. на кн: Володимир Гадзінський... – С.227.

Інший приклад із рецензії Юр.Бали: “Коли страждають у нього [автора] комсомолки, то так ніжно і поетично з різними плакатними гаслами на вустах.

Так страждає, наприклад, комсомолка Софія з оповідання “Восьме Березня”. Це оповідання – цілковита нехудожня агітка, плакат. А кінчається цей твір так, останнє речення оповідання: “А дев’ятого (березня. – Ю.Б.) вони зареєструвалися в районі”.

Бачите, як ловко, влучно і своєчасно поставлено крапку. Як в американських фільмах!

І ідеологічно витримане оповідання, і поцілунком закінчилося”³⁸.

“Щоб оповідання або роман були ідеологічно витримані, не треба припускати, щоб куркулі та непмани висловлювалися проти радянської влади чи комуністичної партії, – це вже “радить” молодим літераторам “сам” О.Слісаренко у своєму “посмертному” посланні. – Приміром:

“Куркульську змову викрито. Куркулі засуджені до найвищої міри соціального захисту. Їх ведуть на смерть, а вони:

«(Перший куркуль до другого). А правильна та влада робітників та найбіднішого селянства! І правильно робить все авангард пролетаріату – комуністична партія.

Другий куркуль. Авжеж! Хіба, не розстрілявши нас, збудуєш соціалізм в одній країні, як сказав тов. Ленін? Інакше не можна!»”³⁹.

Письмо Слісаренка іронічне в багатьох зразках, а це робить інтелектуальне дійство імпровізаційним, часом додає непередбачуваності й нюансування. На відміну від сарказму (властивого, наприклад, російській “ортодоксальній” критиці аналогічного періоду або “пробогданівським” авторам в Україні) іронія радше приховує, притлумлює голос тієї інстанції або ж “імперсонального судді”, який бачить у вчинку, слові чи думці персонажа невідповідність “правилам”. Через розбіжність між тим, як коментує цей вчинок чи слово автор, і тим, що він “має на увазі”, виникає ефект комічного; але чим чіткіше проступає в написаному тінь тієї інстанції, тим більше в авторському голосі осуду й сарказму, ніж іронії (яка зазвичай не декларує помилку прямо). У саркастичному тоні звучить обурення “хибою”, в іронічному – поблажливість. “Помилка” не торкає приватного простору того, хто спостеріг її в *іншого*; він лише коментує та сміється звіддала. Звичайно, не можна сказати, що цей сміх цілковито приватна акція. Іронія, як і кожен вид комічного, має джерела в соціальності людини, бо точка оцінного відліку “помилки” лежить у тому умовному соціумі, котрий виступає для людини неявною, може, але впливовою судовою інстанцією⁴⁰. Відмінна же при цьому міра персональної свободи в рамках ціннісної схеми, яку задає колектив. Причому свободи не тільки й не стільки у *протидії* цим правилам, вираженні *свого* в рамках колективного, а у свідомому їх дотриманні, у тому, як діяч здатен промовляти від колективу як від самого себе, не стаючи механічною лляловою роботи безіменного “великого” майстра.

Тепер доцільно було би підвести підсумок сказаному, схарактеризувавши основні, на наш погляд, складові тієї моделі авторської репрезентації, яку використовує О.Слісаренко в ролі “критика”-небелетриста.

1) Відчуження “людини, що пише” (“the man of letters”, “творця”), поява “автора, члена редколегії”. Враховуючи, що при цьому автентичний автор не заміщується повністю на “жанрову (створену вимогами жанру) підробку”, а лише редукується, а також те, що міра щирості, “адекватності автора собі” в цих текстах вочевидь не сягає критичної позначки і радше автор просто постає в одній зі своїх інтелектуальних іпостасей, є сенс говорити не про вимушену появу, а про *створення* дистанції між автором і наратором.

2) Це дистанціювання мотивоване не так ідеологічними, політико-культурними чи психологічними (як у літературі, позбавленій “власної” мови через цензурний

³⁸ Бала Юр. Рец. на кн.: О.Кундзіч. Село Вовче // *Воплати*. – 1927. – №4. – С.229-230.

³⁹ Слісаренко О. Поради молодим письменникам... – С.96.

⁴⁰ Див.: McKenzie B. Ibid. – P. 46-49.

тиск і безапеляційне панування певного ідеологічного форматворчого дискурсу), як *естетичними* чинниками; виникає *естетичний ефект*, що ґрунтується на імітації цієї відстані; звідси – своєрідна театральність критико-інтелектуального дійства, можливо, навіть його “манірність”.

3) Модель репрезентації відмінна в різних текстах. Варіюється відстань між автором і наратором залежно від того, чи підписується автор власним ім'ям, чи використовує псевдонім. Єдиний, маркований власним іменем, – найбільш “серйозний” текст, хоч і він містить іронічні пасажі. Тут відносини *критик – читачі* адекватні. Текст цей один із програмних у збірнику, тож аудиторія найширша й узагальнена, а автор виступає як “доповідач” на ідеологічно-культурну тему, як *носії позиції*. Натомість Обсерватор наскрізно іронічний, звертається не лише до “узагальненого” читача збірника, а й – непрямо – до “гореписменників”, яких навіть не інструктує, а “пробуджує” із застіяного сну.

4) “Ми” як інстанція, що промовляє. Покладання на критику ролі оформлювача і транслятора культурних цінностей. Відіграє свою роль і корпоративний фактор – представлення автором часопису колективної позиції його працівників. Враховуючи ж, що *de facto* ці позиції могли мати неабиякі розбіжності, у цьому “корпоративному “ми” також убачається елемент театралізації, конструювання культурної поведінки, її зовнішньої оболонки-імені, образу, що має своєрідний мандат легітимності в культурі, до того ж культурі не “офіційній”, визнаній ідеологічними інстанціями, а *загальною*, у масштабах усієї національної історії, минулого й актуальної сучасності, яка претендує на незалежність і виняткове місце у процесі “будування майбутнього”.

5) Незважаючи на маскування – псевдонім(и) – опертя на колективне “ми”, автор унікає деперсоналізації. Передусім його голос повсякчас іронічний, тоді як колективно-критичний (відповідно, той, що *засуджує*) голос мусить черпати свою міць із сарказму. Іронія створює уявний простір персонального переживання тексту, мистецької події. Вона також стає одним із головних чинників свободи, *імпровізаційності* в тексті. Слісаренкова іронія, окрім того, заснована на недовомовлянні, незавершеності критичного жесту, в її основі лежить афоризм, лаконічність думки та вислову. Тому їй чужий припис, диктат, відчайдушне та самозречене поборювання “супротивника” “іменем правовірної спільноти”. Відтак виникає ефект діалогу з читачем, котрий поділяє авторське слово, якщо вже здатен завершити його, себто зрозуміти жарт чи іронічну заувагу. Форма питання з імпліцитною відповіддю замість ствердження вказує на “невимушене” поводження з проблемою, удаване змаління її серйозності при внутрішній певності того, що відповідь таки буде дана правильна.

6) Інші фактори індивідуалізації: “обмеження жанру” послаблюється у фрагментах, де автор розвиває тему сюжетності-фабульності прози, письменницької майстерності, а також вигадує ілюстрації та приклади-аналогії до своїх теорій і суджень.

7) Досить строгі, раціональні рамки жанру, який у цей же момент створюється, одночасне формування правил жанрової гри та їх виконання. Те, що відбувається в тексті, подібне до продуманої вистави з чіткими внутрішніми правилами. Це не дозволяє кваліфікувати текст як есеїстику, а щодо літературної критики та публіцистики, то він належить не стільки *авторові*, “істині” чи *ідеологічному дискурсові*, скільки *корпорації критиків*, які презентують *власну епоху* і цій епосі належать, зокрема, як її активні будівничі, колективні автори.