
Літературна критика

Олександр Стусенко

СМЕРТЬ ЧИТАЧА

На сьогодні в нас мертво усе. Помер Бог (Ф. Ніцше), умер високий стиль (Х.Ортега-і-Гасет), суб'єкт (М. Фуко), а з ним і автор (Р. Барт). Зрештою, заговорили про смерть теорії літератури (Г.Тиханов) і самого слова (Г. Штонь). “Сьогодні смерть у моді: вона просто зачарувала сучасну думку”, – сказав у статті “Криза мистецтва” Мікель Дюфрен. І всі вони мають рацію. Від сфери духу нестерпно смердить. Єдине, що там іще ворухиться, – це читач, і тільки тому, що ні в кого з мислителів, “зачарованих смертю”, тобто перейнятих манією вбивства, не дійшли до нього руки. Але настав і його час. Пора вбити й читача, чи то пак – просто констатувати його смерть й увести в науковий вжиток некролог читачеві.

Смерть заволоділа людською думкою давно. І дала мистецтву навіть більше за саме життя. Бо життя, зрештою, це і є повільна смерть, розтягнута на десятки років умирання. Найяскравіше ця багаторічна агонія виявилась у М.Гоголя. Як стверджує Д. Мережковський, “Гоголь наче й не жив зовсім, а все життя помирав”. Хоч би що ми взяли: давні єгипетські піраміди й мумії чи сучасні композиції німецького рок-гурту “Рамштайн”; біблійне “хай мине мене чаша оця” чи Стусове “Здрастуй, бідо моя чорна, // Здрастуй, страсна моя путь”, яким він визнавав, що для цієї чаші й прийшов у світ; питання екзистенціалізму, сформульоване А.Камю: “Чи варто життя того, щоб прожити його до кінця?”, чи гумор вішальника, яким, за К. Шеньє-Жандрон, людський дух намагається протистояти смерті, – усе це відбиває ставлення людини не так до життя, як до смерті. Без постійного відчуття людиною смертності наше мистецтво нагадувало б літак, що втратив руль висоти й елерони і мчить у невідь лише в одній площині – площині матеріальної культури, покликаної узручити й прикрасити людське існування, та й по всьому. У спізнанні зі смертю людина й мистецтво стають глибшими, і саме через мистецтво людина намагається знесмертити себе. Адже і єгипетський культ смерті, і Христове пшеничне зерно, яке, аби принести плоди, має вмерти, і карнавальний сміх, покликаний нищити задля відродження, – утверджують життя через смерть.

Це відомі речі. Відомо також і те, що будь-які теоретизування щодо життя/ смерті Бога, автора, зрештою, читача неодмінно приведуть до утворення антиномії на зразок кантівських, де теоретично доводиться як одне, так і протилежне – навіть на одному й тому самому матеріалі. Так, автор помер, але не тоді, коли про це написав Р.Барт, а набагато раніше: ще в середньовіччі склалася суто цитатна техніка письма – *disiecta membra*, яка фактом свого існування поставила питання, над яким через кілька століть замислювався в статті “Що таке автор?” М. Фуко. Так, автор живий, бо навіть у текстах, які прагнуть виглядати постмодерними (і здебільшого так і аналізуються), його оприсутнює те, що Г.-Г. Гадамер назвав “усвідомленням мови”, а задовго до нього прагнув інтуїтивіст А. Бергсон у праці

Слово і Час. 2005. №11

“Сміх”: “Фраза, слово мають незалежну здатність викликати сміх. Це доводиться тим, що в більшості таких випадків нам було б дуже важко сказати, з чого ми сміємося, хоч ми іноді й відчуваємо, що наш сміх кимось викликаний”. Саме автор, застосовуючи широкий спектр засобів і прийомів актуалізації, зокрема послуговуючись тим, що називають *метатекстовими операторами*, змушує нас сміятися, замислюватися, протестувати. І тим живіший цей автор, чим нав’язливіше подає нам свою думку, чим однозначніше змушує нас сприймати міф самого себе, як це бачимо з останніх як усних, так і друкованих виступів СП “Бу-Ба-Бу”.

Саме в цій площині лежить проблема смерті читача. Якщо автор іще може роботящими умами теоретиків довести, що він живий, то читачеві це значно важче, щоб не сказати — неможливо. Адже теоретики, які мали б за це взятися, визнавши себе читачами, все одно перебуватимуть в іншій сфері — у сфері авторства. Надмірна дифузність функцій автор/читач, майже цілковите стирання меж між ними й веде до розмивання поняття “читач”. Бо ж автор через текст, зокрема постмодерний, часом пропонує, а часом нав’язує читачеві співавторство, і саме це співавторство стало об’єктом дослідження представників школи рецептивної естетики. Тому насамперед слід чітко визначити поняття “читач”, межі його застосування, а також основні функції й завдання.

У наш час Нечуй-Левицький, Коцюбинський, Шевченко — уже не класики. Бо життя тоді було інше, й вони його описували. Зараз молодь їх уже не сприймає й не читає. Наївне заперечення статусу класика, зокрема актуального й понині Шевченка, насправді наголошує на іншій проблемі: ті, кого прийнято вважати класиками української літератури, втрачають свого читача.

Як?! Хіба їх не читають у школах? У вузах? Такий вигук правомірний, якщо забувати про неоднозначність, розмитість поняття “читач”. У школі *читають* і “Фауста” Гете, і “Гаргантюа й Пантагрюеля” Рабле, і ще багато чого. На філфаках — уже на більш фаховому рівні — *читають* іще більше. Але з якою метою? Запам’ятати фабулу, щоб відтворити її в контрольному творі або на заліку (іспиті) показати професорові, що той чи той твір таки *читано*. Отже, учнівсько-студентська робота над творами канону тої чи тої літератури — це просто *прочитування*. І мало спільного воно має з читанням, тобто з якнайповнішим зрозумінням тексту в усіх його, навіть найдрібніших, деталях і на всіх без винятку рівнях. Тільки за такої умови людина може сказати, що вона прочитала твір, що вона — читач.

Проблема прочитування далеко не нова. На ній акцентував іще Л.Стерн. У своєму квазіромані “Життя та погляди Тристрама Шенді, джентльмена” він в одному з розділів начебто мимохідь кидає фразу: “...і якби не та обставина, що мені необхідно народитися, перш ніж бути охрещеним, то я цієї ж миті розповів би читачеві, як це сталося”. Наступний розділ починається з діалогу з імпліцитною читачкою: “Як могли ви, пані, бути такою неухважною, читаючи останній розділ? Я вам сказав у ньому, що моя мати не була папісткою”. Іде цілий масив багатослівних, із божевільним синтаксисом, виправдань, і аж під кінець автор вигукує: “У такому разі, пані, будьте люб’язні гарненько подумати над передостаннім рядком цього розділу, де я беру на себе сміливість сказати: “Мені необхідно народитися, перш ніж бути охрещеним”. Будь моя мати папісткою, пані, в цій обумові не було б ніякої потреби”. Так, адже послідовники ортодоксального папізму в ті часи вважали, що діти, перебуваючи в утробі матері, жодним чином охрещені бути не можуть. Навіть якщо є ризик втратити дитину. Завершує цей розділ Стерн риторичним періодом про те, що страшне нещастя для його книжки та й літератури в цілому — концентрація читацької

уваги на “найгрубіших і найбільш чуттєвих частинах літературного твору; – тонкі натяки й вигадливі наукові повідомлення злітають угору, як духи; – ваговита мораль опускається вниз; – і як ті, так і ця пропадають для читача, продовжуючи залишатися на дні каламаря”. А висновок з усього цього метатексту зводиться до того, що “під час читання треба ворушити мізками”.

Чи можуть школярики, навіть щосили ворушачи мізками, збагнути того ж “Гаргантюа й Пантагрюеля”, не будучи включеними в його контекст – ренесансний, культурний, полемічний тощо? Навряд. Чи можуть вони бути читачами рідного Шевченка, якщо, наприклад, його “Великий льох” і досі адекватно не відчитаний навіть шевченкознавцями? Отже, вони можуть бути хіба що його *прочитувачами*.

Є два найголовніших завдання, які приписуються читачеві:

1) Пізнати автора, зрозуміти з тексту його думку, реконструювати його задум, інтенцію.

2) За допомогою читаного твору пізнати себе, включивши своє Я в контекст того твору.

У першому випадку виникають нездоланні перешкоди. По-перше, жоден автор, навіть пишучи автобіографічний твір і записягнувшись не відступати від правди, не зможе вивісти себе в тексті такою мірою, щоб бути однозначно й адекватно розкодованим із боку читача. Адже слово мовлене – брехня, і життєва правда, лягаючи на папір, перестає бути собою, трансформуючись у правду художню. Та навіть ідеальний муляж не замінить оригіналу, а прочитувач якраз і має справу тільки з муляжами, симулякрами. По-друге, в авторовій волі завжди буде тільки форма, а вона породжує стільки інтерпретацій, скільки буде й прочитувачів. При цьому автор іноді й сам собі не здатен пояснити, звідки виник і яке смислове навантаження має той чи той його образ, символ, конструкт. Звідси випливає, що навіть сам автор не може бути ідеальним читачем власного твору!

У другому випадку частина авторського Я, втіленого в тексті, заміщується Я читачевим, і це тим більше не буде актом оптимального відчитування, оскільки конфлікт двох Я стає на заваді розумінню й читач бере з тексту тільки те, що сприймає *його* власне Я. Подолати цю патову ситуацію дещо авторитарно спробував Г.-Г. Гадамер, заявивши, що герменевт здатен краще зрозуміти поета, ніж той сам себе розуміє. Але це породило хвилю вже неприхованої ворожнечі між творцями тексту і його тлумачами. Богемна молодь із філологічною недоосвітою сприйме Андруховича лише на рівні гуртожитського побуту, пиятик і невпорядкованих статевих зносин, чим він, звичайно ж, аж ніяк не вичерпується. Натомість філологічно переосвічена професура відчитає всі “знаки й натяки культури”, що “генерують животрепетну проблематику”, складе ритмо-мелодичні схеми тих чи тих його уривків і включить його до певного контексту. Але... Це вже буде в іншій сфері, де професор промовлятиме не як *читач*, а як *автор дослідження*, і його інтерпретація буде скута певними суворими правилами. Це, зрештою, продемонстрував і сам Андрухович у своїй кандидатській дисертації прочитавши Б.-І. Антонича не так, як у “Дванадцяти обручах”.

Отже, ні перше, ні друге читачьке завдання не гарантує досконалого відчитання твору. Як і будь-який ідеал, Читач виявляється лише в певних своїх рисах, частковостях, він радше платонівська тінь того Читача, який існує у світі ідей. І саме того, абсолютного Читача страшать письменники. Адже він здатен розвіяти на порох будь-які секрети поетичної творчості, зруйнувати той образ твору, що складається у свідомості прочитувача й самого автора, образ, сповнений загадок, що творять ілюзію його відкритості й зумовлюють безмежжя інтерпретацій. Ні

літературознавець, ні митець ніколи не отримуватимуть справжнього, чистого задоволення від читання, бо прочитуваний науковцем текст апелюватиме до того “контексту”, того масиву творів, які вже існують у його пам’яті, отже, відбуватиметься мимовільне вписування читаного твору в той “контекст”, а оскільки будь-який із таких “контекстів” неодмінно має свої обмеження, то й чистий процес читання не відбуватиметься: буде читання крізь певним чином забарвлену призму. Письменник, перечитуючи твір власний, неодмінно замислюватиметься, чи не можна тут було сказати краще, а оця фраза хіба зайва взагалі; а прочитуючи твір чужий, звертатиме увагу на те, як інший автор сказав те, що хотів сказати (чи вже сказав) він сам. Тому виникатиме або заздрість, або відчуття своєї переваги, одне слово, книжка іншого автора стане для нього своєрідним робочим матеріалом, письменник бачитиме в ній не яскраво освітлену “сцену”, а запорошені “лаштунки” з арматурою та різним мотуззям.

Отже, сучасним авторам залишається сподіватися лише на себе. Заздрячи письменникам минувшини, які мали порівняно небагато журналів і порівняно широкий зацікавлений загал, тому й могли своїм виступом викликати значний резонанс, нинішні автори друкуються у великій кількості різноманітних журналів, які прочитуються до смішного малою кількістю людей, і то не зацікавлених, а таких самих авторів, які радше не прочитують, а проглядають: чи нема там їхніх текстів чи бодай побіжних згадок про їхні персони. Нинішні автори розчарувались і у “професійних читачах” – літературознавцях і критиках, адже й ці, як виявилось, є авторами, що, за словами О. Забужко, самостверджуються за рахунок своїх текстів так само, як письменники за рахунок своїх. Отже, автори на хвилі заздрості до класиків та через творчу невдоволеність заповзялися творити дискурс потоптання авторитетів, прикриваючись не зовсім здоровою іронією. Вони самі пишуть твори, відгуки й пародії на ті твори, видають власні щоденники й щонічники, блокнотики, листи й листівки, чеки із супермаркету та інший мотлох – і все це з розлогими коментарями. Постмодерна позиція “розумій-як-хочеш-або-не-розумій-взагалі” не влаштовує вже й самих постмодерністів. Тому вони, остерегаючись т.зв. “комунікативного провалу” (І. Ільїн), коли автор лишається не сприйнятий читачем, швидше за інших авторів відкотилися на авторитарні позиції навіть не модерністів, а соцреалістів, вивертаючись перед читачем наспід, виділяючи в текстах курсивом усі приховані цитати (Ю. Андрухович) і тлумачачи йому свої твори з доскіпливістю шкільних учителів (знов Ю. Андрухович).

Отже, навіть постмодерну позу втрачено. Вона не спрацювала у примітивізованому світі розжованої інформації, яку за допомогою спеціальних технологій допоможуть і ковтнути, і перетравити... Постмодернізм, спрямований на висміювання і примітивізацію, але в суті своїй будучи явищем далеко не примітивним, не зміг розщепити атом цього тотального примітиву, бо далі розщеплюватись йому просто нікуди – адже, як пам’ятаємо, вмерло вже й слово, тобто втратило свою дієву силу, перестало впливати на людей так само, як і сміх, ним породжуваний. Постмодерний сміх трансформувався у сміховинний постмодернізм, бо зазнав комунікативного провалу, втратив зв’язок із реципієнтом; бо реципієнт пародію на детектив сприймає як детектив, пародію на історичний роман сприймає як історичний роман, а іронічну полеміку з теоретичними викладками філософів і теоретиків літератури не сприймає взагалі; бо задовго до постмодерністів було розмито межі між трагедією й фарсом, між пародією й не-пародією. Бо ще в 30-х рр. ХХ ст. Михайль Семенко не зміг розпізнати у витворах Едварда Стріхи пародій на себе, адже його, Семенкова, творчість була в суті своїй самопародійною!

Утім, чи взагалі був читач раніше, у примарну епоху Золотого письменницького віку? Це яскраво продемонстрував приклад із Лоренса Стерна і ще чіткіше це бачиться з позиції постмодерну: текст як світ і світ як текст. Ж.-Ф. Ліотар називає речення окремим всесвітом, що по-різному моделюється чотирма інстанціями – референтом, значенням, адресатом, передавачем. І поза цим нічого не існує, бо навіть мовчання він пропонує розглядати як речення, оскільки воно по-особливому виражає те, що речення могло б виразити вербально. Адже мовознавці визнають, наприклад, нульову флексію! Філософ-ілюзіоніст Ж. Дерріда сказав лаконічніше: “Нічого не існує поза текстом”. Отже, все – текст. Текст, який треба вміти адекватно читати. Так учив іще Христос: “Коли ви бачите хмару, що встає із заходу, зразу кажете: “Буде дощ”; і буває так. І коли дме південний вітер, кажете: “Спека буде”; і буває. Лицеміри! Лик землі й неба розпізнавати вмієте, як же часу цього не визнаєте? Чому ж і по самих собі не судите, що має бути?” (Лука, 12:54-57). Але, попри цю науку, далеко не всі відчитали з Його дій і притч, Хто перед ними, тобто не відчитали відповідних місць зі Старого заповіту; більшість, як писав Стерн, залишилась на рівні сприйняття найгрубішого, чуттєвого боку явленого Старим заповітом, а відтак і Христом мегатексту.

Отже, проблема читача не в тому, що він збайдужів до української літератури й літератури взагалі. І не в тому, що тексти, які читає, він може сприймати лише частково, на своєму рівні, часом стаючи жертвою власного інтелектуального багажу, як те продемонстрував Р. Барт, аналізуючи одну з новел Едгара По. І не в тому, що внаслідок надмірного “олітературення людської свідомості” функції автора й читача накладаються і прочитування тягне за собою писання у відповідь. Проблема в тому, що читач не може навіть умерти, адже він як реальне втілення умоглядної фікції літературознавців ніколи й не народжувався.



Ніна Герасименко

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ МАНЕРИ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО

Останнім часом дослідники фіксують тенденцію зникання “чистих”, сказати б, “дистильованих” літературних жанрів, колись визнаних офіційним літературознавством, – “елітарної” та “масової”, чи то “попсової” літератури. Це яскраво проявляється у творчості Ірен Роздобудько, переможниці конкурсу “Коронація Слова” 2005 р., яка, на нашу думку, перебуває на проміжному етапі. Але творчість письменниці, що перемогла на зазначеному конкурсі, не сприймається читачем як “високе мистецтво”. Крім того, деякі твори Ірен Роздобудько, зокрема оповідання, російськомовні (письменниця пише й українською, й російською, а також сама перекладає власні твори). В інтерв’ю “Україні молодій” авторка заявляє: “Я хочу, щоб людина, яка візьме мою книжку, не замислювалася, якою мовою вона написана. Мені взагалі здається, що питання мови часом буває штучним та роздмуханим. Якщо твір цікавий, якщо він не плаский і відповідає на твої запитання, чимось дивує, узагальнює якісь важливі для всіх речі – навіть та людина, якій важко читати українською, прочитає його”¹. Отже, залишається “масова” література,

¹ Щербаченко Т. Ірен Роздобудько: Я терпіти не можу прибіднятися // Україна молода. – 2005. – 19 липня. – С. 13.