

**Mask and Feast Concepts Realization in West Slavonic Postmodernism
(Based on Russian and Ukrainian Prose)**

Sharing the ideas of close relations between Russian and Ukrainian postmodern literatures, which stipulate for the possibility to be viewed as the specific West Slavonic variant of postmodernism, the author investigates the differences in the ways of carnival tradition actualization in these literatures by analyzing the means of structuring carnival concepts of feast and mask realization in Russian and Ukrainian postmodernist prose.

Анна Деревецька (Ольштин)

**КАТЕГОРІЇ АВТОРА І ЧИТАЧА
У СВІТЛІ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ
«ДВАНADЦЯТЬ ОБРУЧІВ» ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА**

Основна схема художнього твору в системі мовної комунікації розподіляє особові реляції у творі в площині інстанцій відправницьких на внутрішньотекстовому рівні поміж героєм, який говорить, наратором та підметом твору. На рівні зовнішньотекстовому можна говорити про відправника (підмет творчих діянь) та автора – конкретну особу, яка започатковує кожну комунікаційну ситуацію. Роль автора особливо експонується, не тільки з огляду на невід’ємність і присутність у кожній комунікаційній ситуації, але також тому, що від нього залежать ролі героя та отримувача – читача [8; 101–116].

Вихідною точкою для моїх роздумів про функцію автора в тексті стали постструктуралістські міркування Мішеля Фуко, для котрого письмо є полем гри знаків, що невпинно балансує на межі експерименту і постійно виходить поза свої рамки назовні, в необмежений простір, в якому суб’єкт мовлення постійно пропадає [7; 201]. Не можна також не взяти до уваги проголошеної Роланом Бартом тези про «смерть автора». Проте перед тим, як перейти до пояснення функції автора у тексті, хочу звернути увагу на функцію самого тексту, яка у випадку з романом Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» зумовлює поставлене у роботі питання про автора.

Невже в основі кожного художнього експерименту закладена функція жертви, складеної з життя? У тому сенсі можна говорити про новий вигляд, який культура за допомогою літератури надає спробам долання смерті. Фуко на прикладі оповідань Шехерезади «Казки тисяча і одної ночі» доводить, що метою розповіді раніше було протистояння смерті: «тому розповідалося до світання, щоб уникнути смерті, щоб відволікти момент, в якому вуста наратора замовкнуть назавжди» [7; 201]. Співзвучний момент знаходимо в романі «Дванадцять обручів», коли наратор говорить про свого героя Артура Пепу, «скажімо, він міг свідомо відтягувати мить матеріалізації романного тексту, навівши собі, що цей роман мусить бути остаточним, себто він вичерпає його теперішнє призначення, а отже, як тільки все це напишеться, шляхи для смерті буде розчищено згори. Тому він вигадував якнайбільше перешкод, щоб якомога довше не починати» [1; 102].

Знаємо, що задум виникнення роману «Дванадцять обручів» спричинила смерть близьких авторові осіб. Андрухович говорить, що «роман мав стати шуканням меж у нерозмежованій єдності і їх доланням. Кажучи по-іншому авторові забаглося знайти територію, де *ми* – ті, котрі пішли, зникли з видимої поверхні світу, і ті, котрі все ще на ній залишаються, – мають шанси перетнутися» [1; 323]. Адаже автор намагається створити у романі простір, у якому могло б прозвучати неказане, а траєкторії трансгресії могли б перетнутися, бо «власне кажучи, йшлося про зіткнення двох найбільших таємниць існування – смерті з Я» [1; 297]. Як зізнається Андрухович в інтерв’ю з Прохаськом, література – тільки засіб, а мета – порозуміння [2; 2]. Спілкування для нього основна потреба, яку забезпечує йому література. Андрухович здійснює

свій намір, створюючи суміш різноманітних почерків письма, цитат з багатьох пародійованих, травестованих ареалів культури.

Іноді драгує і втомлює постмодерністичний прийом руйнування всіляких рамок, постійний карнавал письма, механічність фіксації поточної дійсності, каламбурні посилання на свої і інші відомі художні твори: «Всіх їх скликано у цю ніч з якоюсь єдиною великою метою, раз і на все життя, і ця ніч настане, і вона змінить їхні життя, бо тільки цієї ночі з кожним із них відбудеться щось – о ні, перепошую, це з мене раптом поперли «Рекреації», таким чином, пишемо ще раз і спочатку: бо всіх їх привезено до одного й того ж місця» [1; 40]. Проте приречений на «потворні повтори» автор свідомий вторинності власних текстів і неспроможності творення чогось зовсім нового з премедитацією експонує наявні інтертекстуальні моменти: «Тепер настає пора явити їх усіх. В одній з відомих мені книжок подібне місце називається «Прихід героїв». Утім, не знаю, чи таких уже й героїв. І чи такий вже це прихід» [1; 36].

Необхідність посилатися на знайомий читачам роман Юрія Іздрика «Воцтек» або на свою творчість, як влучно помічає Марко Павлишин, і відверте зізнання у похідності власних текстів від інших, виправдовує неспроможність творення чогось нового в постмодерній дійсності.

Враження втоми автора від настирливої інтертекстуальності, яка переслідує його і на яку він приречений, підкреслює також репліка, дана заздалегідь проникливим реципієнтам: «Безумовно, я на сто відсотків згоден із тим проникливим закидом, що принаймні у двох третинах моїх дотеперішніх романів героїв кудись привозять» [1; 40].

Схильність Андруховича до фривольних мовних ігор, часто-густо задумана як імітування, іронізування та передражнювання чималих текстів, найчастіше згадується критиками. Наприклад, Ростислав Паранько пише: «драгують і викликають бажання просто швидко перегорнути сторінку-дві славнозвісні андруховичівські «переліки» на пів, а то й на півтори сторінки, здебільшого нуднувати як через певну заїждженість самого прийому, так і через загальмування темпу розповіді» [4; 14].

Враження дисонансу у рецепції твору і затьмарювання його читабельності підсилюють неоднорідні іпостасі, у яких виступає суб'єкт мовлення. Виникає питання, з якою метою, вигадувач сюжетів, раз у раз зодягає іншу маску у своєму мовному спектаклі? На думку Любові Печерських, маска переміщує текст у зону контакту зі свідомістю читача і таким чином створює умови для вільного занурення у текст, з метою вивільнення свідомості читача для плідної співпраці у площині заторкнутих у романі проблем [5; 82].

Початкова пропозиція комунікації автора у формі класичного третьоособового всезнаючого наратора, наближує читачеві за допомогою містифікованих листів перспективу австрійського фотографа Карла Цумбрунна і ненароком заглиблює його в окреслену філософію і особистий досвід автора-Андруховича, «зникають безвісти політики, журналісти, грошові мішки і якщо згодом когось із них навіть знаходять, то вже мертвим. За всіма нез'ясованими обставинами дуже виразно прочитуються хрестоматійні самогубства чи автомобільні катастрофи, ще декого впритул розстрілюють у ліфтах або на сходах їхніх же будинків» [1; 33]. Зрозуміло, що ця і подібні дигресії дозволяють матеріалізувати певні загальновідомі тенденції і відгуки на контрверсійні суспільно-політичні події. Помітно також, що можливість знаходити у письмі протиотруту на позалітературну дійсність і говорити все те, про що інші хотіли б а не можуть сказати, особливо приваблює читача, а авторові дає найбільше задоволення.

Проте пошуки нараційної форми у романі «Дванадцять обручів» спонукають наратора виходити з ролі всезнаючого оповідача і разом із розвитком подій зайняти позицію стороннього оглядача подій. Послідовно меншає кількість авторських зауважень у вигляді всезнаючого наратора, а ті, які з'являються у формі метатекстових зауважень, справляють враження невпевненості у реалізації творчого задуму.

Враження нерішучості наратора посилюється у тексті разом із приходом нових героїв, яких, можливо, автору хотілося б анонсувати непересічно. Він попереджає їхню появу описом дивовижної зали прикрашеної кабанячими головами і шкірою ведмеда. «І як мені врешті явити дев'ятого, Варцабича?... То як мені тепер явити його, після всього сказаного, як він повинен урешті вийти до своїх гостей – цей жлоб, рагуль, бультер'єр, мордоворот, жужик, увесь в

ланцюгах і телефонах?» [1; 49–51]. Андрухович долає творчу слабкість, відверто зізнаючись у своїх дилемах. Залучає їх до тексту. Це створює враження несиленої розповіді, яка розвивається своїм ходом. Виявляється, коли дозволити подіям самим розгортатися, «варіантів є безліч, однак нічого цього не буде, бо Варцабич Илько, власник і спонсор, не вийде, не з'явиться, не ошчасливить, і тоді, так само незручно попереминавшись на веранді, чи то пак у вітальні, а може й у камінній залі, вся вісімка врешті розлізеться по відведених їм поверхах і кімнатах, лишивши назавтра процедуру знайомлення, зближення та всілякі топографічні виправи» [1; 53].

Після декількох спроб відвертого намагання знайти оригінальний спосіб презентації чергового героя автор залишає події самостійному розвитку. Суб'єкт мовлення приймає пасивну роль, некритично ставиться до окремих частин тексту, не нав'язує учасникам подій свою позицію. Його нарація стає випадковою, а сам автор знаходиться разом із текстом у формі розробки. Виникає відчуття, що суб'єкт мовлення потрібен у творі лише для того, щоб нівелювати наявні нараційні тріщини.

Застосовувані Андруховичем прийоми, на думку Марка Павлишина, тільки підкреслюють сконструйованість автора, який в уяві читача є ефектом, викликаним стратегіями тексту [3; 72]. Не схильний до каузального пояснення літературного твору через авторську біографію чи авторську особистість, Ролан Барт наголошує на тому, що вже сам процес письма нівелює індивідуальність автора, знеособлює його, нищить всілякий голос і кожне джерело, оскільки «говорить не автор, а мова», починаючи письмо автор утилізує себе [6; 247].

Відчутний у романі «Дванадцять обручів» брак внутрішньотекстового арбітра, який бере на себе роль наратора здібного керувати і об'єднувати розповідь можна сприймати як відсутність стійкого господаря тексту. Його спосіб письма нагадує невпинний процес, незавершений в момент писання. Як тоді сприймати присутній у тексті голос суб'єкта мовлення? Можна знова спертися на бартівську тезу сучасного скриптора, що прийшов на зміну традиційному автору. Окреслення скриптора вдало віддає ті нараційні моменти, у котрих становище суб'єкта мовлення навіює відчуття, що народжується він разом з текстом, а час його існування дорівнює часові існування розповіді. Помітно, що своє становище формулює він незалежно від пристрастей, настроїв, почуттів або вражень автора, а лише від його неосяжного словника, з якого він черпає своє письмо [6; 250]. Однак це не вичерпує нараційної багатозначності роману і не встановлює остаточного розуміння нараційного процесу. Коштом бартівської «смерті автора» має відбутися «народження читача», що відтепер стає «тим простором, де відбиваються усі до єдиної цитати, з яких складається письмо» [6; 251].

Відсутність авторського диктату у романі «Дванадцять обручів» тісно пов'язана з наданням активної позиції читачеві. Отримувач, який у постструктуральному розумінні має завдання збирати всі сліди, з яких створено текст, отримує від скриптора активну роль учасника подій: «Наприкінці квітня – а ми потрапили саме на цю пору – о пів на восьму вечора ще ясно, але потяг прибуде лиш коли добряче стемніє» [1; 37]. Скриптор-Андрухович втягує читача у свою творчу кухню, відкриває перед ним деталі своєї письменницької роботи і запрошує до творчої співпраці очікуючи активної підтримки. На думку Павлишина, задля збереження добрих стосунків з читачем Андрухович-наратор і Андрухович-людина зливається в одну «особу», яка на сторінках роману веде звичайний людський діалог з читачем [3; 72]: «(запитання до наших радіослухачів: «яку музику він може, курва, слухати?» [1; 39]. Мовляв, коли автору не вистачає власних ідей, щодо музичних смаків героя, нехай читач вибере те, що йому до вподоби. Автор не накидає читачеві вид музики, який слухає його квазі-герой, дає довільність вибору, щоб не позбавити справжньої насолоди від тексту, у створенні якого читач бере безпосередню участь і який може реалізувати на свої потреби.

Складається враження, що читач виступає у романі не просто споживачем художньої літератури, але активним співтворцем, про що засвідчує форма збірної нарації «МИ»: «так минає ще дві години, упродовж яких ми маємо змогу зайнятися власними справами» [1; 39]. Таким чином, оповідач намагається подолати відстань між текстом і читачем. Любов Печерських вбачає у цьому потребу нівелювання страху та віддаленості читача і перехід у зону співпраці з ним. У результаті цього ставлення до оповідача і до автора стає менш формальним [5; 80]. Цю функцію автора дослідниця окреслює як наявність функції маски: наближення і

фамілярність викорінюють страх перед зображуваним, дозволяє вільне спілкування. На її думку, у створенні цього посередництва Андрухович близький до ідеї У. Еко, який здійснив відмежування Еко-реального автора від персонажів свого роману з наміром захиститися і позбутися страху. Мав на увазі свій страх перед написаним, страх занурення у художній світ, страх бути в ньому невідомим [5; 81].

Цей прийом слугує також нагадуванням про перебування в ірреальному світі, змодельованому письменником, що також сприяє позбавленню від страху, пов'язаному із зображуваними смертю, горем і дозволяє перенестися у зону «контакту», співпраці з автором роману.

У своїй оцінці роману «Дванадцять обручів» Марко Павлишин влучно помічає, що одна зі стратегій тексту пов'язана з виявленням сумнівності поняття «автор» [3; 72]. Його «я» постійно пропадає в нетрях тексту, ховаючись за здобутками письменницької майстерні. Час від часу, в цьому хаотичному дискурсі з дивовижними дигресіями, переплетеними пародіями та пастишем, які викликають сміх і спонукують до рефлексії, заявляє про свою присутність всемогутній автор. «Я автор, – весело сказало воно, знущаючись (зі свого героя Пепи). – Чи принаймні власник авторських прав. І саме тепер настає пора самому приєднатися до дійства. Тобто зараз я стану богом з машини» [1; 289]. І на цьому нагаданні і позначенні своїх компетенцій його комунікація закінчується. Поринаячи у фіксацію дійсності за своїм героєм, автор продовжує виконувати функцію медіума. Він стає частиною багатогранного плетива, яким є текст.

Література:

1. Андрухович Ю. Дванадцять обручів / Юрій Андрухович. – Київ : Критика, 2004. – 333 с.
2. Інший формат: Юрій Андрухович / [упорядн. Тарас Прохасько]. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. – 59 с.
3. Павлишин М. «Дванадцять обручів» Юрія Андруховича, або туга за серединою / Марко Павлишин // Сучасність. – 2004. – № 7/8. – С. 69–85
4. Паранько Р. «Дванадцять обручів»: триумф чи променад голого короля? / Ростислав Паранько // «Молода Україна». – 2003. – листопад. – № 5. – Режим доступу : <http://www.molodaukraina.org/printnews.asp?IdType=5&Id=544>.
5. Печерських Л. О. Світоглядний концепт у рецептивному полі авторського «я» в романі Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» / Любов Печерських // Наукові записки. – Х., 2004. – Вип. 3 (39). – ч. 2. – С. 79–82.
6. Barthes R. Śmierć autora / Roland Barthes // «Teksty drugie» – № 3/99 – S. 247–251.
7. Foucault M. «Kim jest autor» // «Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane» / Michel Foucault. – Warszawa : Wyd. Fundacja Aletheia. – 1999. – S. 199–219.
8. Okopień-Sławińska A. Semantyka wypowiedzi poetyckiej / Aleksandra Okopień-Sławińska. Kraków : Universitas, 1998. – 256 s.

The Category of the Author in the Light of Literary Communication According to the Novel «Twelve Circles» by Jurij Andruhovych

Post-structural Michael Foucault's consideration and Roland Barthes's thesis about the death of the author have become a datum-point for an observation of the author's function in the novel «Twelve circles» by Jurij Andruhovych. In the text discussed the author's «I» is still disappearing between the lines. From time to time in this eclectic discourse enriched with astonishing digressions, parody and pastiche subject of the utterance is reminding of himself, of his competence and disappears in a moment in the depths of the text assuming the role of scripteur.