

АВТОБІОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС МОДЕРНІЗМУ

Ірина Констанкевич

Докторант Східноєвропейського національного університету
імені Лесі Українки (Україна),
43000, м. Луцьк, пр. Воли, 13, e-mail: filol_ul@mail.ru

ABSTRACT

In the article the general tendencies are described – tendencies of autobiographical discourse in the Ukrainian modernism of the first decades of the XXth century. The emphasis is made on the fiction, subjectivism, intertextuality as dominants of autobiographical narrative. The factors and motives of structurization of modernistic aesthetic self-consciousness are defined. The playing strategies, parodying, autocomentating are explained as means of self representation of writers of the twenties.

Key words: autobiographical discourse, subjectivity, referentsiynist, autobiography, modernism.

У статті окреслено загальні тенденції автобіографічного дискурсу в українському модернізмі перших десятиліть ХХ століття. Зокрема наголошено на фікційності, суб'єктивізмі, інтертекстуальності як домінантах автобіографічного наративу. Встановлюються чинники і спонуки структурування модерністської естетичної самосвідомості. Простежуються ігрові стратегії, пародіювання, автокоментування як засоби саморепрезентації письменників 20-х років.

Ключові слова: автобіографічний дискурс, суб'єктивізм, референційність, автобіографія, модернізм.

Модернізм акцентував певний розрив у розвитку автобіографічного жанру, і якраз на початку ХХ ст. утверджуються нові важливі ознаки й тенденції, а популярність автобіографічного письма відчутно зростає, особливо порівняно з позитивістсько-реалістичною добою, що загалом як тенденція знайшло своє літературознавче потрактування у працях сучасних дослідників В. Агеевої [1], О. Галича [3], Т. Гундорової [4], М. Моклиці [6], С. Павличко [7], А. Печарського [8], Т. Черкашиної [10]. Разом із тим варто проаналізувати кілька визначальних рис модерністської автобіографії. Насамперед актуально говорити про *наголошено інтертекстуальну автобіографічну настанову в модернізмі* на противагу антиінтертекстуальному принципу домодерністської традиції. Причинно-наслідковий зв'язок між біографією та творчістю руйнується. Біографія ставала контекстом, а не матеріалом для тексту. Для модернізму знання про минуле вже неможливе поза дискурсом. Тепер не оповідач і не «правдивість» його розповіді – ключ для розуміння, а передовсім мова, фігури, тропи, нарація. Епістемологічний сумнів щодо претензій на універсальність істини означав перегляд концептів суб'єктності та цілісної несуперечливої ідентичності. Якраз європейські модерністи (особливо в контексті травм світових воєн) заявили про те, що сучасна людина проживає кілька біографій, що кожен суцільний наратив більше вже не може виразити її досвід. Більше того, було наголошено плідність криз і розривів.

Митець стає упривілейованим персонажем модерністської прози, і тепер уже не лише «об'єктивна реальність», а й мистецтво стає важливим джерелом сюжетів та символічних кодів. Саморефлексія художника може структурувати цілісний текст, а самотворення означає потребу «вписування» власної біографії в широкий контекст культури, визначення індивідуального ставлення до класичного канону й традиції. Символічна автобіографія дає змогу вибудовувати модель ідентичності в умовах, коли довіра до раціонального розуміння, до авторитетних великих наративів стрімко втрачається. Отож популярність автобіографічних жанрів від кінця ХІХ ст. закономірно зростає. Коли поява у 80-х рр. щоденників Марії Башкирцевої та братів Гонкурів спричинила скандал, гостру полеміку про «не-

припустимість» публікації і про неканонічність самого жанру, і авторитетний Фердинанд Брюнетьер назвав его-документи жанром плебсу та маргіналів, то кількома десятиліттями пізніше, передвоєнного 1939 року, видавництво Gallimard уже вважало за можливе почати свою амбітну «Бібліотеку Пляяди» «Щодеником» Андре Жіда.

Популярність і значущість автобіографічних жанрів і наративів засвідчена зверненням до них найвидатніших майстрів прози ХХ ст. Знаковою можна вважати автобіографічну розвідку батька європейського модернізму Фрідріха Ніцше «Ессе Homo». Автобіографічна проза представлена першорядними іменами: варто назвати «Будденброки» (1901) Томаса Манна, роман Джеймса Джойса «Джакомо» (1914), «На маяк» (1927) Вірджинії Вулф. Між 1913 і 1921 роком виходять романи Марселя Пруста, які склали епопею «У пошуках втраченого часу». Якраз французький досвід особливо цікавий і плідний, коли вслід за Прустом згадати Андре Жіда, Мішеля Лейріса, Жоржа Перека. Не випадково саме французькі дослідники виявили найбільше інтересу до інтерпретації автобіографізму, означивши напрям, представлений іменами Жоржа Гюсдорфа, Філіпа Лежена, Жана Старобінські, Сержа Дубровські.

На початку ХХ ст. спонукою для звертання до автобіографічних наративів була насамперед потреба мистецької, естетичної саморефлексії, структурування модерністської естетичної самосвідомості й самопредставлення. Натомість у міжвоєнний період та в 40-ві рр. активізуються інші чинники. Для осмислення катастрофічного досвіду другої половини десятих потрібні були якісь нові засоби й форми вираження. Сенсуалістські принади імпресіоністичного колекціонування вражень більше вже не зваблюють. Експресіонізм постає як стиль, породжений війною, ставлячи людину в межову ситуацію і змушуючи її кричати від болю та жаху. Такі переживання вже не вкладалися в цілісний автобіографічний наратив як розповідь про виховання почуттів. Прустівська інстинктивна пам'ять була все ж ще великою мірою пов'язана саме з імпресіоністським світоглядом. У міжвоєнній добі європейська людина зіткнулася з проблемою катастрофічної пам'яті, коли самі психологічні механізми запам'ятовування дають збій, бо забуття, а не спогад (і письмо) видаються цілющими.

Війни та революції спричинили в цей період велике переселення людських мас, а відтак і феномен потужної емігрантської літератури. Втрата батьківщини, втрата ґрунту в прямому й переносному смислі актуалізують пошуки нових моделей тожсамості. Автобіографізм знов-таки стає тут чинником структурування цілісної особистості. З пореволюційною еміграцією пов'язана поява низки автобіографічних творів у російській літературі. Вершинними явищами тут стала проза Івана Буніна, зокрема «Життя Арсен'єва», яку називають фікційною автобіографією, зорієнтованою на класичну традицію російської літератури, та Владіміра Набокова, автобіографічні тексти якого найяскравіше означають якраз модерністський поворот і звернення до нових стратегій письма. Знаменитий набоковський заголовок «Speak, Memory» (як і російський варіант назви твору, «Другие берега») став знаковим метафоричним визначенням особливостей інтерпретації і розуміння автобіографічних текстів цієї доби та філософії пам'яті загалом.

Досвід мільйонів переміщених осіб, які ніколи не мали надії повернутися на батьківщину, до батьківського дому, змінює параметри індивідуальної пам'яті та її представлення в автобіографічних текстах. Адже «планета ді-пі» (displaced persons) оберталася по орбіті, яка навіть не перетиналася зі шляхами дитинства всіх тих, кому випала еміграція і вигнання.

У радянські десятиліття українці опинилися в ситуації, коли травматична пам'ять зоставалася непроговореною, а історія спалюженою. Однак національно-культурна ідентичність не може ґрунтуватися на сфальшованому спогаді, вона зависає над прірвою незнання про власне минуле. Контекстом самоаналізу психологи, зокрема, називають умови й структури автобіографії. Процес автобіографічного письма перетворює життєвий досвід у послідовну внутрішню несуперечливу історію. Наративна психологія схильна розглядати й інтерпретувати людське життя саме як текст. Психологи вирізняють кілька підстав звернення до автобіографічного письма. Мається на увазі, зокрема, самозахист чи самовиправдання, насамперед у контексті «великої» історії та, коли йдеться про мистецтво, у

класичному каноні. Важливою спонукою є також розрядка психічної напруги, звільнення від травматичних спогадів через їх оприлюднення. Водночас, при такому зверненні до минулого включаються й підсвідомі механізми пам'яті. Код пам'яті в різні періоди людського життя зазнає різноманітних трансформацій. І непроговорена травма спричинює хворобу. Так само культура нації не може розвиватися повноцінно, застрягнувши на замовчаний травмі. Білі плями в національній історії унеможлилювали автобіографічне письмо, чи принаймні неймовірно ускладнювали його розвиток. І це одна з найважливіших причин, яка пояснює, чому з 30–50-х рр. в українській радянській літературі залишилося так мало щоденників, мемуарів, інших еґо-документів.

Моделі, вироблені в 10–20-х рр. згодом модифікувалися переважно в еміграційній літературі. Оскільки серед найважливіших рис модерністської автобіографії вирізняємо інтертекстуальність, то розрив з класичними формами письма маркувався дуже часто іронією і пародіюванням. Узвичаєні топоси й символічні коди класичної автобіографії ставали об'єктом іронічної гри. У цьому зв'язку можна згадати багатьох авторів – від Івана Франка до Олександра Довженка й Віктора Домонтовича. Франкова іронія переважно гіркувато-сумовита, вона суголосна із загальною концепцією передмови «Дещо про себе самого»: життєпису, за Франком, варті хіба генії, а коли йдеться про «скромного робітника» літератури, то власноручне карбування меморіальних знаків і клопоти про добру пам'ять нащадків видаються марнотними. Спонукою до писання передмови в психологічному сенсі потрібно вважати, можливо, вияснення стосунків із літературним середовищем і пояснення власних ціннісних пріоритетів, зокрема і в стосунку до творчості. Скрушно запитуючи, «що маю про себе сказати? Що я вродився? Але цей не дуже визначний випадок трапився кожному з нас, шановні читачі» [9, с. 262], – Франко іронічно відкидає традиційну (наївну в контексті модерністського переосмислення жанру) реалістичну манеру саморепрезентації.

У 20-ті рр. інтертекстуальні чинники в іронічному автобіографічному дискурсі набувають більшого значення, аніж у ранньому модернізмі. Дуже часто автобіографічні тексти (можна згадати і «Вступну новелу» Миколи Хвильового, і «Автобіографічну новелу» Олексія Слісаренка, і «Мою автобіографію» Остапа Вишні) писали спеціально на замовлення видавців як передне слово до якоїсь підсумкової публікації. Автори намагалися увиразнити власну позицію в літературних дискусіях, у боротьбі численних літературних угруповань, задекларувати певну стильову орієнтацію. Інтертекстуальна іронія ставала засобом дистанціювання не лише від традиції, а й від опонентів-сучасників. Дуже послідовно простежується ця тенденція в одному з найцікавіших зразків такого піджанру, сказати б, «полемічної автобіографії» в пародійній автобіографії – передмові Остапа Вишні. Він відмежовується від традиційного стилю саморепрезентації. Дитинство, генеалогія, «лоно природи», «сприятливі умови формування», «впливи», аж до нових радянських вимог ідеологічної незайманості й класової свідомості, – уся ця обов'язкова, наперед запрограмована атрибутика саморепрезентації послідовно пародіюється й іронічно «перевертається». Текст починається реченням, алюзійним щодо автобіографічних записок Івана Франка: «У мене нема жодного сумніву в тому, що я народився» [2, с. 170]. Далі трафаретні характеристики витворюють пародійний автобіографічний псевдонаратив, який не дає жодної змоги скласти уявлення про індивідуальне людське життя. Отож, «умови для мого розвитку були підходящі»; «а взагалі батьки були нічого собі люди. Підходящі»; «глибшої генеалогії не довелося мені прослідити»; «головну роль у формації майбутнього письменника відіграє взагалі природа – картопля, коноплі, бур'яни» [2, с. 170–171]. Підсумкова кода цього сюжету змушує згадати розлогі й деталізовані реалістичні життєписи, у яких найбільше уваги віддається дитинству: «Отак між природою з одного боку та людьми з другого й промайнули перші кроки мого дитинства золотого» [2, с. 172]. Ці дискурсивні штампи насправді, очевидно, не лише пародіюють стиль офіційних життєписів того часу, а ще й приховують те, про що Павло Губенко ніяк не міг повідомити своїм видавцям і, тим більше, читачам. Якраз послідовно шаржована ігрова автобіографія Остапа Вишні найочевидніше демонструє параліч жанру в умовах тотальної цензури. Адже за розповіддю про картоплю, коноплі та падіння з коня як найважливіші події, навколо яких центрується життєпис, залишається реальна історія формування національної свідомості, боротьби за Укра-

їну в лавах військ УНР, арешт, ув'язнення тощо. Письменник не дозволяє собі навіть найменших натяків на все це. Остап Вишня демонструє тут власне авангардистські стильові настанови.

Так само пародіює реалістично-побутову традицію і Майк Йогансен у романі «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» (1930), тільки що його іронічні інтерпретації, зрозуміло, розмаїтіші й багатші [5]. «Подорож...» можна прочитати і як «роман про письмо» чи роман про літературу. Причому об'єктом іронії стають одразу кілька стильових традицій. Це і реалістично-побутове письмо (метафоричним знаком якого стає образ баби в спідниці в горошок, про появу якої неодмінно сигналізує запах борщу, і романтична стилістика історії піднесеної неземної любові, і пролетарський чи соціалістичний (тоді ці прикметники ще вживалися паралельно) реалізм із його викриванням і тавруванням ходульних куркулів (Йогансен індивідуалізує цих ходульних, за визначенням картонних персонажів екзотичними «словниковими» прізвищами Ковб, Довб і Щовб).

Віра Агеєва писала про руйнування межі текст/нетекст у романі й творення нового типу літературності: «Романіст користується дуже вигадливими стратегіями, щоб час від часу руйнувати межу текст/нетекст. Автор з'являється всередині свого твору і, розірвавши "картонні груди" своїх персонажів, "просуває крізь них свою патлату голову", аби коментувати, пояснювати, дивуватися нерозумним вчинкам героїв тощо, тощо. Останні теж не зостаються в боргу й охоче пліткують про автора, обговорюють його вдалі чи невдалі сюжетні знахідки. Причому Йогансен радикальніший, аніж, скажімо, Яновський, котрий обрав форму оповіді від першої особи. У "Майстрі корабля" оповідач є учасником подій, тоді як у "Подорожі ученого доктора Леонардо..." використано об'єктивну манеру викладу, але дійові особи звідкись дещо знають про свого непричетного до описаних подій творця. Персонажі зі знанням справи цитують вірші "невідомого поета з норвезьким ім'ям" і вважають його лірику чи не вартіснішою за прозу» [5, с. 12].

Так автобіографія стає самопредставленням насамперед власних мистецьких шукань, своєї письменницької естетичної, стильової еволюції. Цілковито по-модерністськи історію життя замінено й обмежено (чи прирівняно) історією творчості. Сам Майк Йогансен, зрештою, віддав у своїй творчості данину і реалізму, і неоромантизму, перш ніж прийти до авангардистської конструктивістської конструктивістської прози. Адже 1921 року він разом із Миколою Хвильовим і Володимиром Сосюрою поставив підпис під «Нашим універсалом», у якому покликається як на «попередників наших і пророків» [5, с. 709] на Тараса Шевченка та Івана Франка. А належність поезії Йогансена до неоромантичної стильової течії не потребує вже сьогодні доведення. Отож гра зі стилями в «Подорожі...» – це також символічна автобіографія її автора як художника. Автобіографічну манеру Йогансена варто трактувати в контексті вигадливої стратегії саморепрезентації, виробленої у вапліянському колі та яскраво представлену в прологах, інтермедіях і коментарях журналу «Літературний ярмарок».

Важливою тенденцією розвитку модерністської автобіографічної прози було урізноманітнення жанрових структур. В українській літературі 20-х рр. дуже активно творили оригінальні межові жанри. Це пов'язано знов-таки з пошуком нових форм і засобів саморепрезентації, особливо в умовах гострої літературної боротьби між різними мистецькими угрупованнями. Найпослідовніше такі ігрові стратегії самопредставлення й автокоментування продемонстровано на сторінках «Літературного ярмарку» та «Універсального журналу». Частково цей інтерес до езопівсько-ігрової мови й нарації можна, очевидно, пояснити ще й намаганням уникнути пильного ока цензури, але водночас на глибиннішому рівні він спричинений внутрішньолітературними чинниками модернізації жанрової системи.

Автобіографічний наратив, зокрема, зближується з есеїстикою. Публікуються письменницькі інтерв'ю, анкети, виступи на численних тогочасних диспутах та обговореннях. Для аналізу дискурсивних особливостей дуже цікаво порівняти фікційні, есеїстичні та офіційно-ділові автобіографії й письменницькі его-документи. За останні десятиліття опубліковано багато невідомих дослідникам і не введених в інтерпретаційний обіг автобіографічних документів, що зберігалися в слідчих справах арештованих «ворогів народу». Вони

потребують сьогодні цілісного осмислення в широкому контексті розвитку літературного й культурного процесу доби, а передовсім публікації з ґрунтовними коментарями. Так, до прикладу, маємо офіційну «Коротку біографію» Миколи Хвильового, «Вступну новелу» для книжкового видання й автобіографічно маркованих персонажів численних художніх творів. Так само кілька різножанрових автобіографічних текстів знаходимо в доробку Майка Йогансена. Його недаремно названо «найграйливішим» [7, с. 181] письменником цього покоління. Вигадливі стратегії саморепрезентації й автокоментування виявляються не лише в «Подорожі вченого доктора Леонардо...», а й у кількох написаних із різних приводів автобіографіях та передмовах. Навіть у більш-менш офіційному документі Йогансен порушує узвичаєний стиль і вводить елементи іронії, автопародії та шаржу. У кількох передмовах митець попросту розіграє та провокує свого читача. Найцікавішою в цьому контексті є надрукована в «Літературному ярмарку» «Автобіографія Майка Йогансена, того Йогансена, що оздобив прологом, епілогом та інтермедіями 133 книгу «Літературного ярмарку». Тут, скажімо, генеалогію письменника (точніше сказати, письменника як персонажа) виведено за принципом заперечення і протиставлення, що є, зрозуміло, імпліцитним відкиданням народницької, ґрунтянської й утвердженням європейської орієнтації. Отже, автор стверджує, що він походить «не від Тараса Бульби». Проте ця неґація одразу ж компенсується ще славетнішим, з певної перспективи, предком (щоправда, по бічній лінії), самим «великим Міґуелем Сааведра Сервантесом» [5, с. 717]. Отож, козак Грицько зустрівся волею долі з прекрасною полонянкою: «А чорноока бранка, сидівши серед ночі в козацькій човні і світивши йому тоді ясним і прекрасним сонцем, сказала йому тоді чужою, але чудовою мовою: «Любий козаче, я, донна Анна Сааведро. Я люблю тебе, скільки любити може сестра великого із найбільших, сестра Міґуеля Сааведра». І віддала вона йому свою руку і своє серце. І звідсіль пішов мій, Майка Йогансена, рід по лінії моєї матері» [5, с. 717]. Так що європейські естетичні симпатії і пріоритети письменника виведено чи не з голосу крові. Ігрова автобіографія виконує тут роль програмного есею-маніфесту в контексті полемічних настанов журналу, де вона опублікована.

Усі ці ігрові жанрові модифікації 20-х рр. означали, крім всього іншого, ще й орієнтацію на нову рецептивну модель, модерну концепцію адресата. Читач, який шукатиме в автобіографічних або псевдоавтобіографічних текстах того ж Хвильового чи Йогансена «правдивого», «щирого» життєпису, одвертої сповіді, виявиться цілковито ошуканим. Натомість у цьому разі його запрошують стати учасником передовсім суто філологічної, літературної гри, захопливого пошуку джерел, претекстів, цитат і алюзій. Коли тут і можна знайти генеалогію, то генеалогію літературну, а подією, як одиницею, котра, за визначенням, структурує автобіографічний наратив, стає прочитана письменником книжка, оскільки саме про читацькі свої враження та уподобання він і розповідає.

Отже, модерна письменницька автобіографія розповідає про формування автора, митця, про його естетичні й лише естетичні пригоди, впливи та пріоритети. В автобіографічних модерністських жанрах простежується та сама тенденція, що її слід вважати універсальною для модерного письма: відмова від життєподібності й референційності в її класичних формах доби реалізму, зосередженість на естетичних, мистецьких чинниках. Письменницька біографія стає бібліографією в подвійному сенсі, списком і написаних, і прочитаних книжок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. П. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму / В. П. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 318 с.
2. Вишня О. Фейлетони. Гуморески. Усмішки. Щоденникові записи / О. Вишня. – К. : Наук. думка, 1984. – 562 с.
3. Галич О. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: монографія / О. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.
4. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму: монографія / Т. Гундорова. – 2-ге вид. – К. : Критика, 2009. – 447 с.

5. Йогансен М. Вибрані твори / М. Йогансен ; упоряд. Р. В. Мельників. – 2-ге вид., доп. – К. : Смолоскип, 2009. – 768 с.
6. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика : монографія / М. В. Моклиця. – 2-ге вид., допов. і переробл. – Луцьк : Ред.-вид. від. «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.
7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / С. Д. Павличко. – 2-ге вид., переробл. і доп. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
8. Печарський А. Психоаналітичний аспект української беле-тристики першої третини ХХ сторіччя: монографія / А. Я. Печарський. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2011. – 466 с.
9. Франко І. Дещо про себе самого / І. Франко // Самі про себе. Автобіографії видатних українців ХІХ–го століття / ред. Ю. Луцький. – Нью-Йорк : УВАН, 1989. – 327 с.
10. Черкашина Т. Автобіографічне й біографічне письмо: спроба диференціації понять / Т. Ю. Черкашина // Вісн. Луган. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка : Філол. науки. – 2010. – № 4. – С. 180–188.