

УДК 821.161.2 – 31.09'06

Оздемір О. В.,
кандидат філологічних наук,
Рівненський державний гуманітарний університет
staruh_ov@ukr.net

ФОРМИ EGO-НАРАТИВНОЇ ОБ'ЄКТИВАЦІЇ ГІНОПРОЗОВОЇ NON-FICTION АЛЬТЕРНАТИВИ (на матеріалі роману С. Андрухович "Сьомга")

Анотація

У статті на матеріалі роману С. Андрухович "Сьомга" проаналізовано основні форми еґо-нарративної об'єктивації. У тексті маємо справу із "розігруванням" та "оповіданням" авторського "Я" при активному залученні до процесу читача. Авторська саморефлексія та самоідентифікація в еґо-орієнтованому типі оповіді здійснюється на основі пакту із читачем, внутрішньотекстового пакту "автор ↔ маска героя-оповідача ↔ героїня", пакту "читач ↔ епоха", а також через систему образів-песонажів, що є зовнішніми Іншими відносно "Я" героїні. Внутрішнім Іншим у творі є створений завдяки ретроспекції образ "Я" ще "тоді".

Ключові слова: жіноча проза; еґо-нарратив; non-fiction; автофікшн; зовнішній пакт, внутрішній пакт.

Summary

The text "Salmon" by S. Andruhovych deals with "playing" and "story" of author "I" with the active involvement of the reader. Author self-reflection and self-identification in ego-oriented type of narrative is based on a pact with the reader, internally text pact "author ↔ mask of the hero-narrator ↔ heroine" pact "reader ↔ era" and through the system of images-characters that are external Others in relation to "I" heroine. Internal Other in the work is the image of "I" even then "when" created due to retrospection.

Key words: feminine prose; ego-narrative; non-fiction; autofiction; external pact; internal pact.

Обсервування дійсності молодим поколінням українських письменниць через зміну соціально-політичних, культурних обставин, а також світоглядних орієнтирів та способу мислення є якісно відмінним від представниць культурної епохи 80–90-х років ХХ ст. В. Агеєва із цього приводу зауважує, що український патріархальний світ змінився, і те, що донедавна треба було доводити, конструюючи саму мову, винаходячи слова й мовленнєві конструкції, на початку третього тисячоліття видається цілком очевидним, і письменниці моделюють безпроблемний світ, де немає подвійних стандартів поведінки, де не тиснуть патріархальні традиції. Цілком зрівноваженими в жіночій прозі другої половини дев'яностих є й ґендерні голоси [1, 259].

Найяскравішими перформативними конструктами жіночої літературної об'єктивації першого десятиріччя ХХІ століття є еґо-нарративи – форма автобіографічної оповіді, де "Я" – оповідь

співвідноситься з автобіографічним контекстом або ж створює ілюзію автобіографічної рівності автор – герой – оповідач.

Літературна форма автофікшн, що засвідчила новий рівень традиції автобіографізму в українській жіночій прозі, стала однією із найпродуктивніших форм самоідентифікації та репрезентації у творчості С. Андрухович, О. Драчківської, І. Карпи, Є. Кононенко, С. Поваляєвої, І. Роздобудько та ін.

Літературознавче дослідження гінопрозової non-fiction альтернативи актуалізується активною творчою діяльністю письменниць початку XXI ст. та явним вакуумом дослідницьких праць, присвячених специфіці жіночого письма. Показовою у цьому зв'язку є творчість С. Андрухович, зокрема її роман "Сьомга", що й становить об'єкт нашої уваги. З'ясування основних форм еґо-нарративної об'єктивації у ньому – мета даної розвідки, що допоможе глибше осягнути особливості жіночої прози початку XXI ст., механізми ґендерної саморефлексії, конструювання та продукування ґендерної ідентичності в контексті жіночих еґо-нарративних дискурсів на ідейно-тематичних та стилістичних рівнях вираження. Усе це дає можливість розширити наукове осмислення тенденцій розвитку української літератури в означений період. Причому, беззаперечною є й перспектива подальшого розвитку даної проблеми, оскільки саме суб'єктивно-біографічні нарративні тенденції є шляхом розвитку української жіночої прози XXI століття.

Коли говорити про літературознавче осягнення цих конструктів, то слід зауважити, що дослідницька оптика скерована в основному на дослідження ідейно-тематичних рівнів сучасної жіночої прози, а ґендерну методологію, базовану на розробках Ж. Дерріди, Е. Шовалтер, Ю. Крістєвої та інших, щодо аналізу творчості письменниць використовують В. Агеєва, О. Забужко, Н. Зборовська, О. Кісь, С. Павличко, Л. Смоляр, Л. Таран, С. Філоненко та ін. Фактом же залишається те, що в літературознавстві гінокритичного спрямування відсутня будь-яка концепція аналізу жіночої літературної еґо-нарративної об'єктивації. Саме цим зумовлюється практика використання в таких цілях "чоловічої" теорії літературознавчого аналізу нарративу, зокрема теорії автобіографічного пакту Ф. Лежена й теорії нарратива Ж. Женета. І ще однією складністю наратологічного аналізу тексту з точки зору його оповідної організації є не лише новаторський метод дослідження автобіографічної жіночої прози (у подальшому ми використовуватимемо й синонім – автогінопроза), а й певна новація у сфері дослідження оповідної організації текстів (це стосується як вітчизняного, так і закордонного літературознавства) non-fiction порівняно із текстами fiction. "У вітчизняному літературознавстві відсутні цілісні дослідження оповідної структури нефікціональних текстів, котрі б окреслили

магістральні тенденції цієї галузі літератури з урахуванням творчого досвіду різних авторів (не лише жіночої статі).

Останнім часом з'являються монографії і дисертації українських літературознавців, присвячені проблемі наратології, котрі моглиб суттєво розширити дослідницькі межі автобіографічної жіночої прози, зокрема О. Веретюк, В. Сірук, О. Капленко.

Однак попри активізацію літературознавчого інтересу до проблем автобіографічної літератури, в тому числі й автогінопрози, проблем наратологічного аналізу літератури non-fiction, дискусійними залишаються питання, що стосуються автобіографізму: починаючи від жанрово-видової приналежності автобіографічної літератури й закінчуючи самим визначенням поняття автобіографізм, а також питання шляхів аналізу таких текстів, що розгортає перед науковцями неабияке поле діяльності” [6, 171]. Відсутніми є й дослідження форм еґо-нарративної об'єктивації роману С. Андрухович “Сьомга”.

У сьогоденній автобіографічній прозі на перший план виходить суверенна особистість, що не акцентує увагу на статевому факторі, а відкрито демонструє власний, знаковий для сучасної епохи спосіб життя та досвід, не обґрунтовуючи внутрішній світ із метою позбутися певних травматичних комплексів. Так, у своєму інтерв'ю “Дзеркалу тижня” на запитання кореспондента про писання як своєрідний “психотерапевтичний сеанс” (йшлося про роман “Сьомга”): “Написати – значить позбутися?” – й відповідно змінитися, Софія Андрухович відповіла, що “мова йде скоріше не про те, щоб “проговорити і позбутись”, а “усвідомити і прийняти”. Людина – істота, котра психологічно старіє у досить ранньому віці, тому амбіцій змінити себе у мене не було. Мабуть, уже занадто пізно” [2].

Епатажність, іронія, самоіронія, сексуальна розкутість, цинічність – ось ключові складники образу журналістки С. Андрухович у її романі “Сьомга”.

Особливістю оповідного простору автобіографічної прози молоді авторки є залучення читача до співучасті у творенні змісту як парної комунікативної інстанції на основі максимального переміщення уваги від автора до читача й, відповідно, активізації ролей наратора й нарататора, тобто характерним є укладення пакту “автор – читач”.

“Демонстративна автобіографічність” С. Андрухович у романі “Сьомга”, представлена ономастичною тотожністю образу головної героїні. Про автобіографічність свого тексту авторка повідомляє читача через “зовнішній пакт”, тобто пакт із уявним адресатом герой-наратор укладає на імпліцитному рівні. З інтерв'ю С. Андрухович Богдані Матіяш ми дізнаємося про те, що “в романі “Сьомга” присутня певна щоденниковість...” [2].

Звертатись до читача письменниця продовжує і на сторінках свого роману, підтримуючи тим самим своєрідний діалог-сповідання (“отож я розповідаю про те, що бачила на власні очі” [3, 67], “все, що я можу зішкребти з пам’яті про те літо...” [3, 73]).

Ведучи мову про експліцитну діалогічність із імпліцитним реципієнтом у автобіографічному романі молоді письменниці як одну з особливостей її прози, можна зауважити ще один важливий аргументуючий момент діалогічності, пов’язаний із епохою постмодерну, а також наявність ігрового принципу побудови оповіді, фрагментарність, мозаїчність, монтажність сюжету, його багатомовність, інтертекстуальність, цитатність тощо. Саме діалогічність, котру в тексті С. Андрухович підтримує “авторська маска”, стає запорукою вбереження постмодерного тексту від комунікативного провалу із читачем, оскільки забезпечує своєрідну цілісність гетерогенного матеріалу твору. “Авторська маска”, на думку І. Ільїна, – це “важливий структуроутворюючий принцип оповідної манери постмодернізму в умовах постійної загрози комунікативного провалу, викликаний фрагментарністю дискурсу й зумисною хаотичністю композиції постмодерністського роману <...> головний засіб підтримання комунікації <...> і смисловий центр постмодерністського дискурсу” [5, 8].

Оповідна площина автобіографічного тексту “Сьомги” множиться на декілька історій, пов’язаних між собою єдиною темою та зосереджених навколо загального сюжету. Так, смисловим об’єднувальним центром фрагментованих оповідей у С. Андрухович є самостійні, ідейно завершені, об’єднані хронологічною послідовністю життя героїні розділи зі своїми заголовками, тема “Я” героїні та проблема індивідуального вибору, котра втілюється через “внутрішній пакт”: автор ↔ маска героя-оповідачки (котра, як правило, опановує автора) ↔ героїня.

Маска героя-оповідачки в дискурсі “само-оповідання” забезпечує можливість зайняти позицію спостерігача за життєвою історією “Я” героїні. Завдяки цьому автобіографічна героїня поєднує в собі суб’єкта, що мислить, і суб’єкта, що споглядає суб’єкта, тобто розділяється на “ту, яка пише” й “ту, про яку пишуть”.

У романі превалює принцип першоособової нарації, що забезпечує ефект відкритості, відвертості. Ідентифікація тієї, “за якою” спостерігають та “про яку пишуть” з метою авторської самоідентифікації в тексті С. Андрухович постає в часовому континуумі від дитячих років і аж до точки спостереження – сучасності.

У романі “Сьомга” С. Андрухович демонструє доволі оригінальний спосіб вдивляння в себе. “Ставши персонажем”, авторка розщеплюється в тексті на кілька alter ego, приміряє кілька масок, тим самим розглядаючи себе з кількох різних точок. Таке “розпорошення” при конструюванні тексту, своєрідне відсторонення від текстової екзистенції,

засвідчує кореляцію з постмодерним світоглядним принципом “смерті автора”, котрий свого часу окреслив Р. Барт.

Площина тексту розщеплюється на дві частини, одна з яких завдяки введенню образу-маски вуайєра репрезентує погляд на Себе “ззовні”, з теперішнього (“Постійно бачу себе збоку” [3, 299]), а друга – складається з образів Міші, Галі, божевільні, виховательки дитячого садка, однокласниць, хлопців, із якими героїня зустрічалась, випадкових знайомих тощо – “зсередини”, з минулого. Таким чином, запускається механізм детального, майже “рентгенівського” обстеження життя головної героїні – від дитячих років і до сучасності, котра є вихідною та кінцевою точкою оповідної канви, що ніби поглинає минуле, замкнувши його композиційним кільцем. “Підсвітивши” минуле, героїня-оповідач “вивертає” назовні себе колишню аж до натуралізму внутрішніх органів, що їх дістає зсередини вуайєр, вбивши дівчину.

Символічна смерть головної героїні роману знаменує кінець зовнішньо-фізіологічної авторської самоідентифікації та готовність розпочати нову, яку можна означити, перефразувавши назву останнього розділу роману, – “Я хочу пізнати свій внутрішній світ”. Саме до такого пізнання готова та людина, котра пізнала, усвідомила та прийняла те “Я” себе, яке мають змогу бачити інші.

Загалом, варто відзначити “локальний” характер художніх конфліктів у тексті С. Андрухович. Авторка, відмовляючись від вирішення глобальних проблем, порушує близькі та зрозумілі кожній людині питання екзистенційної самотності в сучасному світі.

Віддзеркаленням “Я” героїні у тексті письменниці є також численні інші – образи-персонажі: сім’я, друзі, подруги, суперниці, чоловіки. Причому всі вони є рівноправними й не слугують джерелом ідеалізації героїні. А чоловічі образи, на відміну від таких образів феміністичної літератури 90-х років ХХ ст., не постають засобом обігрування ґендерної проблематики. У них читач, як і героїня-оповідачка, має змогу побачити становлення інтелектуальної, морально-етичної та сексуальної іпостасі героїні.

Важливо звернути увагу й на той факт, що в основу розгортання автобіографічного дискурсу “Я” активного суб’єкта кладеться лише певна життєва грань, зазвичай це приватна історія героїні. У дієгезу “пережитого”, як правило, не потрапляє сфера соціально-професійного розвитку. Лише констатується факт інтелектуально-творчої діяльності героїні, яка, за винятком певних епізодів, перебуває поза оповідними кадрами тексту, хоч у них і трапляються авторські малюнки.

Пошук Себе, невизначеність власного “Я”, екзистенційна невпевненість проступають крізь сюжетну канву аналізованого твору наскрізним мотивом “бездомності” та “блукання світами” (Софія з Мішею часто винаймають чужі помешкання). Саме “постмодерну бездомність”

Т. Гундорова вважає прикметною ознакою сучасної літератури. “В її основі – ситуація змінюваності, міграції, детериторизації. Іншими словами, український постмодернізм утілює бажання бути не “вдома”, а “в дорозі” [4, 165].

Пошук власної сутності молодою людиною в дорозі свого життя є закономірним явищем, проте в аналізованій прозі цей “пошук” набуває травматичного забарвлення через ситуацію певної національної ущербності, меншовартості, непевності, нестабільності, що не дає почуття потрібності та захищеності, котрі вкрай потрібні молоді. І все це подано скептично-іронічним тоном, що слугує своєрідною формою самозахисту від травматичного досвіду через національні реалії. Утім специфіка та проблематика національного простору залишаються лише тлом індивідуальної самоідентифікації героїні, тобто індивідуальне домінує тут над національним. Крім того, героїня демонструє свій космополітизм та включеність у простір міжнаціонального спілкування вкрапленнями у свій текст численних цитат різними мовами (польська, іспанська, англійська).

Коли виходити з двох еґо-дискурсних стратегій – не приховуваного та приховуваного, то молода авторка постає сміливою та відвертою у виборі першої. Табу та заборонені теми тут відсутні, авторські форми ідентифікації, попри описування власних досвідів, є властивими та близькими всьому поколінню, оскільки охоплюють увесь спектр життя сучасної пересічної молоді людини, що перебуває на шляху “становлення”. Тут є спогади дитинства, шкільний вік, юнацькі роки й, відповідно, – музика, кохання, розлука, секс, алкоголь, наркотики, друзі, біль за становище українців у своїй державі тощо.

Аналізуючи альтернативний спосіб самовираження молодих українських письменників, Р. Харчук слушно зауважує, що “головним ворогом “альтернативи”, зрозуміло, є “нормальний” світ”, який уособлюють не тільки традиційні “сірі” громадяни й громадянки, тобто міщанство (у тієї ж С. Андрухович зустрічаємо: “У всіх тут були такі мрії [“...діти закінчуватимуть школу з золотою медаллю, вищі навчальні заклади – з червоними дипломами, а ми купуватимемо собі нові квартири, і діти купуватимуть собі нові квартири, великі, двокімнатні, з загальною площею сорок метрів, і більше ніколи нікому не доведеться тіснитися в цих клятих готельках...”]), а те, що у нас з Мішею вони були іншими, нічого не змінювало...” [3, 9]), нові українці, псевдоінтелектуали, усі без винятку політики, масова і провінційна культура, зокрема глянцева журналістика, тупе телебачення й попса, а й українське геронтократичне суспільство, яке традиційно продовжує ігнорувати молодь, тримаючи час у муміфікованих руках <...> Нові автори не бажать бути глибокодумними і високочолими <...> вони в характерному для українців

ключі нарікають на життя, копірсаються переважно в собі, не апелюючи при цьому до суспільства...” [7, 207–208].

Р. Харчук визначає “зацикленість авторів на собі (Л. Дереша, С. Жадана, І. Карпи, С. Поваляєвої), нав’язливий банальний автобіографізм, відверте позерство і спекуляцію, нарешті нігілізм, якому письменники (письменниці) не чинять жодного спротиву” [7, 209], – тими рисами письма, що замість співчуття до продукovanого ними “трагічного образу української молоді”, часто викликає роздратування й, відповідно, певне несприйняття.

Щодо несприйняття текстів молодих вітчизняних авторок, то воно більшою мірою стосується старшої читацької аудиторії, чого аж ніяк не скажеш про молодь, котру якраз підкупає мікс із описуваного набуття життєвого досвіду та “живість” матеріалу, забезпечуючи цим текстам масовість читацької молодіжної аудиторії.

Універсальність відтвореної в тексті екзистенційної проблематики, щирість, часто шокуєче натуралістична відвертість, подана у формі сленгу та суржику, змішаних із нецензурною лексикою, викликаючи обурення чи здивування, утім читаються як такі, що мають безпосередній особистий стосунок до життя реципієнта. Таким чином, спілкування з метою пізнання передбачає в творі активну роботу обох сторін. Тому не лише читач стає “ключем” до відгадки минулого героїні, а й героїня виявляється на місці тих Інших, зустріч з якими дає можливість читачу наблизитись до розуміння власного внутрішнього образу. Означити цю співпрацю можна так: маска героя-оповідача ↔ читач; герой – Інший для читача.

Молодіжно-жіноча non-fiction альтернатива С. Андрухович, пропонує досвід особистого становлення героїні, тобто “щойно” прожиті “мною” на власний розсуд відрізки часу. Зовнішнє відображення Себе тут превалює над внутрішнім “Я”. В об’єktiv дзеркала пам’яті більшою мірою потрапляє “Я” та світ навколо Мене, аніж “Я” в Мені. Хоча, напевно, тенденція подієво-описового типу оповіді без надмірного моралізування виправдовується молодим, на час написання твору, віком письменниці. Адже кожна людина шлях самоусвідомлення починає із зовнішньої самовізуалізації – чи то в дзеркалі, чи в очах інших.

Вагоме місце на шляху відкритості, зрозумілості та діалогічності тексту письменниці належить пакту відтвореної тут епохи із читачем (текст → епоха ↔ читач). Оскільки твір читають паралельно із життям самої авторки, і запропоновані тут спогади сягають углиб максимум двох десятиліть, то не дивно, що реципієнт, будучи представником тієї ж епохи, чудово розуміє представлений у тексті контекст доби, упізнаючи описувані реалії студентської практики поїздок за кордон із метою стажування й роботи тощо. Усіма впізнавані у творі є й відомі постаті сучасності: Алла Пугачова, Михайло Горбачов, Нельсон Манделла,

Даяна Росс та ін. Це сприяє виникненню в читача відчуття співучасті, принаймні, як свідка відповідних реальних процесів.

Проаналізувавши основні форми еґо-нарративної об'єктивації у non-fiction тексті С. Андрухович можемо говорити про якісно інший рівень жіночої самоідентифікації, порівняно із жіночою прозою 80–90-х років ХХ століття, чільне місце в якій відводилось ґендерній та феміністичній проблематиці.

Представниця молодіжної “альтернативи” є досить розкутою, епатажною, іронічною, відверто-натуралістичною, часто мовленнєво агресивною в позиціонуванні суверенних, особистісних досвідів власної екзистенції, що стає провокаційним джерелом читацької цікавості. У поле зору самоповідного дискурсу молоді письменниці, як правило, потрапляє грань досвіду інтимно-особистісного становлення, без залучення процесів соціальної реалізації, від чого образ героїні є дещо незавершеним, як, утім, незавершеним у творі є й процес її самоідентифікації.

Маркером несформованості власного “Я” героїні, екзистенційної невпевненості, зумовлених досить молодим віком письменниці (на час написання твору), є мотив “бездомності” та “блукання світами” в пошуках Себе.

Укладаючи зовнішній та внутрішній пакти із читачем, авторка тим самим залучає його до активної співучасті в процесі самоідентифікації, що дає можливість реципієнту врешті наблизитись і до розуміння власного “Я”, отримавши в особі героїні образ Іншого. Сприяє такій співтворчості і явно виражений у творі пакт епохи із читачем, що об'єднує їх спільним часовим континуумом.

Першоособовий нарратив стає домінантною формою самоусвідомлення авторки, котре здійснюється на основі внутрішньотекстового пакту: автор ↔ маска героя-оповідача ↔ героїня. Цей пакт створює можливість дистанціювання героя-наратора від самого себе з метою відтворення ситуації як “ззовні”, так і “зсередини”.

Образи-персонажі друзів, подруг, суперниць, коханих, членів сім'ї в тексті письменниці є тими Іншими, що віддзеркалюють “Я” героїні. Причому всі ці образи разом з образом героїні є рівноправними, вона не ідеалізується за їхній рахунок.

Формальний рівень конструювання еґо-дискурсу відповідає постмодерній манері письма, оскільки будується на основі монтажності, інтертекстуальності, мозаїчності, фрагментарності, цитатності, візуалізації письма малюнками, графічними знаками тощо.

Отже, у постмодерному non-fiction тексті С. Андрухович, маємо справу не з утвердженням специфічної жіночої сутності на прикладі авторського “Я”, як у феміністичній літературі 90-х років ХХ ст., а з його

“розігруванням” та “оповіданням” при активному залученні до процесу читача.

Авторська саморефлексія та самоідентифікація в еґо-орієнтованому типі оповіді початку XXI ст. здійснюється на основі пакту із читачем, внутрішньотекстового пакту “автор ↔ маска героя-оповідача ↔ героїня”, пакту “читач ↔ епоха”, а також через систему образів-песонажів, що є зовнішніми Іншими відносно “Я” героїні. Внутрішнім Іншим у жіночій автобіографічній прозі є створений завдяки ретроспекції образ “Я” ще “тоді”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія / В. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 320 с.
2. Андрухович С. “Мне хотелось бы, чтобы о моей прозе читатель мог сказать: “Я смотрю так, как смотрит текст” [Електронний ресурс] / Софія Андрухович. – Режим доступу : http://gazeta.zn.ua/CULTURE/sofiya_andruhovich_mne_hotelos_by,_chtoby_o_moeu_proze_chitatel_mog_skazat_ia_smotryu_tak,_kak_smotr.html. – Назва з екрану.
3. Андрухович С. Сьомга. Роман / Софія Андрухович. – К. : Нора-Друк, 2007. – 352 с.
4. Гундорова Т. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с. Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов / И. П. Ильин ; науч. ред. А. Е. Махов. – М. : Интрада, 2001. – 344 с.
5. Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов / И. П. Ильин ; науч. ред. А. Е. Махов. – М. : Интрада, 2001. – 344 с.
6. Оздемір О. В. Наративна полімодальність як засіб ґендерної саморефлексії у книзі Ірен Роздобудько “Переформулювання” / О. В. Оздемір // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство. – Харків, 2015. – Вип. 1(80). – С. 169–185.
7. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: постмодерний період : навч. посіб. / Р. Б. Харчук. – К. : Академія, 2008. – 248 с.

Стаття надійшла до редакції 27 жовтня 2016 року