

ЕКСПЕРИМЕНТИ ЮРІЯ ТАРНАВСЬКОГО В ЖАНРІ РОМАНУ: ЄВРОПЕЙСЬКІ ВИТОКИ Й КОНТЕКСТИ

У статті представлено прозовий доробок українсько-американського письменника Юрія Тарнавського. Відстежено європейські контексти та претексти романів автора. Досліджено основну тематику та жанрово-стилістичні особливості прози, яка займає чільне місце в доробку митця.

Ключові слова: жанр роману, інтертекстуальність, сюжетні схеми, мотив дороги, претекст, коло читання автора, форма, ідіостиль, монтаж, мініроман, мікророман.

В статтє представлено прозу украинско-американского писателя Юрия Тарнавского. Прослежено европейские контексты и претексты романов автора. Проанализована основная тематика и жанрово-стилистические особенности прозы, которая занимает важное место в творчестве писателя.

Ключевые слова: жанр романа, интертекстуальность, сюжетны схеми, мотив дороги, претекст, круг чтения автора, форма, индивидуальный стиль, прием монтажа, минироман, микророман.

The prose ouvre of the Ukrainian American writer Yuriy Tarnawsky is presented in the article. The European contexts and pre-texts of author's novels are stressed. The main motives and genre-stylistic features of his texts are also under consideration. The main idea is that the prose texts are rather valuable and important part of the writer's works.

Key words: genre of a novel, intertextuality, matrixes of plots, motif of a road, pretext, author's circule of reading, form, idiostyle, montage, mininovel, micronovel.

Коріння роману сягає доби пізнього еллінізму. В європейських літературах зародження романного жанру відносять до XII ст., а свого поширення він набуває у XVIII-XX ст. Від часів романтизму спостерігається тяжіння до змішування жанрів, до розмивання чіткої класифікаційної межі, що у XX ст. досягає певної критичної точки. Першим романом, написаним українською мовою, вважається роман П. Куліша «Чорна рада» (1846), однак, розвиток жанру роману в українській літературі пов'язується передусім з творчістю письменників XX ст. На тлі початку століття, котре вирізнялось прагненням до експериментування в контексті європейських течій та стилів (О. Кобилянська, Г. Хоткевич, М. Йогансен, В. Підмогильний, В. Винниченко та ін.), середина та друга половина минулого століття в українській літературі ознаменована пануванням соцреалізму, що ускладнювало включення до мистецької майстерні радянських письменників тих підходів, які народжувалися та практикувались у західних літературах.

Письменники української еміграції мали змогу надолужити справу, оскільки знаходились у контексті тих змін, які відбувались у світовому літературному

середовищі XX ст. Англомовні романи українського та американського письменника Юрія Тарнавського є досить радикальними як за тематичним, так і за стилістичним критерієм. Кожен текст є свідченням експерименту, який письменник проводив у відповідності до власного розуміння модерного письма та в контексті модерністських пошуків в галузі романістики. У даній розвідці ми зупинимось на декількох романах письменника, залишивши, однак, поза увагою такий великий за об'ємом та новаторський за змістом і формою роман як «Три блондинки і смерть», який безперечно потребує окремого дослідження¹.

¹ Загалом письменником було опубліковано наступні тексти: «Шляхи», роман (Мюнхен, 1961); «Meningitis», a work of fiction (Нью-Йорк, 1978) – англійською мовою; «Three Blondes and Death», a novel (Нью-Йорк, 1993) – англійською мовою; «Не знаю», вибрана проза (Київ, 2000) – книга, до якої ввійшли раніше вже друквані твори разом із такими, що вперше у ній друкуються, а саме: роман «Шляхи» (у новому варіанті), «Сім спроб» (уривки з англомовних прозових книг «Смуток», «Гіпокрит», «Невинний у Парижі», «Подорож на південь», «Менінгіт», «Три блондинки і смерть», «Короткі хвости») і коротка літературна автобіографія «Босоніж додому і назад»; «Короткі хвости», кавалки (Київ, 2006); «Like Blood in Water», five mininovels (Тускалуза, Алабама, 2007) – англійською мовою.

Перший україномовний роман «Шляхи» було написано 1956 року, невдовзі по приїзді до Америки, у руслі екзистенціалістської літератури середини ХХ ст. У центрі його – образ Детлефа, прототипом якого є автор. Автобіографічні деталі у тексті невід’ємно пов’язані з реальними історичними подіями. Тож, просторово-часові рамки обмежуються періодом актуалізації пошуків героями власної тожсамості у післявоєнній Німеччині. Текст також наслідує певні традиції німецького історико-біографічного роману та «роману виховання». Автор концентрує увагу читачів на внутрішньому житті героїв, широко використовуючи засоби і прийоми художньої прози, зокрема: напружені внутрішні монологи, принципи ракурсу й ретроспекції. Так, наратором виступає Детлеф, який оповідає про події своєї молодості. Характерними рисами його розповіді стають критичність по відношенню до себе й своїх вчинків та глибока оціночність. У пролозі, який хронологічно слідує кінцеві роману, стає зрозумілим, що кар’єра Детлефа як літератора виявилась невдалою, хоча подальший текст розповіді свідчить про глибоку спостережливість і майстерність його як письменника. Але герой виявляється духовно спустошеним, про що свідчить його лицемірний прихід до церкви та таємні стосунки з дружиною свого товариша. Принцип дегероїзації Юрій Тарнавський застосовує й щодо інших героїв роману: мистецтво Калькройта зводиться до ремесла, намагання Герберта змінити світ – до профанного відокремлення себе від інших, а по суті, до деградації його як особистості. Отже, герої та їх характери стають змінними величинами, набуваючи сюжетного значення, що, за Бахтіним, є ознаками роману виховання на відміну від просто біографічного роману, в якому принцип становлення є відсутнім і змінюється життя героя, його доля, але він сам залишається, по суті, незмінним [1, с. 202]. Юрій Тарнавський наслідував принципи зображення дійсності, які, перш за все, були характерними для німецької літератури, на ґрунті якої і постав роман «Шляхи». За твердженням В.Н. Пашигорева: «Німецький роман виховання показує історію творення особистості з середини... Вся складність і багатогранна техніка психологічного аналізу підпорядкована у ньому принципу інтроспективності, розкриттю внутрішніх, духовних потенцій особистості» [7, с. 17]. Побудова розповіді від першої особи якраз і сприяє досягненню цих цілей. Обов’язки наратора у «Шляхах» перебирають на себе також Герберт (розповідь про Калькройта) та Калькройт (розповідь про смерть Бруно). Таким чином, лінії головних героїв врівноважуються, утворюється роман з декількома сюжетними центрами. Це пояснює і назву роману, як можливі «шляхи» до існування і розуміння життя.

Наразі звернімося до текстів, що залишилися недрукованими, однак, які відтворюють поступову еволюцію стилю та висвітлюють взаємозв’язок творчої манери Ю. Тарнавського з кращими світовими зразками в жанрі роману. Романи

«Гіпокрит» (1957-1958), «Невинний у Парижі» (1964-1966) та «Подорож на Південь» (1968-1969) розвивають тему пошуку молодою людиною сенсу життя та свого місця в ньому. Перший з названих романів здобув високу оцінку з уст старшої генерації в особі Ю. Лавріненка: «Тут він (Ю. Тарнавський – О.Т.) далі шукає основ і форм характерної для людини нашого часу гіпокризії, розриву людини з самою собою, її заблуканість у джунглях власної істоти, її великої драми на цьому ґрунті. Це було б, нарешті, міжнародне досягнення української повісти і роману, та автор написав ту річ по-англійськи» [5, с. 284]. На сюжетному рівні тексти трьох романів споріднює присутність головного персонажу, який проходить шлях випробувань, в результаті чого досягає певні істини. Дія кожного роману відбувається у чітко визначеному часопросторі: напередодні весілля героя «Гіпокриту», під час перших відвідин молодим американцем Парижу («Невинний у Парижі») та подорожі молодого француза Іспанією («Подорож на південь»). Письменник послуговується класичними сюжетними схемами (роман випробувань, автентично-побутовий роман, роман становлення, роман-біографія) з постійним набором відповідних мотивів – розлуки, зустрічі, втечі, подружжя, випробувань і т. ін. Переваги автор надає мотиву дороги. Як зазначав М. Бахтін: «На дорозі («великій дорозі») перетинаються в одній часовій та просторовій точці просторові й часові шляхи абсолютно різних людей (...). Це точка зав’язки і місце, де відбуваються події. Тут час ніби вливається у простір і тече по ньому (утворюючи дороги), звідси і така багата метаморфізація шляху-дороги: «життєвий шлях», «ступити на нову дорогу», «історичний шлях» та ін.» [1, с. 392]. У Ю. Тарнавського в романі «Шляхи», як ми бачили, «шлях» мав метафоричне значення вибору «життєвого шляху», і головним тут був мотив зустрічі з «іншим» та його пізнання і, як результат, самопізнання. Подібна тенденція збережена і в романі «Гіпокрит», де письменником прокладена віртуальна «дорога» до душевних страждань молодого чоловіка під час кризи напередодні весілля, коли він намагається зрозуміти і врівноважити поняття та уявлення про власну душу та далеке, на його думку, від досконалості фізичне тіло.

Що ж до двох інших романів, то в них «дорога» виступає основним організуючим чинником сюжету та композиції. Історії літератури відомі два різновиди романів-подорожей: по-перше, тексти, які змальовують подорожі в інші країни та, по-друге, подорожі на території власної держави. Перший вид романів з’явився іще в грецькій культурі, і події в ньому здебільшого мали авантюрний характер. Такий роман описував пригоди і випробування, які випали на долю героїв. Найвідомішим зразком другого виду романів-подорожей є «Дон Кіхот», в якому герой на дорозі зустрічається з усією Іспанією, тобто «вивчає» свою батьківщину.

Юрій Тарнавський з об’єктивних причин не міг обрати другий тип оповіді, тому він звернувся

до просторових кордонів двох європейських держав – Франції та Іспанії, – куди його герої відправляються у пошуках нових вражень, що відповідно наклало на принцип зображення подій в текстах певний відбиток. Так, «Невинний у Парижі» містить низку порнографічних, авантюричних сцен з метою розважити читача. В наступному романі авантюрна інтрига зберігається, оскільки герой потайки бере до Іспанії свою коханку. Подорожі чужими країнами загострюють почуття героїв та примушують їх по-новому підійти до вирішення життєво важливих питань (напр.: герой «Подорожі...» робить свій вибір на користь дружини). Тексти сповнені ігровими моментами, в них застосовуються мотиви приховування, непорозуміння, втаємничення. Автор широко вводить в текст яскраві описи, іронію, паралелізм.

Ці ознаки ранніх романів Юрія Тарнавського споріднюють їх з традиційним уявленням про роман як жанр, однією з характерних рис якого є детальне розкриття життєвих доль героїв протягом довгого часу. Названі романи мають низку очевидних претекстів: в іспанській літературі – це, беззаперечно, «Дон Кіхот» Сервантеса, у французькій – «Переміна» М. Бютора, в американській – «На дорозі» Дж. Керуака, в українській – «Пригоди ученого доктора Леонардо» М. Йогансена. Всі ці тексти входили в коло читання письменника напередодні створення ним власних романів, кожен із авторів своєрідно вплинув на світовідчуття та формування естетичного смаку Ю. Тарнавського. Книга Сервантеса була однією з його улюблених; зацікавлення текстами новороманістів призвело до значних зрушень в творчій манері Тарнавського; творчість бітників серйозно привертала увагу українського письменника-емігранта, оскільки була одним із потужних процесів в американській літературі середини минулого століття; Йогансен же до сьогодні залишається одним з улюблених українських письменників автора.

Більш-менш залишаючись у рамках традиційних тем та сюжетів, Юрій Тарнавський значно сміливіше починає експериментувати в плані форми та вироблення свого індивідуального стилю. Так, в романі «Гіпокрит» ним послідовно застосовано дуже складний синтаксичний малюнок. Діалоги часто витісняються розповіддю автора. Як пояснює сам Юрій Тарнавський: «Розглядати це треба, як намагання по-своєму розв'язати кардинальну проблему прози – трактування опису дій, або, іншими словами, проминання часу в просторі. На перший погляд, стиль цей може здаватися подібним до джойсівського *потоків свідомості*, але насправді має з ним мало спільного» [11, с. 421]. Отож, маємо зразок свідомого відштовхування від техніки, започаткованої Дж. Джойсом, та творення на цій основі власного стилю письма. Вплинуло на побудову роману і тогочасне захоплення автора стилем бароко, тому певний час він окреслював стиль «Гіпокрита» як «психологічне бароко». Роман «Невинний у Парижі», який мало цікавив письменника своїм змістом, став продовженням

експерименту над формальними проблемами прози. Техніка письма в ньому характеризується поєднанням довгих та коротких простих речень. А от «Подорож...», як вважає автор, стала містком між його ранньою прозою з дуже складним синтаксисом, та пізнішою, в якій синтаксис максимально спрощено. Спостерігається в цьому тексті й характерна для стилю Тарнавського асоціативність, що базувалася на нанизуванні образів-асоціацій. Таке письмо найяскравіше втілюється у збірці «Без Іспанії», а пізніше майже цілком було замінено вживанням коротких описових речень.

Промовистим кроком вперед став роман «Менінгіт». Історія його написання розпочалася 20 серпня 1973 року, коли Юрій Тарнавський, відвідуючи Вінніпег, написав оповідання «Елеонора», яке й поклато початок майбутній книзі. Всього до неї увійшло 18 розділів. Слід зазначити, що спочатку вона задумувалася як збірка оповідань, які з часом об'єднала спільна тема і персонажі. Тож, коли книга була видана у червні 1978 року, то з поради видавця мала підзаголовок «a work of fiction», тобто «художній прозовий твір» [13]. Сам же автор вважає її романом, на підставі того, що сучасний роман став досить поліморфним явищем, і «Менінгіт» безумовно вкладається у рамки цього жанру в його сучасному розумінні.

У центрі роману персонаж на ім'я Джордж. Читачі стають свідками сцен-оповідей, в яких описуються окремі події з його життя: вікенд на березі моря (*Кінець тижня (Кінець тижня/Кінець світу)*), розмова з Елеонорою, яка мешкає у Джорджа на квартирі, про написаний ним прозовий текст (*Елеонора*), стосунки Джорджевого товариша Олега з коханкою (*Дафніс і Хлоя*), брутальний вчинок Джорджа, який вдарив жінку (*Пригода на паркувальній доріжці*), імплантування Джорджеві штучного волосся (*Перше пересадження волосся*), автомобільна аварія, в яку потрапляє Джордж (*Автомобільна аварія*), відвідини бару разом із подругою Христею та читання ними двох старих українських книжок, а також опис вечора потому, який вони проводять наодинці (*Бар Едді*), відвідини Джорджем і Христею іспанського ресторану (*Цвіт цинамону*), опис жінки, з якою Джордж залишається разом на пляжі та його сон, нав'язаний зустріччю з нею (*Довгі стопи/короткі пальці*), декілька сцен із описом робочого дня Джорджа (*Рисунок*), пояснення привабливості для персонажу чорного кольору (*Чорне*), побачення героя з румункою Вікі (*Джордж*), вечір у квартирі Джорджа, його вечерея, робота над романом, читання історії української літератури, написаної Дмитром Чижевським (*Ніч у житті*). Всі зазначені події відтворюються письменником дуже детально із застосуванням граматичного теперішнього часу, що увиразнює момент присутності, достовірності. Текст, подібно до «Шляхів», містить низку закодованих автобіографічних елементів: письменник довгий час по приїзді в Америку передавав своє ім'я англійською мовою саме як George, герою

також має українське походження і займається письменницькою діяльністю. Однак більшу увагу привертає насиченість великою кількістю реалій, що презентують тогочасне американське суспільство: зустріч героя в дорозі з жінкою-феміністкою та роздуми над різного роду «-ізмами» – фемінізм, гомосексуалізм, ейджізм; висловлення оцінки з приводу сучасної рок-музики; експлуатування знакової для американців пристрасті до розмов з психотерапевтами; введення у канву оповіді розповідей про людей різних етнічних груп (негрів, азіатів, євреїв, українців, румунів) та загострення уваги на їх зв'язках з минулою культурою (опис особливого вбрання, поведінки, мовлення), відповідно їх самореалізації в американському суспільстві; заторкуються і актуальні проблеми наркотиків, розлучень, насильства, штучності існування та самотності.

Цілісне уявлення про героя роману вибудовується у співставленні з іншою групою оповідань (*День у житті, Гадюча сестра, Камелія, Кінець*), у центрі яких знаходиться постать Джіма Моррісона. За визначенням Юрія Тарнавського: «Події в других (оповіданнях – Т.О.) можна розглядати, як уявні, не надто реалістичні варіації на тему подій у перших, а їх героя, як різновиду героя перших» [11, с. 424]. Ці оповідання різко контрастують із попередніми. По-перше, суто граматичним застосуванням минулого часу. По-друге, стилем, який стає глибоко метафоричним та ліричним. Людина представлена у цих розділах як невід'ємна частка природи. Проілюструємо це на прикладах. Так, у розділі «День у житті» описується доба, яку Джім Моррісон провів на морському узбережжі. Образ людини талановито вплетено автором у природні пейзажі: коли волосся Джіма куйовдив вітер, йому здавалося, що то жестикулювала руками жива істота під час розмови; хвилі прибою видавалися руками моря, що намагалися змінити форму берега; легкий бриз нагадав тонке жіноче вбрання просякнуте вишуканими парфумами; а риба у гребні хвилі була ніби оком моря; дюни нагадували волосся і т. д. У тому ж ключі написані й інші розділи, присвячені Джіму. Визначальними рисами авторського підходу до їх написання стала поетизація письма, антропоморфізація навколишньої світу (як ми бачили, море має очі, повіки, руки і т. ін.) та розчинення в ньому людської істоти (образ людини трансформовано в різні іпостасі: землі і сонця, вітру і хмар, жінка перетворюється в змію (*Гадюча сестра*), чоловік в квітку (*Камелія*)). Домінуючим мотивом, однак, залишається мотив самотності та стосунків між статями. Джім Моррісон живе один після розлучення, пуста в його душі співзвучна пустій квартирі та поламаній снігом квітці. Вирішальним для представлення героя є концепт бігу. Джім є професійним бігуном на довгі дистанції. Біг приносить йому насолоду і заспокоєння, однак, і смерть знаходить його саме тоді, коли він біжить вздовж морського берега, потрапляючи на косу, однак вчасно не помічає, що вода значно піднялася, і вороття назад немає.

Текст провокує цілу низку питань, однак не дає на них відповідей. Біг як спорт для людини чи як можливість втекти? Тоді від чого? Від буденності, від чергової дівчини, від себе? А може навпаки, біг є символом людської суєтності, її надмірного прагнення до прискорення? Адже саме через бажання бігти Джім потрапив в пастку. Він розраховував на свої сили, але виявився занадто самовпевненим, природа спритніша й розумніша. Людина часто цього не помічає, або ж не хоче помічати. Тож усе наше життя виявляється бігом до смерті, з якою людина залишається сам на сам, у повній самотності. То може самотність має бути нормою життя людини? Самотність – можливо, але не відчуженість, на яку страждає Джордж. Своїм стилем, метафоричністю та міфологізмом, розділи про Джіма Моррісона споріднені з європейською літературою «потому свідомості».

Юрій Тарнавський вибагливо поставився до архітектоніки тексту, і, за логікою, один із розділів написав в майбутньому часі. Він має назву «Смерть kota» і описує, як кіт засинає, гріючись на сонці, і помирає вві сні. Однозначно оцінити цей розділ у межах роману, напевно, було б ризиковано. З одного боку, можна провести контрверсію до жахливої, неприродної смерті Джіма. З іншої, розглядати як підтвердження думки про буденність, неминучість смерті, і необхідність бути готовим сприйняти її як щось належне. Напевно, можна запропонувати й інші підходи до трактування даного повороту сюжету, однак, очевидно, що автор у такий спосіб інтерпретує одну з визначальних тем своєї творчості – тему смерті. Зазначимо, що в тексті роману есхатологічні мотиви звучать досить виразно. Однак, якщо раніше, особливо в поетичних циклах (*Життя в місті, Пополудні в Покінсі, Поезії про ніщо*), тема смерті цікавила Тарнавського як екзистенціалістський концепт, то в «Менінгіті» проведено паралель між кінцем життя однієї людини і цілого світу. Письменник філософськи підходить до понять життя і смерті, адже, як стає зрозумілим, остання можлива і для фізично живої людини, коли вмирає кохання, черствіє душа, порушуються моральні принципи. Тож, відповідно постає проблема, наскільки «живим» є суспільство, яке складається з подібних осіб.

Символічною є назва роману. Вона до певної межі розшифровується автором. В одному з розділів Джордж, ніби мимохідь згадує одну знайому єврейку, яка після восьми років подружнього життя, знаходилась у процесі розлучення з чоловіком. Внаслідок фізичного і морального виснаження вона захворіла на менінгіт. Після місяця, проведеного в лікарні, повністю одужала. Менінгіт – це інфекційне захворювання мозку, тож письменник недвозначно робить натяк на можливості існування нормального людського суспільства лише за умови психічного та психологічного здоров'я його окремих індивідів. Цікавою є паралель до образу раку, створеного Г. Міллером у романі «Тропік Раку»: «Рак часу продовжує роз'їдати нас. (...) Світ – це сам себе пожираючий рак. (...) Хаос – це партитура

дійсності» [6, с. 5-6]. В обох текстах фізична хвороба (в одному – інфекційна, в іншому – невиліковна) переосмислюється авторами і асоціюється зі станом людських взаємин в сучасних західних суспільствах.

Найпомітнішого впливу на роман «Менінгіт» (особливо на розділи, в яких головним героєм є Джордж) справила мистецька течія середини 20 ст. – французький «новий роман», вивченням якої Тарнавський систематично займався з кінця 50-х років. Тексти новороманістів та Юрія Тарнавського мають спільні корені: на них помітно позначилися філософські концепції постструктуралістів та екзистенціалістів, формальні мистецькі течії та європейський сюрреалізм із впровадженням техніки автоматизму. Юрій Тарнавський був добре обізнаним із творчістю тих, хто приєднався до цього творчого угруповання. Однак, як відомо, кожен із новороманістів мав свій власний і неповторний стиль письма, а те, що їх об'єднувало було прагненням до оновлення романної форми, пошуків нових концепцій і творчих рішень. Сучасні дослідники виділяють три основні вектори розвитку «нового роману»: шозизм, роман «тропізмів» та роман міфологізмів [3, с. 81]. Відповідно представником першого називають А. Роб-Гріє, другого – Н. Саррот, останнього – М. Бютора. Юрія Тарнавського найбільше приваблювали можливості осягнення дійсності через опис зовнішніх предметів, тобто шозизм. У дослідженні О. Кучервої цьому мистецькому прийому надається значно ширшого розуміння: «Шозизм є саме тією філософською і естетичною системою, яка допоможе відповісти на запитання про місце людини в світі, визначити ситуацію сучасної людини. Що це за ситуація? Це розташування людини в кожний даний момент на такій-то відстані від речей і собі подібних» [4, с. 153] (курсив наш – Т.О.). Питання самовизначення в сучасних умовах життя завжди гостро ставилось в текстах Юрія Тарнавського, а застосування техніки опису людини і речей навколо відкривало нові шляхи до її висвітлення.

Наприклад, пригадаймо зачин роману А. Роб-Гріє «У лабіринту» [8], в якому детально відтворюються візерунки на столі, колись залишені різними предметами. Письменник з перших речень вводить наочне уявлення лабіринту, по якому будуть блукати герої роману. Тут же подаються основні орієнтири, з якими зіткнеться читач надалі – квадрати і кола: солдат буде кружляти по «шаховій дошці абсолютно однакових вулиць», стакани будуть залишати округлі відбитки на червоно-білих квадратах царати, сніг – круглі розписи на обгортці коробки, яку несе солдат, зустрінеться і овал ручки на прямокутнику дверей, і овальна фотокартка у квадратній рамці, і коло від світла на стелі та т. д. Звернімося тепер до уривку з розділу «Бар Едді» роману Юрія Тарнавського: «Бар має три частини. Перша частина має прилавок. До неї входять знадвору. Вона широка яких два метри не рахуючи прилавка та простору за ним. При прилавку стільці. Друга частина приблизно

квадратова. Вона велика. Тут вісім столів. Більшість із них великі. Більшість із них теж круглі. Деякі з них покриті обрусами. Обруси білі. (...) Джордж та Христя в барі. Вони в другій частині. Вони сидять при столі. Стіл стоїть в лівім найдалішнім куті від входових дверей. Він один з круглих. Він великий. На столі обрус...» [11, с. 175-176]. Концентрація уваги на окремих деталях, просторових пропорціях, геометричних фігурах та їх комбінаціях, безумовно, споріднює творчу манеру Ю. Тарнавського зі стилем А. Роб-Гріє. Л. Єремєєв відзначав: «Гіпнотизм» стилю новороманістів у деталізації і роздрібненості, повторюваності й уповільненні, повзучості, монотонності мовлення» [3, с. 142]. Відповідно на силуетці «Менінгіту» зазначено: «Дії, так само, як форми предметів, їхні барви, фактури, творять узор. Вчинки виявляються такими ж непорушними, як взір у тканині. Візерунок діє, існуючи. Наш розум помічає повторення і занотовує їх собі. Він укладає їх у взори. Взір потребує менше інформації, щоб його описати». Такий підхід значно зближує художні тексти з нелітературними жанрами, а також з іншими видами мистецтв, а у випадку Юрія Тарнавського також із комп'ютерними технологіями, адже далі, на тій же силуетці підкреслюється: «Кодування в формі взорів, отже, є схожим на компресування чисел в комп'ютерних операціях, ціллю якого є ошадження комп'ютерної пам'яті».

Наступним моментом, що об'єднав стиль «Менінгіту» з експериментами новороманістів, є своєрідне застосування прийому кінокамери та монтажу. З кінематографічною чіткістю Тарнавський фіксує предмети, що оточують персонажа в даний момент, і описує їх, як ми вже пересвідчилися, досить детально. Подібно до творчої манери Алена Роб-Гріє, в тексті Юрія Тарнавського схоплено окремі епізоди з життя героя: довші за часом перебігу, як у розділі «Кінець тижня», або ж зовсім короткі, такі як уривок розмови Джорджа з Вікі у розділі «Джордж». Вони змонтовані без дотримання будь-якої хронологічної послідовності. І якщо про просторові рамки тексту у читача складається чітке уявлення (наявність топографічних назв, назв вулиць, барів), то часові залишаються за лаштунками сюжету. Граматичне застосування теперішнього і минулого часу не відповідають логічному порядку розгортання подій у реальному часо-просторі. Таким чином, читач залишається без одного з присутніх орієнтирів і має вибудовувати своє враження від прочитаного, відштовхуючись від інших чинників, серед яких найпо сутнішим є асоціативний зв'язок між окремими деталями тексту, їх повторюваність.

У тій же манері було написано оповідання «Парні вельосипедні перегони», який мав увійти до роману, але не вклався туди тематично. Це не лише художній текст, а одночасно й «етюд про структуру короткого прозового твору, в яким розглядаються проблеми, пов'язані з описом предметів та дій» [11, с. 425]. Опис подій в ньому представлений тричі з різних дистанцій, так, ніби

кінокамеру було ввімкнено в різних точках, тож дія – велосипедні перегони – усвідомлюється як результат накладання різних перспектив та численних повторів.

Отже, «Менінгіт» став одним із експериментів Юрія Тарнавського над формальними показниками жанру роману, а також передвісником появи у творчому доробку письменника жанру «мініроману», в якому написано низку текстів в останні роки. Автор відзначає, що традиційно «роман відрізняє від короткого прозового твору насамперед детально розроблена постать героя. Прочитавши роман, ми знаємо не тільки, як він у нім поведився, але як він поведився б в інших ситуаціях (...). Себто, роман творить психологічний простір, в якому може рухатися наша уява» [12, с. 11]. Зазвичай такий ефект досягається за рахунок обсягу, опису великої кількості подій, однак, автор переконує, що «подібне можна досягнути евокативністю, себто, можна створити короткий прозовий твір, збудований так, що постать героя в нім буде накреслена тільки побіжно, але в такий спосіб, що резонуватиме вона в уяві читача, і він зможе розбудувати собі її повністю по-своєму» [12, с. 11]. Тобто, автор у мініроманах усе більше наближається до виконання функцій скриптора, а читачі перебирають на себе активну співавторську функцію. Тексти Тарнавського імпліцитно орієнтуються на елітарного, мислячого читача-інтелектуала, здатного переглянути існуючий «горизонт сподівань» та прийняти тексти з новою естетикою, новим змістом і формою.

Зразки мініроманів подано Ю. Тарнавським в англомовній збірці «Like Blood in Water» («Як кров у воді») (2007), а також це прозовий текст «Красуня ночі», що вмонтований у п'єсу «Коні» (1998). Їх характерними ознаками стали сконденсованість думки та певна схематичність на фоні глибокої асоціативності. Тут автор досягає того ефекту, про який мріяв, – «проминання часу в просторі». Серед зразків подібного письма у світовій літературі можна назвати жанр «мікророману», який в середині минулого століття розроблявся, скажімо, в польській літературі. Найяскравішою ілюстрацією до згаданого жанру дослідниця В. Ведіна називає текст К. Брандуса «Як бути коханою?» (1963), в якому «фабульні зв'язки поступають асоціативності, цілісна дія відсутня, окремі свідчення про долю актриси (головної героїні – *О.Т.*) розкидані по всьому текстові» [2, с. 49]. Зазначений текст не входив до кола читання Тарнавського, однак одночасне звертання до такої техніки письма свідчить про типологічність подібного літературного явища.

Аби глибше усвідомити еволюцію письменника та його напрацювання в жанрі роману слід звернутися до його самоінтерпретації та розуміння особистісної вписаності в літературний контекст. 2001 року автор написав есей «Модернізм, це теж гуманізм», який назвою наштотує на відому роботу Ж.П. Сартра «Екзистенціалізм – це гуманізм». Аналогічно до ідеолога екзистенціалізму, який на кону своєї теорії поставив щастя й свободу

вибору кожного окремого індивідуума, Тарнавський стверджує, що «модернізм, це теж один із видів гуманізму, оскільки звільнює він людину – мистця – від кайданів традицій – традицій змісту і форм – і дає їй можливість висловлюватися про найважливіші теми її існування, іншими словами, себе пізнавати, найбільше підходящою до теми і природною їй мовою» [10, с. 175]. Тарнавський окреслює три етапи розвитку модернізму – «Утвердження» (період засвоєння принципів модернізму, розроблених Бодлером і його наступниками Рембо, Верленом, Малларме), «Шукання нових шляхів» (період виникнення таких стилів, як експресіонізм, футуризм, дадїзм, конструктивізм, сюрреалізм, які розвинулись, відштовхуючись від символізму попередньої етапу) та «Особисте звільнення» (третій етап, який співпадає з епохою постмодернізму). Ключовою думкою є особиста відповідальність митця перед собою та спроможність почуватися вільним і незалежним за будь-яких обставин, тому модернізм характеризується Тарнавським як «спосіб думання, бачення світу, настанова – метарух чи метастиль» [10, с. 176], а не лише як мистецький рух чи стиль. Розуміння призначення митця у такому сенсі є співзвучним словам Сартра: «Людина – істота, яка націлена в майбутнє і усвідомлює, що вона проектує себе в майбутньому. Людина – це перш за все проект (...). Людина відповідальна за те, якою вона є» [9, с. 323]. Ю. Тарнавський також наголошує на тих характерних рисах, які зазвичай приписуються постмодернізму – пародія, пастиш, багатостилевість, грайливість, – стверджуючи, що вони в такій самій мірі характеризують модерністські тексти, а різниця полягає у мотивації та меті їх застосування, адже «модерністи граються з особистих потреб, мотивованих або пекучими особистими, екзистенційними, потребами, або потребами інтелектуальними, як вимагає їхнє мистецтво» [10, с. 188].

В останньому, на нашу думку, знаходимо пояснення тим стилістичним новаціям, що присутні у збірці оповідань «Короткі хвости», яка була написана спочатку англійською мовою, пізніше перекладена українською, а 2006 року з'явилася у «Видавничому Домі Дмитра Бурого», – це представлення екзистенційної тематики, все ще важливих для письменника-емігранта проблем відчуження і самотності у пародійному, грайливому ракурсі. Це остаточно свідчить про те, що з роками творчість Юрія Тарнавського знає поступового розгортання від категоричності неприйняття нового світу, беззаперечності «або – або» на своєрідне примирення з ним, прийняття формули «і – і». Американське суспільство вживлюються в мислення емігранта, стаючи невід'ємною часткою його власної ідентичності. Відстань між письменником і суспільством залишається, але знімається напруга порожнечі й непорозуміння. Сприйняття світу від трагічного переходить до іронічного, в основі якого лежить гра та сміх. Юрій Тарнавський засвідчує, що, працюючи над

«Короткими хвостами», він відверто насолоджувався, милувався можливостями англійської мови. Він так характеризує сам цикл: «Це споглядання світу зі мною в нім, з підвищення, чи навіть з гори – віддалене спостереження і критична оцінка його. В корені її лежить сміх – сміх зі світу і особливо з себе самого» [11, с. 398]. Гра з читачем починається вже з заголовку, але це стає зрозумілим лише в оригінальному, тобто англійському, варіантові, в якому назва звучить як *Short Tails*. Гра слів виявляється тут багатовимірною: по-перше, слово *tails* – хвости є омофоном до *tales* – оповідання; в англійській мові існує ідіоматичне словосполучення *tall tales*, яке означає «брехня, неправда»; тож виходить, що назва ніби одночасно натякає і на форму, і на зміст книги, в якій будуть представлені короткі оповідання, однак не зовсім оповідання, а своєрідні «хвости», які не є брехнею. У перекладі автор додає ще один іронічний момент – книга має підзаголовок «Кавалки», який також вимагає тлумачення, тому що зазвичай саме завдяки таким підзаголовкам автор може самостійно визначити жанрову приналежність твору. Зрозуміло, що подібного жанру не існує, а слово «кавалок» походить з польської і означає «шмат, кусок, уривок», що приблизно відповідає оригінальному *prose pieces*, але у галицькій діалекті слово також має значення – «жарт, витівка». Відповідно і кожне оповідання прочитується у декількох площинах: екзистенційно-напруженому, філософському, жартівливому тощо. Метафоричність стилю письменника робить таке читання багатовимірним і складним, примушуючи читачів до розкодування смислів, закладених у текстах на багатьох рівнях.

Так, перші оповідання «Пропасті» і «Меншати» майже у притчовому ракурсі відтворюють прагнення особистості до розчинення у світі або й повного фізичного зникнення. Прикметно, однак, що автор надає право героям обирати свою долю, вони стають у повному сенсі рівними богам і активно долучаються до самостворення та фізичних і моральних змін у власному мікрокосмі, тож вповні несуть відповідальність за те, що відбувається. Таким є і герой оповідання «А.К. Робат», тобто акробат, який досягає такої майстерності, що може абсолютно знищити своє тіло, розташувати його в різних площинах, підкорити будь-яким деформаціям. На початку тексту Ю. Тарнавський висловлює подяку С. Кіркегору за книжку «Страх

і трепет», Ф. Кафці за оповідання «Голодувач» і Ю. Соловйові за полотно «Ковтач вогню», мотиви яких філігранно переплітаються у тексті й вписують його у широке інтертекстуальне тло епохи, однак відбувається це у відверто іронічному модусі. Загалом інтертекстуальні зв'язки відіграють у «Коротких хвостах» величезну роль: оповідання «Землетрус у серці» відсилає читачів до Кляйстового «Землетрусу в Чілі», «Наддитина» – до філософських концепцій про надлюдину. Алюзивні вкраплення у різних текстах орієнтують читачів на широке літературно-мистецьке тло: це і згадки про Конан Дойля, Гегеля, Гемінгвея тощо.

Проблема стосунків між чоловіком та жінкою, яка неодноразово порушувалася Ю. Тарнавським і раніше, презентована у текстах «Вистава», «Маленькі допомоги. AIDS», «Новий устрій» тощо. Біль, страждання, смерть інспірують роздуми автора в оповіданнях «Машина для болю», «Татуйована троянда», «Камінь», «Дим», «У цупких обіймах могили», «Квіти Капуччіно» та інших. Смерть близької людини як подія, що закарбовується на всій долі іншого, представлена у тексті «Батько». Глибокою іронічністю відрізняється «Мозок Леніна», в якому представлено абсолютно фантазмагоричну картину про те, як мозок Леніна потрапляє до звичайного американського громадянина і абсолютно змінює його ідентичність. На особливу увагу заслуговує цикл оповідань «Фотографії», який у своєрідний спосіб продовжує міжмитецький діалог Ю. Тарнавського. Зазначимо, що поетичний цикл з подібною назвою «Фотографії, це квіти» було написано автором ще на початку 90-х років. Це також своєрідне «подвійне» використання прийому кінокамери, про який ми вже згадували раніше. Увага цього разу зупиняється на вже сфотографованому об'єкті і письменник презентує читачеві певну картинку ніби через подвійне скло. Пристрасть до фіксації деталей та їх актуалізація у процесі прочитання доводиться до максимуму.

Таким чином, незважаючи на усталений в українському літературознавстві стереотип про Юрія Тарнавського виключно як про поета, проаналізовані романи ілюструють еволюцію автора як письменника-прозаїка. Більшість з написаного митцем – це сучасна проза з добрим європейським підґрунтям, яка все ще шукає шлях до українського читача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975. – 504 с.
2. Веди́на В.П. Послевоенная польская проза. Проблематика и поэтика / В.П. Веди́на. – К.: Наук. думка, 1991. – 312 с.
3. Еремеев Л.А. Критический анализ теории и художественной практики французского «нового романа»: дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.05 / Л.А. Еремеев. – К., 1974. – 204 с.
4. Кучерява О. «Новий роман»: сьогоднішнє прочитання Алена Роб-Ґріє / О. Кучерява // Всесвіт. – 2003. – № 7-8. – С. 150-155.
5. Лаврі́ненко Ю. Талант непротопаної стежки (з поезії і прози Юрія Тарнавського) / Ю. Лаврі́ненко // Лаврі́ненко Ю. Зруб і парости: Літ.-крит. статті, есеї, рефлексії / Юрій Лаврі́ненко. – Мюнхен: Сучасність, 1971. – С. 274-284.
6. Миллер Г. Тропик Рака / Генри Миллер. – М.: Изд-во «Культура», 1992. – 240 с.
7. Пашигорев В. Роман воспитания в немецкой литературе XVIII–XX веков / В. Пашигорев. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1993. – 144 с.

8. Роб-Грийе А. В лабиринте / А. Роб-Грийе // Бютор М. Изменение. Роб-Грийе А. В лабиринте. Симон К. Дороги Фландрии. Саррот Н. Вы слышите их? / М. Бютор, А. Роб-Грийе, К. Симон, Н. Саррот: [пер. с фр., предисл. Л.Г. Андреева]. – М.: Худ. лит., 1983. – С. 240-352.
9. Сартр Ж.П. Экзистенциализм – это гуманизм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов / [сост. и общ. ред. А.А. Яковлева: перевод. – М.: Политиздат, 1990. – С. 319-344.
10. Тарнавський Ю. Модернізм, це теж гуманізм / Ю. Тарнавський // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 168 (листопад). – С. 174-188.
11. Тарнавський Ю. Не знаю: Вибрана проза / Юрій Тарнавський. – К.: Родовід, 2000. – 432с.
12. Тарнавський Ю. Темна сторона місяця / Ю. Тарнавський // Критика. – 2000. – № 7-8. – С. 4-11.
13. Tarnawsky Y. Meningitis / Y. Tarnawsky. – New York: Fiction Collective, 1978. – 160 p.

Рецензенти: Пронкевич О.В., к.філол.н., доцент,
Кремінь Т.Д., к.філол.н., доцент

© Остапчук Т.П., 2009

Стаття надійшла до редколегії 17.09.09 р.