

**ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ ЯК ДОМІНАНТНА АВТОРСЬКА
ПОЗИЦІЯ: РОМАН ДЖОНА БАРТА
“ТВОРЧА ВІДПУСТКА: РОМАНТИЧНИЙ РОМАН”**

Дослідження постмодернізму як художньої практики починається у 60-х – на початку 70-х рр. ХХ ст., але якщо цей перший етап часто був позначений негативними оцінками нового експериментального мистецтва як свідчення кризи мистецтва після доби модерністських відкриттів, то наприкінці 70-х і особливо протягом 80-х рр. відбувається осмислення постмодернізму як існуючого феномену культури без оцінювання в той чи інший бік. Про це свідчать монографії Д.Фоккеми **“Літературна історія, модернізм, постмодернізм”** (1984), Лінди Хатчен **“Поетика постмодернізму”** (1988) та **“Політика постмодернізму”** (1989), Брайана Макгейла **“Література постмодернізму”** (1987), Д.Лоджа **“Після Бахтіна”** (1990) та ін., а також матеріали конференцій, семінарів, симпозіумів, видані протягом 80-х рр., такі як **“Наближаючись до постмодернізму”** (1986), **“Досліджуючи постмодернізм”** (1987), **“Роман: Форум з художньої літератури”** (1988), та багато інших, а також збірка 1997 р. **“Міжнародний постмодернізм”**, яка стала спробою узагальнення і навіть деякої поаспектної класифікації постмодернізму з точки зору, більш віддаленої у часі.

Вони становлять результати аналізу естетики постмодернізму, а не випереджають його у вигляді декларацій або маніфестів, між тим як власне постмодерністське красне письменство розвивалося у діалектичному відношенні до пануючих концепцій структуралізму, постструктуралізму, деконструктивізму та ін. Необхідно зауважити, що мистецтво постмодернізму розвивалося не у відповідності до постструктуралістських положень, які містили досить великі розбіжності в концепціях різних теоретиків, але в діалозі і навіть часом в негативній реакції на деякі заяви, такі як, наприклад, **“смерть автора”**, яким ніяк не відповідала дійсність художньої творчості.

Звернення до аналізу творчості Джона Барта продиктоване його активною полемічною позицією по відношенню до панівних

теорій сучасності. Джон Барт, який довгий час викладав у провідних центрах постструктуралістської думки (Університет штату Пенсільванія, Університет штату Нью-Йорк в Буффало, Університет Джонса Хопкінса), відгукується і як теоретик, і як художник на гострі дискусії про *“смерть автора”*, *“стирання ликів”*, *“народження читача”*, *“маски автора”*, художньо тонко вписуючи своє ставлення до головних теорій, провокуючи своїх критиків на рішення цієї головної задачі в зв’язку з власною творчістю.

Роман **“Творча відпустка”**, що вийшов у світ у 1982 році, викликав досить неоднозначну реакцію, представляючи нібито реалістично змальовану історію пригод, набагато менш експериментаторську, ніж попередні твори, яка, проте, продовжує ту бартівську теоретичну полеміку на наступному етапі творчості, котра протистоїть водночас і надмірному біографізму, і запереченню авторської інстанції введенням модальності життєтворчості. Дослідження специфіки цієї авторської позиції у суто бартівському варіанті і стало метою даної роботи.

Роман Д.Барта **“Творча відпустка: Романтичний роман”** (1982) часто розглядається критикою як повернення до реалізму. Дійсно, набагато більш доступна для широкої читацької аудиторії історія метафізичної та реальної подорожі водами Чезапікської затоки подружньої пари, вписана в контекст сучасної американської дійсності, який, до того ж, містить багато елементів з біографії письменника, нібито відповідає визначенню реалізму як *“більш-менш прямого представлення життя-як-воно-є”*.¹ Сприйняття романів лише на такому рівні сюжету, локусу, часу дії та набору персонажів сприяє виникненню недостатньо схвальних відгуків, наприклад, Вальк’евича, який характеризує **“Творчу відпустку”** як *“мертву точку”*, *“результат періоду менш активної діяльності”* після написання **“Письмен”**.²

З.Боуен пояснює слабкість твору специфікою авторського завдання, яке полягає у відтворенні аматорських спроб створити літературу: **“Творча відпустка”** – *це чорновий начерк, спільна учнівська робота талановитих, але ще не повністю сформованих письменників-аматорів*.³ З іншого боку, Ч.Харріс пропонує прочитання роману як критики реалізму, *“як само-свідомого та*

пародійного перегравання (аранжування) умовностей літературного реалізму XIX століття, а також як критики тих епістемологічних посилянь, на які спирається реалізм”.⁴ Між тим цим заявам (навіть самого письменника) про наявність реалізму у вузькому значенні правдоподібності, або у більш широкому – як певної епістемології, протиставляється жанрова характеристика твору, закладена у назві – “романтичний роман”, яка прямо наслідує принципи американського романтика Н.Готорна.

В передмові до “Дому на сім фронтонів” письменник пояснює жанротворчу авторську позицію, яка наголошує на важливості авторської уяви як одного з основних елементів творчого процесу, тобто передбачає зображення “правди людських почуттів” за допомогою уяви, вільного створення (на противагу відтворенню) необхідної атмосфери в залежності від авторських прихильностей, ретельної збалансованості реального та чудесного, що становить “лише тонку, ароматну приправу до страви, якою він (автор. – О.С.) пропонує пригоститися поважній публіці”.⁵ Отже, обгрунтовуючи закони створення романтичного роману, Готорн наголошує на праві письменника “на певну свободу в доборі матеріалу та описі подій, на яку не наважився б, якби замислив створити реалістичний роман”.⁶

Барт мало не дослівно повторює ідеї Готорна, вписуючи їх в метафору корабля та відтворюючи в діалозі Фенвіка та Сюзанни, які обговорюють необхідність віднайдення еквівалента фантастичного в сучасному “чудесному та загадковому” для свого майбутнього роману. При цьому автор розглядається як понадбуттєва свідомість твору, віддільна від людини-творця, яка вільна керувати художнім простором, долаючи межі правдоподібності, посилаючись на чудесне в Одісею, Шахерезади, Данте та на псевдочудесне у Дон Кіхота та Гека Фінна:

F: We can do anything that we can do, Suse. And what we can't do as Fenn and Susan, we can do as Author. (...)

F: The literally marvelous is what we want, with a healthy dose of realism to keep it ballasted. But at this hour of the world I guess we'll take whatever kind of marvelous we can manage.

S: No compromises, Fenn.

F: Seems to me it's all compromises in this business.

S: Realism is the ballast. I like that.

*F: Thank you. Realism is your keel and ballast of your effing Ship of Story, and a good plot is your mast and sails. But magic is your wind, Suse. Your literally marvelous is your mother-effing wind.*⁷

В “Літературі наповнення” Дж.Барт писав про необхідність у сучасну епоху створення технічно нової літератури з опорою на досвід модерністських попередників, наголошував неможливість простого повернення до реалізму. В романі в словах Фенвіка повторюється та ж ідея: *“Reality is wonderful; reality is dreadful; reality is what it is. But realism is a fucking bore”*.⁸ Звідси і звернення в романі до *“ірреальної реальності”*, котра, як зазначає Т.Н.Денисова, передбачає *“уведення до літературного твору культурного дискурсу як підґрунтя, як першого поверху, як феномену інтертекстуальності, який і забезпечує ефект метаповісткування”*.⁹

Отже, для Барта жанр романтичного роману передбачає, з одного боку, поєднання реального та фантастичного, яке досягається за допомогою авторської уяви, тобто можливості віднайти таємниче та загадкове у повсякденності сучасного життя, кохання, подорожі; з іншого боку, на більш глибокому рівні текстуальності наявність ірреального як іншого значення, як другої реальності забезпечується присутністю літературної традиції, з якою постійно ведеться і експліцитний, і імпліцитний діалог.

Таким чином, вже в заголовку роману зазначена семантика пригод та історії кохання, а також заявлена авторська позиція, яка пропонує читачеві ставитися до подій твору з долею іронії, сумніву, оскільки правдоподібність прикрашена уявою, яка породжує символічний план книги. Навмисна символіка становить один із засобів прояву автора в оформленні та визначенні проблематики твору, що насамперед відображене в тричастній структурі роману, де всі частини як розгалуження доріг сходяться в центрі або виходять з нього, де також відтворена схема, за якою відбувається процес зародження в жіночому тілі; і це відображене на титульному малюнку, який представляє можливість вибору, що постав перед героями Фенвіком та Сюзанною, а також становить метафору родючості в біологічному та фігуральному смислах, яка *“стверджує тріумф плідності над стерильністю бесплідної землі”*.¹⁰

Ситуація вибору, в яку поставлені герої, дає можливість провести дослідження, щоб відповісти на два запитання: екзистенціальне (чи варта реальність сучасного світу того, щоб народжувати дітей) та естетичне (яким чином треба писати сучасні романи). Хоча відповідь на перше запитання негативна, народження відбувається, але народження естетичного характеру, яке спрямовує нас до другого запитання, оскільки, як стає ясно читачеві ближче до кінця книги, справжнім героєм, що пройшов свої етапи зародження, розвитку, ініціації, є саме повістьвання.

Розказана історія про подорож водами Чезапекської затоки двох інтелектуалів – колишнього працівника ЦРУ та письменника-початківця і його дружини, викладача класичної американської літератури в академічній відпустці, – подорож, якою вони підсумовують сім років подружнього життя і намагаються віднайти орієнтири на майбутнє, набуває іншого виміру, перетворюється на іншу літературну реальність, адже містить численні роздуми, дискусії, повчання щодо написання художнього твору. Отже, представлений читачеві роман водночас становить і процес прийняття рішень, і його результат, поєднуючи реальність життя та творчості та визначаючи головну модальність роману як модальність життєтворчості.

Саме так звучить пояснення Фенвіком створеної естетики в епіфанічному моменті усвідомлення творчого покликання: “I see now what we’re about. It’s the story! (...) It will be our story. What’s more, this story, our story, it’s our house and our child (...) We’ll have made it (...) and we’ll live in it. We’ll even live by it. It doesn’t have to be about us – children aren’t about their parents. But our love will be in it, and our friendship too. This boat ride will be in it, somehow”.¹¹

Очевидно, що обрана модальність життєтворчості, тобто естетичного оформлення свого життєвого матеріалу, стає можливою лише за умови оповіді від першої особи, але перспектива подібної оповіді отримує у Барта подвійну спрямованість, оскільки автором заявлена як домінантна форма нарації перша особа множини – “ми”. Автор претендує на новаторство у віднайденні нової форми оповіді, для порівняння згадуючи вже існуючі варіанти наративної точки зору в романі, перелічені професійним філологом Сюзанною для Фенвіка та читача: “First person as either observer or protagonist, and singular or plural, and reliable or unreliable. Third person objective, omniscient,

or limited omniscient so to speak. Third person limited-omniscient limited to protagonist or observer. Third person effaced”.¹²

До всіх цих умовностей письменник пропонує ставитися з належною долею іронії: заявлені ним формальні елементи як особливості організації даного тексту виконуються непослідовно. В “Діалозі про наративну точку зору, вибірковість та рух дії” словами Фенвіка Барт доводить, що важливою є не стільки оповідна точка зору, скільки точка зору того, про що ведеться розповідь: “I want our story told from the point of view of you and me, Orrin, Count, Miriam, Carmen D.Seckler, (...) Pokey, my boina”¹³ і т.д. Тобто кожний персонаж або об’єкт пульсує власним життям, але обов’язково виконує свою роль в оповіді, що вказує на необхідність авторської діяльності (інтенції) по організації естетики та простору твору, адже твір – це “культивований сад”, хоч і з різнобарв’ям квітів, а не поле для “демократичних реп’яхів”.

З іншого боку, З.Боуен пояснює непослідовність промовляючого “я” незнанням Фенвіка стандартних правил написання роману: “Його наративна точка зору плутана, пересуваючись між першою особою однини та множини, також як голоси третьої особи та третьої особи всевідаючої перемежуються авторськими відступами і довгими уривками з Вашингтонських та Вілмінгтонських газет про смерть Джона Артура Паслі”.¹⁴ Додавши до списку посилання вниз сторінок та відсилання читача до інших сторінок книги, більше схожі на нотатки письменника-початківця, неінформативні підзаголовки і т. ін., Боуен відзначає всі ці елементи як засіб гри з довірливістю читача, схильного до ототожнення оповідального голосу з авторським.

На перший погляд, в романі є кілька авторів. Насамперед, очевидною є присутність авторської свідомості Фенвіка Кі Тернера, який за допомогою наративів-протагоністів не зовсім професійно розповідає свою історію. Тобто під фігурою автора мається на увазі сумісний образ Фенвіка та Сюзанни на естетичному етапі розказування історії, який слідує за екзистенційним етапом вибору. Але в контексті внутрішньо-діалогічного андрогінного оповідача з’являється Автор з великої літери, позбавлений будь-яких зовнішніх характеристик, якому час від часу надається штурвал оповіді. Причому представлена ним інформація у вигляді газетних статей з приводу загибелі

Джона Паслі або розповідь про паралельні сні Фенвіка та Сюзанни ніяк не розкривають цю фігуру тексту. Отже, автора в романі можна охарактеризувати як такого, що представлений у двох іпостасях: він є і протагоністом-наратором, виписаним жваво, об'ємно, і незримим творцем, в задачу якого входить реєстрація “документальних” фактів, він імпліцитно супроводжує оповідь. Саме завдяки такій позиції автора поза текстом та всередині нього стає можливою концепція життєтворчості.

Барта особливо цікавить ця взаємозалежність життя та розповіді, джерелом якої він вважає **“Повість про пригоди Артура Гордона Піма”**. Загалом зазначаючи недосконалість твору Е.А.По, численні фактичні розбіжності, *“нереалістичність”* психології створених характерів та реалізму, який заміщується неймовірностями готичних пригод, відсутність тематичного центру, морально-драматичної основи та сенсу великого міфу, що приписують йому критики (що викладено в одній зі статей збірки Дж.Барта **“П'ятниці тривають”, “Далі на південь”: Декілька зауважень щодо “Піма” По**”), Барт виділяє головну для себе ідею **“Піма”** про зворотну залежність між життєвим актом та оповідальним, про можливість продовження існування після зникнення оповідача.

Барт нібито повертається до екзистенціалістських посилань своїх перших двох романів **“Плавуча опера”** та **“Кінець шляху”**, в яких існування отримує сенс та форму через оповідь, через артикуляцію та естетичне оформлення життєвого досвіду. Проте в концепції життєтворчості не існує послідовності, але одночасність: життя не випереджає оповідь, а створюється разом з нею. Тоді протагоністи віддаляються від маріонеткового типу стосунків з автором, адже їхня оповідь не вторинна по відношенню до авторської, автор та персонажі спів-створять текст і є однаково відповідальними за нього, вони одразу всередині тексту та поза ним. Інакше кажучи, персонажі і є автором, життя та оповідь становлять єдине ціле – життя-оповідь, яка постійно обертається навколо себе, не маючи ані початку, ані кінця. Барт пояснює свою ідею в останньому діалозі між Фенвіком та Сюзанною, де знову використовується постійна бартівська аналогія між знаряддям письма та знаряддям кохання (pencil – penis):

- Oh my! Where's my pencil?

- *Under here. Which comes first?*

- *They both come first! How could either come before the other, except as one twin happens to get delivered earlier? The doing and the telling, our writing and our loving – they're twins. That's our story.*¹⁵

Роман, як і інші твори Барта, перенасичений сценами кохання, які, очевидно, символізують письменницький акт. Інша тема, яка стає другою реальністю всієї книги, або, точніше, першою реальністю, – це тема близнюків („twins”), яка проявляється буквально у двійнях Фенвіка і Манфреда, Сюзан і Міріам; у взаємовідображенні екзистенції та нарації і в самій природі діалогу між Фенвіком і Сюзанною, які представляють дві системи мислення: її – заякорену в літературній та сімейній традиції, що забезпечує роману необхідний зв'язок з усталеними цінностями минулого; його – дуже стриманого раціонального знання у відношенні до родини і літературної спадщини, що сприяє більшій відкритості до нового та до експериментування.

Подвійність закладена в структурі всього твору, де близнюки представляють не просто різні життєві історії. Роман побудований за принципом відповідності двох реальностей: “реальної” реальності в історіях Манфреда та Міріам та естетичної реальності Сюзанни та Фенвіка. Саме перша створює реалістичну основу роману і через індивідуальні історії пов'язана з політичною ситуацією в США та в світі наприкінці 1970-х років, з сучасним станом людини в суспільстві декларованого добробуту, де приховані проблеми породжуються існуючою системою. Між тим як Міріам робить виклик таємним організаціям у всьому світі, брат Фенвіка Манфред розширює сітку діяльності ЦРУ як один з кращих агентів, але і гине, намагаючись врятувати свого сина від фашистського режиму, до створення якого він доклав руку як агент ЦРУ. З.Боуен зазначає: *“Обидва ці активні близнюки представляють темний інший бік їхніх оповідаючих брата та сестри”*.¹⁶

Дійсно, історії Міріам та Манфреда створюють мелодраматичний ефект “реальної” реальності, але небезпеці пригодницького стилю життя протиставляється майстерність та магія літератури як іншої реальності, яка забезпечує контроль над непередбачуваним. Ризик активної дії опосередковано спричиняє естетичний вибір, зроблений протагоністами. Таким чином, в

літературному просторі стає можливою влада над своїм текстом, а отже, влада над своєю життєвою історією.

Літературна реальність, в якій перебувають герої, поєднує в собі майбутній час твору, проект якого ще обговорюється; теперішній час роману, який ми вже читаємо, та пригод, які відбуваються; минулий час літератури, який використовується як основа, як матеріал для наслідування та відштовхування. Але роль літературної традиції не обмежується функцією додатку до оповіді, вона іманентна самому існуванню персонажів, закладена в структуру їхніх образів, що буквально можна простежити в походженні Фенвіка Скотта Кі Тернера (Fenwick Scott Key Turner) та Сюзанни Рейчел Аллан Секлер (Susan Rachel Allan Seckler). Тобто “літературні попередники оповіді стають її буквально прабатьками”¹⁷, що виражається у багаторазовому повторі імен та назв, кожне з яких набуває символічного значення.

Втілене в образі Фенвіка раціоналістичне аполлонівське начало зумовлюється його спадковістю, він веде родовід від Френсіса Скотта Кі, автора національного гімну Сполучених Штатів, людини Просвітництва. Але його епіфанічне усвідомлення майбутнього роману, що стане поворотом до нової літератури (Turner – буквально “той, хто повертає”), забезпечене в ньому поєднанням з діонісійським началом Сюзанни, чие походження від Едгара Аллана По вельми сумнівне, проте наявний зв’язок з його творчістю: метою творчої відпустки Сюзанни є завершення дослідження “**Повісті про пригоди Артура Гордона Піма**”; в мелодиці, ритмі та лаконізмі поезії Іствуда Хо, здатної до глибокого проникнення і метафоричного осягнення сутності буття в його різних проявах, вона вбачає спорідненість із поезією По, називаючи свого зятя “*в’єтнамським По*”; племінник Едгар Аллан Хо майже точно наслідує ім’я великого поета. Це поєднання раціоналізму та ірреалізму, що втілене і в назві яхти Покі („*Pokey*”), гармонія якої складається з імен літературних попередників, створює сполучення двох необхідних компонентів творчості, які Дж.Барт називає алгеброю та вогнем в однойменній статті, або пристрасністю та віртуозністю в “**Химері**”; а також сполучення двох літературних модальностей.

Отже, бачимо, що для Барта літературна традиція, включаючи і модерністську, є вже обробленою свідомістю, як він

пише в “Літературі наповнення”. В “Творчій відпустці” автор одночасно постає як суб’єкт і об’єкт твору, який перетворює життя та творчість на модальність життєтворчості. Автор є невід’ємним образом твору, він є розчиненим в образах персонажів, у структурі композиції, в особливому авторському стилі, який проглядає навіть крізь учнівські спроби “*наперових авторів*” і виражається в багатстві мови та легкості в поводженні з нею, в постійній грі з очікуваннями читача, в тому, щоб висловити важливі речі через іронію та гру. Дж.Барту вдається запобігти нав’язливості саморефлексії твору, яка включає обговорення методів, прийомів написання роману, оскільки письменницький процес становить центральний елемент сюжету. Але досягти розуміння цього шару, який ховається за “реалізмом” подорожі, можна лише через усвідомлення пародійного модусу роману, через сприйняття його метафоричної основи. Здається, найбільш доречно визначення реалізму у творах Барта може бути зведене до їхньої здатності бути зрозумілими для читача.

ПОСИЛАННЯ ТА ПРИМІТКИ

1. Harris Ch. The Age of the World View: The Critique of Realism in John Barth’s *Sabbatical* // *Germany and German Thought in American Literature and Cultural Criticism: Proceedings of the German-American Conference in Paderborn, May 16-19, 1990* / Ed. by Peter Freese. – Die Blaue Eule, 1990. – P. 407.
2. Walkiewicz E.P. *John Barth*. – Boston: Twayne Publishers, 1986. – P. 140.
3. Bowen Z. *A Reader’s Guide to John Barth*. – Westport, CT: Greenwood Press, 1994. – P. 100.
4. Див. пос. 1, с. 407.
5. Hawthorne N. Preface to *The House of the Seven Gables* // *The Norton Anthology of American Literature*, ed. By Ninna Baym. – N.Y.; London: W.W.Norton & Company, 1989. – P. 575.
6. Там само.
7. Barth J. *Sabbatical: A Romance*. – Illinois: Dalkey Archive Press, 1996. – P. 135-137.
8. Там само, с. 136.
9. Денисова Т.Н. *Історія американської літератури ХХ століття*. – К.: Довіра, 2002. – С. 258.
10. Див. пос. 2, с. 141.
11. Див. пос. 7, с. 356-357.
12. Там само, с. 232.
13. Там само, с. 233.

14. Див. пос. 3, с. 107.
15. Див. пос. 7, с. 365.
16. Див. пос. 3, с. 106.
17. Ziegler H. John Barth. – London & N.Y.: Methuen, 1987. – P. 79.