

Ołena Sajkowska

(Narodowa Akademia Nauk Ukrainy w Kijowie)

Експериментальність українського роману 20-х років ХХ століття

Явище експериментального прозописьма 20-х років ХХ століття – одне з проблемних питань історії українського письменства, що тривалий час витискалося на маргінесі літературознавства. Означник „маргінальна” цієї неординарної прози зрілого модернізму має поступитися перед означником „закономірна”, як зазначають дослідники, адже в контексті 20-х експериментальний напрям був далеко не периферійним, задавав тон теорії та художній практиці, мав своїх апологетів і послідовників, розвинену образну, жанрову, стильову систему.

Досі експериментальна проза 20-х років у поодиноких наукових роботах монографічного характеру розглядалася фрагментарно, висвітлювалися лише окремі аспекти творчості найбільш яскравих представників цього напрямку. Під кутом зору комплексної концептуальної рецепції, цілісної проблемно-естетичної інтерпретації в контексті експериментальної літературної продукції 20-х років проза М. Йогансена, М. Ялового, та Ю. Яновського ще не розглядалася. Критично не переосмислювалися з огляду на дану проблему статті Ф. Якубовського, Г. Майфета, О. Савченко, Г. Гельфантбея, С. Матвієнко – сучасників прозаїків-експерименталістів. Посутніх коректив вимагають призабуті монографії З. Голубевої, Л. Новиченка, В. Дончика, в яких перевага надавалась романістиці панівного на той час „соцреалізму”. Потребує теоретичного осмислення і сама номінація „експериментальна проза”, зокрема в аспекті уніфікації паралельного вживання термінів „експериментальна”, „авангардна” проза.

Наявні літературознавчі, критичні розвідки, статті, примітки вчених стосуються швидше формулювання питань (побіжно окреслюють жанрові, стильові, проблемно-тематичні особливості прози того чи іншого письменника), ніж їхнього розв’язання, окреслення низки проблем, а не узагальнень. У зазначених працях переважно йдеться про окремих авторів, системний аналіз масиву експериментального письма доби „розстріляного відродження” залишається неопрацьованим, йдеться про епізоди теорії і практики літератур-

ного експериментування, а не про зв'язки між ними в рамках мистецького феномену, єдиного напрямку.

Вакуум пунктирної, фрагментарної інтерпретації має бути заповнений концептуальним підходом у вивченні проблемного явища¹.

Відтак проблема об'єктивного наукового прочитання і осмислення нового прозописьма 20-х років ХХ століття – актуальна й теоретично перспективна, як і визначення адекватного термінологічного, методологічного апарату.

Розглядаючи експеримент як домінуючу рису розвитку літератури 20-х років ХХ століття, необхідно конкретизувати значення термінологічних синонімів – „експериментальна”, „авангардна” проза. Розгляд теоретичних та естетичних проблемних питань експериментальної творчості в контексті модернізму (як українського варіанту, так і позанаціонального) дозволяє окреслити досліджуване явище як літературний напрямок в історії українського письменства ХХ ст. Увагу акцентуємо на діалектиці традиції і новаторства, оскільки від центру перетину цих двох модусів через категорії кризи, ревізії вироблених культурних кодів минулих епох, модернізації і вибіркової деструкції класичних прозових канонів виводиться генеза „ренесансних” експериментальних творів і жанрово-стильових модифікацій художньої практики М. Йогансена, Ю. Шпола та Ю. Яновського як різновиду нового прозописьма. Експеримент „буремних” 20-х у широкому розумінні постає потужним стимулом літературного оновлення, творчого перегляду, переосмислення, самоідентифікації, „визволення з утертого штампу” (О. Тарнавський), за яким відкривається свобода як відповідальність: письменницька майстерність і досконалість, оригінальність, цікавість, читабельність творів².

Дефініція „експериментальна проза” щодо нестереотипної, гібридної у жанрово-стильовому відношенні літературної продукції 20-х років видається більш вмотивованою, на думку дослідниці О. Боярчук, оскільки вирізняється універсальністю, підводить до термінологічної уніфікації: зосереджується на специфіці художнього експерименту як такого, містить вкраплення семантичних нюансів інших визначень, але всуціль не зводиться до них. Ми

¹ О.М. Боярчук, *Експериментальна проза 20-х років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації* (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен), (автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук), Київ 2003, с. 3.

² Там же, с. 11.

у своїх міркуваннях притримуємось саме такої думки: вона – ширша від поняття „ліва проза“, ототожнюваного із сюжетною белетристикою; змістовніша від двозначного визначення „авангардна проза“, співвідносного з практикою авангардизму.

Експериментування стало основою для творення артефактів мистецтва і відбувалося чи на на всіх рівнях:

1. „Експериментування з кольором“ втілене в естетико-художній концепції фовістів. Специфіку кольору можна яскраво простежити у творчому доробку Юліана Шпола.

2. „Експериментування з формою“ знаходить своє вираження в естетико-художніх концепціях кубізму, футуризму, супрематизму³. Принцип симультанізму використаний в архітектоніці кінороману Ю. Яновського.

3. Футуристичний експеримент носив глобальний характер і охоплював усі види мистецтва – від поезії і малярства, як основних, до скульптури, музики, театру, фотографії, кінематографу та архітектури. Поняття „динамізм“ було найважливішим у художньо-естетичній концепції футуризму, представників якого цікавили тільки такі предмети, котрі мали динамічне наповнення, яскравими прикладами є романи Ю. Яновського та М. Ялового.

4. Окремо, слід відзначити поняття „синестезія“ і „синтез мистецтв“, які розглядаємо, як це і пропонували теоретики абстрактного мистецтва, залучаючи поняття „інтегративність“, адже синтез – це інтегративність мистецтв, а синестезія – міжчуттєвий зв'язок і візуалізація логічних абстракцій. Сучасні дослідники (Б. Галеев, В. Міхальов, Б. Раушенбах) розглядають синестезію як концентровану і симулятивну актуалізацію в широкому спектрі своїх проявів, по-перше, як феномен „подвоєної сенсорності“⁴; по-друге, як феномен емоцій, що виконують це метафоричне „подвоєння“; по-третє, мистецтво, як сферу соціальної практики, де культивується й функціонує синестезія⁵.

Експериментування в літературі найяскравіше проявляється у творчих доробках письменників кінця XIX – першої третини XX століття. Обрані для аналізу твори, написані у 20-ті роки XX століття і викликали бурхливі дискусії як сучасників письменників, так і критиків сьогодення. Розглядаючи мистецькі доробки Майка Йо-

³ В.А. Крючкова, *Кубизм. Орфизм. Пуризм*, Москва 2000, с. 36.

⁴ Б.М. Галеев, *Синестезія – чудо поетического мышления*, „Научный Татарстан“ 1999, № 3, с. 19.

⁵ Л.Л. Степанян, *Синестезія и эмоциональность речи*, „Вестник Московского университета“ 2004, № 4, с. 116.

гансена (*Подорож ученого доктора Леонардо...*), М. Ялового (*Золоті листя*), Ю. Яновського (*Майстер корабля*), ми маємо змогу простежити, як проявляється процес експериментування, та визначити риси поетики, спільні для експериментального роману цього періоду.

Без розв'язання проблеми жанру неможливе створення теорії роману. Нам близьке розуміння жанру Н. Бернадської⁶, яка розглядає його як художнє ціле, у якому взаємодіють домінуючі (більш-менш постійний набір ознак, які охоплюють різні рівні твору – від тематичного до сюжетно-композиційного та мовного) й змінні ознаки (система гнучких і рухливих варіативних елементів структури). Перші з них забезпечують кістяк будь-якого жанру, другі – його модифікацію, залежну від мислення, світовідчуття, психології окремого письменника, а також своєрідних рис – естетичних, історичних, національних – літератури певного періоду. Такий підхід зумовлює трактування жанру як естетичного явища. Хоча в ХХ ст. спостерігається посилення особистісного начала, суб'єктивності художньої свідомості, які меншою мірою підкоряються диктату жанрових норм, однак повністю їх значення не зникає, оскільки жанр зберігає традицію, естетичний досвід попередніх епох і створює умови для художнього розвитку; водночас жанрові параметри твору зазнають переосмислення, здобувають значну свободу в моделюванні світу.

Майстер корабля Юрія Яновського як „кінороман” (В. Панченко) народжується з єдності чотирьох його компонентів: ремарки (описової частини), діалогу та монологу (прямої мови персонажів), авторського тексту (закадрового голосу), розмаїтих пояснювальних написів. Ремарка є образною характеристикою складної кінематографічної дії й охоплює всі сторони кінороману. Вона втілюється на екрані пейзажем, обставинами дії, її послідовністю, поведінкою персонажів, музичним та шумовим оформленням твору. Діалог та монолог розкривають характери, зміст і сутність події. Своєрідність кінематографічного діалогу визначається у творі його монтажною побудовою, виділенням „паралельних”, „узагальнених”, „відображених” та „парціально-монтажних” (Є. Добін) образів, безперервністю дії⁷. Помітну роль в композиції відіграє закадровий голос оповідача, що виражає філософські та ліричні роздуми автора. Пояснювальний напис використовується як засіб інформування, введення в атмосферу дії.

⁶ Н.І. Бернадська, *Теорія роману як жанру в українському літературознавстві*, (автор. дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук), Київ 2005, с. 36.

⁷ Е. Добин, *Поетика киноискусства*, Москва 1961, сс. 68–83.

Освоєння фаху конкретним митцем багато в чому видається типологічно схожим із загальноісторичним усвідомленням виражальних можливостей кіно в цілому. Можемо виокремити основні архітектонні засади твору Ю. Яновського:

- а) позначувальний характер формування місця дії;
- б) пошук внутрішньо- та міжкадрових принципів формування просторово-речовинних параметрів як цілісності середовища;
- в) усвідомлення взаємозалежності монтажного цілого від внутрішньокадрової організації руху, світло-тонального і загалом компонування рішення, темпо-ритмічних ознак;
- г) вибудовування причинно-наслідкової залежності між окремими кадрами як способу розгортання логічно зв'язної дії;
- е) типологізація дієзчеплень, в результаті якої виникає певна природа події.

Слід сказати, що, здобувши низку рецензій сучасників, шполівські *Золоті лисенята* перегадом були майже забуті. Приміром, Леонід Новиченко у своїй монографії *Український радянський роман (стислий нарис історії жанру)* (1976) жодним словом не згадує про *Золотих лисенят*. Так само робить і Віталій Дончик у книзі *Український радянський роман: рух ідей і форм* (1987). У будь-якому разі Олег Ільницький, вочевидь, таки має рацію, коли стверджує, що *Золоті лисенята* зажили недовгої слави⁸. Сам Ільницький теж не аналізує цього роману. Щоправда, називаючи (без ближчих пояснень) *Золотих лисенят* формалістським твором, канадський літературознавець, на нашу думку, вказує магістральний напрямок його дослідження. Вочевидь, цей роман і справді було б найбільш природно розглядати в межах українського формалізму⁹, тобто використовуючи ті методикки, на яких свого часу засновувалися праця Майка Йогансена *Як будується оповідання*, книжка Григорія Майфета *Природа новели*. Пишучи свої *Золоті лисенята*, Юліан Шпол часто вдавався до прийомів формальної поетики. Скажімо, обидві сюжетні лінії *Золотих лисенят* (подорож головного героя та підготовка терористичного акту) мають мотиви-загадки, проте мотиви-розгадки виглядають доволі штучними. Такий прийом Борис Томашевський називав „оголенням зашифровки”¹⁰, коли пояснення й мотивація

⁸ О. Ільницький, *Український футризм (1914–1930)*, Ленінград 2003, с. 317.

⁹ С. Матвієнко, *Децентрація тексту як гра з читачем („Подорож ученого доктора Леонардо...” Майка Йогансена)*, „Магістеріум” 1999, вип. 2, сс. 18–24.

¹⁰ А. Ханзен-Леве Оге, *Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа отстранения*, пер. с нем. С.А. Ромашко, Москва 2001, с. 199.

тих подій, що трапилися, або виглядають слабкими, або ї узагалі відсутні. „Оголення зашифровки” відбувається в межах формалістської романістики через те, що загадка розглядається в багатьох випадках лише як прийом, котрий дозволяє „педалювати виклад матеріалу”, „очуднити” його та напружити увагу читача. Саме так після постановки таємниць в обох сюжетних лініях, Шпол буквально кількома реченнями сухо подає розгадки:

Мене таки зрадив той дідок, що їхав тоді в потязі разом зо мною. Друкарню провалив сам Мем, що в нього один із помічників був провокатор. А замах не вигорів тільки через те, що один із підручних Мандибули підсунув йому в револьвер порожні патрони (він теж був провокатор, і це саме він загубив тоді у схованці на цвинтарі свою хустку з літерою „М”) ¹¹.

Елементи формальної поетики помічаємо ї у способах змалювання образів головних героїв. Утім, на наш погляд, коли йдеться про „Золотих лисенят”, умовність і схематичність героїв слід трактувати як спеціальну авторську настанову, прийом, що випливає із засад формальної поетики:

Герой не є необхідним складником фабули, – говорив Томашевський, – фабула як система мотивів може ї зовсім бути без героя та його характеристики. Герой постає внаслідок сюжетного оформлення матеріалу і є, з одного боку, засобом нанизування мотивів, з іншого – немовбито втіленим мотивуванням зв'язку мотивів ¹².

Таким чином, слід розуміти, що для формалістів герой роману може бути конструктивним прийомом для пов'язування тих чи інших мотивів. Відтак характерові героя, його описові тощо автор навмисно не приділяє особливої уваги, через що ї виникає враження умовності та схематизму.

У *Передньому слові* до книги *Як будується оповідання* Майк Йогансен, один з авангардних прозаїків цієї епохи, оголошував, що „має поширити марксистський погляд на мистецтво серед молодих письменників”, хоча насправді робив цілком протилежне – висміював і підривав його ¹³. Це важливо тому, що тут дається ключ для розуміння всього Йогансена – „читання – навпаки”.

Зіставивши роман та його епілог, де подаються факти „теперішнього життя” персонажів за певний час від моменту „перебування у ландшафті” (бо ж подіями їх навряд чи можна назвати), то

¹¹ Ю. Шпол, *Вибрані твори*, [в:] того ж, *Упорядкування, передмова, примітки та коментарі Олександра Ушкалова*, Київ 2007, с. 479.

¹² Б.В. Томашевський, *Теорія літератури. Поетика*, Москва 2003, с. 199.

¹³ М. Йогансен, *Як будується оповідання*, Харків 1928, с. 6.

легко впевнитися, що маємо справу не з „розвитком подій”, а радше прийомом „безперервної гри”, що її помічав В. Шкловський у Ейзенштейна: це

[...] гра монтажем, ножицями, це архітектурне кіно, це фрески, повз які проходить людина, самі ж фрески існують поза часом. Час дається проходом або монтажем; прохід зіптовхує різних людей, або різні стани однієї людини, що подані без підготовки¹⁴.

Особливої уваги вимагає момент децентрації дискурсу твору, акцентації уваги до маргінесу. Йдеться про пасажі, де згадується сифіліс, екскременти, надуживання їжею та горілкою, де бачимо зниження психо-емоційного смислу страждання та жаху шляхом введення їх в іронічний контекст, покалічене та викривлене тіло, „веселе” забивання, вбивство як таке.

Згадаймо концепцію сміхової карнавальної культури М. Бахтіна:

Можна сказати, що екскременти – це матерія і тілесність, переважно смішні, це найбільш зручний матеріал для знижуючого отілеснювання усього високого¹⁵.

Подагра і сифіліс – „веселі хвороби”, які є наслідком надуживання їжею, питвом, статевим життям, і тому істотно зв'язані з матеріальним низом. Сифіліс був ще тоді „модною хворобою...”¹⁶.

Децентрація суб'єкта як відображення специфічної світоглядної настанови вплинула на героя,

...оскільки послідовне застосування засіюваних на ідеї децентрації принципів зображення на практиці призвело спершу до девальвації, а тоді й до повної деструкції особистості персонажа як психологічно та соціально детермінованого характеру¹⁷.

Відтак, маємо навіть не персонажів, а „ляльок”, на що не раз вказує автор. Але „ляльки”, що ними упродовж 169 сторінок бавиться читач і що їх він бачить саме як персонажів першого плану, знову двічі зраджують сподівання читача. Вперше, коли виявляється, що на відміну від „вигаданих” „ляльок” існують інші, „справжні” персони.

¹⁴ В.Б. Шкловский, *Эйзенштейн*, Москва 1976, с. 145.

¹⁵ М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*, USA, West Germany 1986, с. 164.

¹⁶ Там же, сс. 174–175.

¹⁷ *Современное зарубежное литературоведение*, Москва 1996, с. 44.

Можемо окреслити три продуктивних напрямки експериментальної прози, якими в тій чи іншій мірі може визначатися нова белетристична продукція 20-их років, репрезентованих жанрово-стильовими модифікаціями творчості Ю. Яновського (орнаментальна модель), М. Ялового (інтелектуальна, дискусивна модель), М. Йогансена (модель сюжетна).

Наявні спільні риси поетики експериментальних творів:

1) Комунікабельність, налаштованість на конструктивний діалог з читачем. Поза модальністю спілкування (загальна обов'язкова форма звертання – „любий”, „прекрасний”, „шановний”, „милий”, „розумний”, „вибагливий”, „уважний”, „дорогий”, „вибачливий”, „цікавий” читач/читачка) не мислились жоден роман, повість, оповідання, новела.

2) Модель співтворення тексту автором і реципієнтом, читач стає співтворцем нового модерністського роману, що реалізується через авторські коментарі, емфатичні засоби (питальні, спонукальні, окличні), ліричні відступи, філософічні рефлексії, текстуальні загадки, коди і шифри. Рецепція того чи іншого твору залежить від ерудованості читача, який обирає відповідний рівень прочитання – поверхову лінію пригод, сюжетних хитросплетінь чи глибші текстові нашарування, завуальований полемічний, філософський, іронічний підтекст.

3) Ігрова природа, чинна на всіх структурних текстуальних рівнях: нарації, стилістики, інтертексту, образів, сюжету, композиції. Гра розглядається як оригінальний спосіб організації художнього матеріалу, множинність інтерпретаційного підходу, відмова від всіляких заборонених тем і додатковий відсоток підвищення читабельності. Її прийоми – пародія, іронія – модифікуються топами маски, двійництва, метаморфоз, гротеском, парадоксами, слоговою.

4) Металітературний характер, узагальнений формулюванням „роман про роман”, з оголенням прийомів, авторськими міркуваннями про сам творчий процес, художній твір як літературний факт. Експериментальні твори за браком адекватної правдивої критики перебирають на себе критичну функцію. Атрибути книжного буття – стиль, мова, образи, мотиви – перетворюються на самодостатнє тіло модерністської літератури.

Варто говорити про універсальний понаджанровий характер дефініції експериментальна проза, під якою розуміється сукупність як жанрових, так і стильових модифікацій новаторських творів. Як літературознавчу категорію її характеризують значення апробації, перевірки, верифікації тез, гіпотез, теорій, впровадження формаль-

них новацій, знакових у плані сюжетно- і характеротворення, концепції героя, жанрово-стильового діапазону. В якості прийому художнього моделювання експериментальним структурам властиві відкритість, темпоральна діалектика, що розкриваються через семантику досліду, тотожного „можливості інших можливостей” (М. Епштейн), а також неповторюваність, одиничність, винятковість. Адже експерименти Ю. Яновського, Ю. Шпола, М. Йогансена не знайшли свого продовження не тільки в перспективі національного літературного процесу, але і в їхній власній творчості (за історичної, політичної, особистої мотивації) виявились коротким фрагментом.

Функціонування експериментальних моделей М. Йогансена, М. Ялового, Ю. Яновського виявляється на декількох рівнях – на образному рівні, тематичному, сюжетному (процес створення кіно) та композиційному (використання методу монтажу й „оголення прийомів”, що створює ефект написання книги „на очах у читача”). Твори мають структуру з тяжінням до ускладненості. „Зробленість” текстів демонструється через оголення прийомів, демонстрацію таємниць письменницького ремесла.

Експериментальна проза 20-х років XX століття виявилася одним із яскравих феноменів літератури модернізму і має бути ідентифікована як магістральний, а не периферійний напрямок, з властивою йому світоглядно-естетичною системою, поетикою, прикметними ознаками якої з позицій рецептивної естетики та теорії гри визнано: комунікабельність, модель співтворення модерністського твору автором і читачем, актуальну на всіх рівнях тексту концепцію ігрової реальності, явище так званої „саморефлектуючої літератури”.

Аналіз прозових текстів 20-х років (творів М. Йогансена, Ю. Яновського, М. Ялового) виявляє риси спільної для експериментального прозописма поетики, сприяє глибшому осмисленню даного феномену як певного літературного напрямку, тенденції, подальшій аналітичній рецепції романів М. Ялового, Ю. Яновського та М. Йогансена.