

**“ХИМЕРА” ДЖОНА БАРТА: СИТУАЦІЯ ХУДОЖНИКА**

Проблема автора була однією з найбільш обговорюваних в літературознавстві ХХ століття, пройшовши довгий шлях від заперечення біографічного підходу і “*смерті автора*” до визначення його ролі як скриптора у постструктуралізмі, від реалізації автора як естетичної функції твору до різних форм авторської присутності та саморефлексії. Мистецтво постмодернізму розвивалося паралельно до літературознавчих дискусій, письменники брали участь в обговореннях теоретичних проблем, але, найголовніше, висловлювали свою авторську позицію у художній творчості. Джон Барт – один з метрів постмодернізму, той письменник, хто активно відгукувався на літературну полеміку. Тому дослідження його творчості дає змогу прослідкувати розвиток категорії автора в літературі постмодернізму.

Між тим, хоч і існує велика кількість монографій, наукових статей у західному та вітчизняному літературознавстві, присвячених поетиці Джона Барта, ще не приділялася спеціальна увага категорії автора, а особливо її трансформації в історії розвитку постмодернізму. Цикл новел “**Химера**”, опублікований у 1972 році, становить певний етап у творчій еволюції письменника, під час якого він знаходить один зі шляхів подолання письменницького блокування в літературній саморефлексії. Відтак, “**Химера**” представляє багатий матеріал для дослідження проблеми автора.

Давньогрецьке чудовисько Химера створене з різнорідних тварин, має голову лева, тіло козла та хвіст змії. Так і “**Химера**” Барта складається з трьох окремих історій Шахерезади, Персея та Беллерофона. Кожен з героїв постає перед різними проблемами: чи то врятування життя, чи то кризою середнього віку, чи то проблемою самоствердження, самоідентифікації. Але засіб подолання цієї проблеми для всіх них єдиний: він відбувається через наратив, через власну оповідь, яка і зумовлює модальність їхнього існування. Барт використовує міф для виявлення того моменту, коли ситуація героя перетворюється на ситуацію свого творця, творця свого життя – тексту.

За первісним авторським задумом “**Дунязадіада**” мала завершувати цикл і, таким чином, ще раз наголошувала б головні теми, позитивно вирішувала б проблеми літератури, врешті-решт, проголошувала б апофеоз творчості. Але ця частина є також найбільш доступною для

сприйняття і тому розташована на початку за вимогою видавця, вона задає тон всьому циклу та наводить фокус на основну проблему авторства як модальності існування.

В “Дунязадіаді” проблема автора розглядається у кількох аспектах: в історії Шахерезади, в оповіді її сестри Дунязади та в постаті самого автора Джині. В основі лежить добре відома історія-обрамлення казок “Тисячі та однієї ночі”, де Шахерезади за допомогою оповіді вдається врятуватися самій та втримати Шахрїяра від втрати незайманих дівчат королівства. Отже, оповідь ведеться під загрозою смерті та є засобом врятування від смерті. В цьому Барт бачить “свого роду метафору ситуації художника слова взагалі”,<sup>1</sup> яка пародійно втілена в принципі “надрукуй або зникни” (“*publish or perish*”), інакше кажучи, “якщо не публікуєшся, то не працюєш”, що пов’язаний з університетським ринком праці та є, крім іншого, плодотворним. Барт зображує історію Шахерезади з достатньою долею гумору, використовуючи сучасний університетський сленг, але не має на меті осучаснення старого сюжету.

Його приваблює образ Шахерезади як архетип автора, чиє існування позбавлене будь-яких амбіційних планів або проектів, але тотожне розказуванню, наратив є умовою екзистенції. Цей образ для Барта постійний, позачасовий, тому він зображує паралельну ситуацію автора в образі Джині, письменника з майбутнього, зовнішній образ якого (лисого чоловіка з окулярами та в джинсах) дуже нагадує сорокарічного Барта. Провівши ретельне дослідження можливих шляхів вирішення проблеми з Шахрїяром, Шахерезада опиняється у глухому куті; також і Джині переживає період письменницького блокування внаслідок комплексу причин: занепаду загального інтересу до мистецтва слова (“*the only readers of artful fiction were critics, other writers, and unwilling students who, left to themselves, preferred music and pictures to words*”<sup>2</sup>), тимчасової виснаженості власного натхнення (“*his own pen had just about run dry*”<sup>3</sup>) та численних суспільних криз. Обидва знаходять вихід у взаємному натхненні, у спілкуванні.

Відтак, автор у Барта завжди відбувається лише через взаємозв’язок з усією літературною традицією, включений в корпус літератури як виток спіралі з невизначеним початком або кінцем, що втілюється в образі равлика, який створює свою домівку з вантажу минулого, скріплюючи її власною сучасністю: “*he carries his history on his back, living in it, adding new and larger spirals to it from the present as he grows*”.<sup>4</sup>

В естетиці Барта такий же взаємозворотний зв’язок утворюється між автором твору та його читачем/слухачем: письменник ототожнює

наративний акт і акт кохання, де стосунки між партнерами будуються на рівних, на основі співучасті, без домінування одного з них. Таким чином, Барт заперечує крайності двох позицій – домінування автора та його інтенції у творі, з одного боку, і, з іншого, перекладання всієї ваги відповідальності за інтерпретацію на читача, оскільки художній твір – результат співтворчості їхніх свідомостей – залежить від читачької освіченості та здатності до розуміння такою ж мірою, як і від авторського вміння реалізувати свій задум за допомогою “*присутньої майстерності*” (“*passionate virtuosity*”): “*its [narrative] success depended upon the reader’s consent and cooperation, which she could withhold or at any moment withdraw; also upon her combination of experience and talent for enterprise, and the author’s ability to arouse, sustain, and satisfy her interest – an ability on which his figurative life hung as surely as Scheherazade’s literal*”.<sup>5</sup>

В “Дунязаді” Барт торкається також етичного моменту художньої майстерності, який для нього полягає у вихованні духу через розвагу і лише доведений до межі в ситуації Шахерезади – розказування заради врятування життя. Як це часто відбувається у Барта, який наділяє своїх персонажів-у-ролі-автора власними ідеями, Джині промовляє бачення письменником своєї творчої мети: “...*the treasure of art, which if it could not redeem the barbarities of history or spare us the horrors of living and dying, at least sustained, refreshed, expanded, ennobled, and enriched our spirits along the painful way*”.<sup>6</sup> Мистецтво для Барта є тією умовою існування, що дозволяє подолати життєві кризи.

Якщо Барт розглядає ситуацію Шахерезади як метафору стану автора взагалі у всьому літературному просторі, то історія Дунязади символізує для нього позицію сучасного автора в умовах багатолітературної традиції, яка майже не залишає можливостей для новизни: “*There’s no story you haven’t heard; there’s no way of making love you haven’t seen again and again*”.<sup>7</sup> Дунязаді залишається єдиний вихід – розказати свою оповідь, тому Барт надає їй оповідального голосу у першій найбільшій частині новели. Причому вона розповідає всю історію Шах Заману, загрожуючи йому кастрацією. Обидві позиції автора – слухача, коли оповідь служила засобом врятування для автора, і перевертання ситуації, коли вже слухач перебуває в небезпеці, – показують: життя триває, поки триває оповідь. Оповідь служить для встановлення контакту між автором і читачем, тому приводить до гармонії розуміння, у даному випадку – до гармонії подружнього життя.

Отже, Шахерезада та Дунязада втілюють у Барта два образи автора, які дають натхнення і поєднуються в образі автора-Джині, alter

его письменника в даному тексті. Він присутній в історії як її персонаж і як завершальна авторська свідомість, котра виходить за межі оповіді в останній, третій, частині, де авторський голос, вже відірваний від образу в тексті, повідомляє читачеві про свій задум: в центрі оповіді є сама оповідь, процес розказування, сам наративний акт. Це той вихід, який бачить Барт для сучасного письменника під тягарем власного письменницького блокування та виснаженості певних літературних форм взагалі. Він не відтворює історію Шахерезади, але створює *“оповідь про оповідь її оповідей”* (*“the story of the story of her stories”*), що метафорично виражене у часто повторюваній фразі: *“Ключ до скарбу є самим скарбом”* (*“The key to the treasure is the treasure”*).

Центральна проблема **“Персеїди”** – криза середнього віку, страх окам’яніння, тобто зупинки у розвитку, що спонукає міфічного героя Персея до повтору свого подвигу, але, оскільки він вже не є оригінальним, то й повтор пасивний, має відповідати існуючій схемі. В одному з інтерв’ю після виходу книги Барт зізнається, що в міфології він шукав історії, ідентичні його настроям того періоду: *“Поняття, що друга половина мого життя та роботи може бути іронічним повтором першої половини, примусила мене зацікавитися певними персонами в міфології, хто мав аналогічні інтереси та хвилювання”*.<sup>8</sup>

Подібним образом листи незнайомої *“фанатки”* наштовхують Персея на необхідність вивчення свого минулого для самовизначення і вибору напрямку майбутнього: *“Thus this endless repetition of my story: as both protagonist and author, so to speak, I thought to overtake with understanding my present paragraph as it were by examining my paged past, and thus pointed, proceed serene to the future’s sentence”*.<sup>9</sup> Як майбутнє не може бути повторене без змін, так Барт додає нового виміру, продовжує історію Персея другим побаченням з Медузою і, таким чином, він може запобігти її повтору.

Отже, досягти омолодження повторенням свого подвигу Персею не вдається, він навіть не досягає половини шляху: він тоне, і далі його історія розвивається за новим сценарієм, замість героїчних вчинків він отримує кохання. Єдина сфера, де його подвиг існує у чистому вигляді, – це фрески, зроблені за малюнками Калікси за наказом Медузи. Персей отримує свою форму існування в мистецтві, *“вчить факти життя з мистецтва”* (*“learns about life from art”*), яке у Барта, як завжди, знаходиться у складному відношенні до реальності, оскільки Персей не розповідає свою історію жриці Каліксі, але відтворює її з нескінченних спіралей фресок.

Отже, як час та простір історії не мають свого початку або кінця, так і відсутня межа між мистецтвом та реальністю, не визначена первинність жодного, адже історія, що розгортається перед очима читача, пересказана Персеєм з зображень на панелях. Звідси виникає і проблема авторства, перед читачем виникають образи двох авторів – Калікси зі своїми зображеннями-картинами та Персея, який двічі розповідає свою історію (жриці та Медузі, яку тричі сприймають її слухачі – жриця, Медуза, закохані, що спостерігають за зірками, і читають читачі “Персеїди”). Як бачимо, історія охоплюється свідомістю Персея-автора і постійно повторюється у нескінченності зоряного часу.

Якщо на початку Персей покладався на допомогу богів, потім на пам’ять Калікси, то дійсного, так би мовити, автентичного існування він набуває лише в авторстві, в постійній оповіді свого життя для того, хто здатен слухати: *“I am content [...] to have become, like the noted music of our tongue, these silent, visible signs; to be the tale I tell to those with eyes to see and understanding to interpret; to raise you up forever and know that our story will never be cut off, but nightly rehearsed as long as men and women read the stars”*.<sup>10</sup> Не подвиг, але оповідь стає метою і смыслом, тобто модальністю існування для героїв Барта, який в “Персеїді” повністю усуває ознаки понадбуттєвої, “поза знаходжуваної” авторської свідомості, залишаючи лише голос та образ автора-наратора-протагоніста, який своє життя перетворює на мистецтво. Для зображення існування минулого і теперішнього в мистецтві Барт знову використовує образ равлика, або спіралі, на якій розгортаються фрески, а також структури новели, в якій розгортається по спіралі аудиторія, для якої розповідає Персей.

Новела “Беллерофоніада” була написана після “Персеїди” як її комічна пара і, як вже зазначалося, стала для автора Джона Барта шляхом для виходу з власної письменницької кризи. Давньогрецького героя Беллерофона він розглядає як вторинного, оскільки герой у Барта прагне не самого героїчного вчинку, але, насамперед, відтворення героїчної моделі, беручи собі за взірць свого знаменитого кузена, історію якого він віднаходить в болоті в день свого сорокаріччя. Якщо в “Персеїді” часто наголошується фіктивний характер оповіді, то в “Беллерофоніаді” фіктивним є сам герой та його подвиг – його перемога над Химерою не доведена, як і саме існування чудовиська, тобто він є *“досконалою імітацією міфічного героя”* (*“a perfect imitation of a mythic hero”*). Історія Беллерофона буквально закінчується *“сум’яттям та фіаско”* (*“confusion and fiasco”*), підступний Зевс скидає його з Пегаса й з Олімпу, і критики часто зазначають, що

“Беллерофоніада” – знак невдачі, провалу, адже герой не досягає своєї мети, йому не вдається до кінця виконати модель.

Але етика Барта ніколи не є песимістичною, він завжди знаходить для своїх героїв вихід з екзистенційної кризи в естетиці, в естетичному оформленні життя – в момент падіння Беллерофон відходить від моделі, перетворюється на букви своєї оповіді-життя, тобто йому вдається запобігти трагічних наслідків падіння, ставши літературним варіантом себе самого, яким би зрадницьким, спотворюючим дійсність він не був. І це повертає читача до початку новели, яка й з’явилася в результаті перетворення, де поєднуються історія та розповідь про неї, поряд із зображенням містяться також коментарі про його достовірність, про автентичність діалогів, про його відповідність дійсним почуттям, як, наприклад: “*Their dialogue conveys the general sense of our conversation, but neither establishes Philonoe’s indomitable gentleness of spirit and body and her husband’s punishing self-concern, nor achieves in proportion to its length enough simple exposition*”.<sup>11</sup> Беллерофон виступає в ролі наратора-протагоніста, якому доводиться крізь свій голос передавати голоси інших персонажів історії (“*I’m full of voices, all mine, none me*”). Крізь його голос також звучить голос автора. Образ автора Барт в даному разі втілює у фігурі мінливого Поліейдуса, буквального батька Беллерофона, його порадирика і, фігурально, автора перетворення.

Таким чином, Барт створює образ автора-трікстера, який існує в моменті даного тексту (основна форма існування Поліейдуса – документ), керуючи персонажами, їхніми вчинками, представляючи оповідальний голос в постаті протагоніста, наївного героя серед можливих варіантів літературної традиції: “*божевільного видавця тексту, ненадійного наратора*” та інших. Барт стверджує, що автор, позбавлений постійного образу і власного голосу, присутній в тексті як його імпліцитна свідомість: “*Polyeidus, old charlatan, is that your best? No answer. But I know you’re here between the lines, among the letters’ curls and crooks, spreading through me like the water through this marsh*”.<sup>12</sup>

Авторська активність завжди проявляється в тексті, Барт іронічно зображує момент прояву авторської волі, наприклад, в комічній ситуації встановлення походження близнюків, Деліадеса та Беллерофона, – в потрібний момент Поліейдус просто перетворюється в необхідний документ без будь-яких пояснень. Інформація, представлена автором, сприймається на віру, але в ході дії Барт дає зрозуміти, що читач не повинен повністю довіряти авторові, як трікстер він завжди лукавий, той, хто керує персонажами. Барт представляє світ як текст, тому ді-

йові особи оповіді втрачають реальність свого існування, відчуваючи свою фіктивність, створеність кимсь: “*Philonoe, Anteia, Sibyl – all mere Polyeidic inklings, written words*”.<sup>13</sup>

Якщо вся оповідь разом з її образами, персонажами та голосами створена автором-трікстером Поліейдусом, то звідси логічно витікає, що лекція про естетичні концепції автора в процесі написання “**Беллерофоніади**”, прочитана Беллерофоном для своїх студентів, теж продукт уяви мінливого радника. Отже, голос автора Джона Барта теж включений у фіктивний світ, теж існує лише в просторі даної оповіді, яким би автобіографічним він не був. Барт моделює комічну ситуацію реального автора, вигаданого його літературним alter ego.

Відтак, Поліейдус є лише образом автора, створеним для даного тексту (“*Polyeidus never pretended authorship: Polyeidus is the story, more or less*”), як і образ реального автора є теж лише відбитком тексту, створеним у тексті. Натомість Барт вказує, що завжди існує автор поза текстом, такий, як Гомер, Овідій, Піндар, “*автор “Персеїди”, той, хто імітує цього автора*”, який володіє всією повнотою авторської активності та виконує в тексті естетичну функцію, на відміну від такого автора, як, наприклад, Меланіппа, яка виконує функцію скриптора, записувача оповіді Беллерофона. Барт підкреслює: “*And she is not not not any kind of author*”.

Тут очевидна полеміка Барта з існуючими концепціями автора: автор Барта існує в тексті як створений образ і як активна авторська свідомість, а також поза текстом як реальна особа з власним іменем та біографією. Кожний текст Барта є не лише реакцією на інші тексти в літературному просторі – художні або теоретичні, але складається з інтертексту самого письменника. В “**Беллерофоніаді**” ще раз розглядаються проблеми “**Дунязадіади**” та “**Персеїди**”, а також звучать теми, повторюються епізоди інших творів Барта: “*Заблукалого у кімнаті сміху*” (опис місця підліткових розваг, мотиви “**Листа у пляшці**”, “**Аноніади**”), “**Козлоюнака ДЖАЙЛСА**” (“*модель пригод міфічного героя*”), навіть майбутнього твору “**ПИСЬМЕНА**” (листи Брея, що описують підготовку до та сутність Другої американської революції). Відтак, до поняття “автор” у Барта входить свідомість всіх моментів творчого та біографічного життя письменника, невіддільних від даного твору, але, важливо вказати, таких, які перетворюються на вигадку, введені у фікціональний світ.

В “**Химері**” на основі міфологічного матеріалу та усталеної літературної традиції оповідування (оповіді-обрамлення) однією з центральних проблем Барта виступає проблема письменника в різних

її аспектах. Барт досліджує здатність літератури до оновлення за допомогою традиції, подолання виснаженості певних форм, моделей і власного письменницького блокування, а також через встановлення контакту з читачем. Для кожного з героїв життя перетворюється на оповідь, отже, естетичне оформлення власної історії стає модальністю існування. Іпостасі автора у Барта мінливі як Полейдус, їх набагато більше, ніж три зазначених у трьох частинах **“Химери”**, серед яких виділяються такі: автор, сучасна свідомість і необмежена уява якого допомагають подолати виснаженість певних літературних форм та моделей; автор, який усвідомлює фіктивність створеного ним світу; автор, який встановлює контакт з читачем, включаючи його в співтворчий процес; автор-трікстер та багато інших. Ці образи в контексті творчості Джона Барта становлять серединний етап між образом наївного автора перших романів **“Плавуча опера”** та **“Кінець шляху”**, голос якого ще дуже нечітко відділяється від свідомості імпліцитного автора, та образом Автора в **“ПИСЬМЕНАХ”**, введеного у текст без личини, без посередництва наратора.

Проведений аналіз є кроком до подальшої перспективи дослідження більш розгорнутої теми трансформації категорії автора в творчості Джона Барта.

## ПОСИЛАННЯ ТА ПРИМІТКИ

1. Barth J. The Friday Book: Essays and Other Nonfiction. – Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1997. – P. 135.
2. Barth J. Chimera. – New York: Fawsett Crest, 1972. – P. 17.
3. Там само, с. 17.
4. Там само, с. 18.
5. Там само, с. 35.
6. Там само, с. 25.
7. Там само, с. 40.
8. Цит. за: Glaser-Wohrer E. An Analysis of John Barth's Weltanschauung: His View of Life and Literature. – Salzburg: Institut für englische Sprache und Literatur, 1977. – S. 195.
9. Див. пос. 2, с. 88-89.
10. Там само, с. 142.
11. Там само, с. 146.
12. Там само, с. 158.
13. Там само, с. 184.