

УДК 821.163.2-3.09'06 Й.Радічков

МІЖ НАСОЛОДОЮ ТА ІДЕНТИЧНІСТЮ: ДЕЯКІ АНТРОПОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ НАРАЦІЇ ЙОРДАНА РАДІЧКОВА

Остап СЛИВИНСЬКИЙ

Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, Львів, 79000
Кафедра слов'янської філології

У статті розглянуто проблему різноманітних ідентичностей (ідентичність персонажа, ідентичність оповідача та ідентичність самої історії) в різному нарративному оточенні, особливо в нарації, яка керується приємністю вільного “безвідповідального” оповідання. Терміном “гедоністична нарація”, представленим автором для опису нарративного стилю сучасного болгарського письменника Йордана Радіčkова, позначаються ігри авторської уяви та невгамовної дії (акції), яка постійно підтримує цікавість слухача, водночас частково або повністю абсорбуючи будь-які можливі текстові ідентичності.

Ключові слова: Болгарія, Й.Радічков, болгарська література ХХ ст., літературні жанри.

Назва цієї розвідки сформульована таким чином, що два важливі для нас поняття (себто, насолода та ідентичність) укладаються в узвичаєну форму бінарної опозиції. Отже, десь існує площина, у якій вони можуть бути протиставлені. Що ж то за драматична риторична фігура могла б уміститись між двома полюсами цієї опозиції і яке ж то нещасливе буття піддається випробуванню подібним вибором?

Варто почати з найскладнішого, а саме – з поняття ідентичності, яке в різних площинах думки може цілковито або частково накладатися на поняття тотожності, однаковості чи справжності. Кожен з цих відтінків так чи інакше присутній у тому значенні ідентичності, яке нас передовсім цікавить, тобто, *ідентичності особи*. У найширшому розумінні така особиста ідентичність – то проект цілковитої тотожності між суб'єктом та його уявленням про себе, себто тим комплексом значень, які він надає собі як Іншому (як об'єктові) через складну процедуру саморефлексії. Чому всього лиш проект? Така обережність у визначеннях не є невинною: будь-яка ідентичність (як система ідентифікацій) містить у собі відтінок передбачуваності чи бажаності, є схильною функціонувати як засновок, а не висновок, прагне залишатися поглядом більшою мірою проспективним, аніж ретроспективним. Ідентичність особи, таким чином, існує як лише частково втілена інтенція – це система простих тотожностей (і що простіших, то стійкіших), котра зазнає змін через реінтерпретацію особистого досвіду. Пам'ять має властивість поступово спрощувати ототожнення (редукувати їх неоднозначність чи проблематичність), і деякі наші уже достатньо віддалені в часі і вивірені досвідом ідентифікації здаються нам безсумнівними і залишаються стрижнями, що втримують увесь проект ідентичності. Логічно, що найскладнішою є ідентичність нас як актуального, нескінченно плинного буття, вона-бо вимагає остаточного

підсумування й узгодження всіх минулих ототожнень; від нас, застиглих на вістрі теперішності, сповнених сподівань і недовіри, насторожено пришиклых або навпаки – надміру афектованих у цій точці найбільшої відповідальності, вона вимагає відваги приписати собі уявлення про власну сутність. Послідовність різночасових презентацій “я”, що прагнуть укластися в парадигматичну неперервність, таким чином, прямує до тієї точки “остаточного приписування”, що міститься у теперішності, себто, у самому вирі екзистенційності, де свідомість, охоплена страхами й сумнівами, сама себе ненастанно вивіряє запитаннями. Проект автоідентичності страждає на постіне “вислизання крапки”, протягаючись таким чином у безмежність майбутнього, де уява оселяє бажані ідентифікації*. Для нас же найсуттєвішим є припустити, що спроба завершення проекту особистої ідентичності може досягти успіху тільки стосовно іншого, вигаданого, сконструйованого нами буття, себто, *персонажа*. Саме цей простір фікційності дає нам свободу, якої ми позбавлені в процесі конструювання проекту автоідентичності. Розпочинаючи мову про фікцію, оприявленість і позначені ними межі свободи всередині “нав’язливої” реальності особистого досвіду, для початку доречно пригадати доволі поширену думку, до якої по-різному прийшли Рікер, Уайт і Фрай – про те, що вибудовування автоідентичності запозичує метод художньої вигадки. Кладучи в основу певну інваріантну, ідеальну форму ідентичності й аксіоматичні ототожнення, які, зрештою, й становлять схематизовану, категоріальну модель реальності, і виправдовуючи проблематичні ототожнення (“визнаю, що це було моє “я”, яле “я” таке, що тією чи іншою мірою віддалилося від власної сутності”) через їх уведення в лоно детермінації, ми, врешті-решт, отримуємо власне минуле як чисту синтагму. Поки що ми почуваємося збагаченими пізнішим досвідом мудрих автоінтерпретаторами і глашатаями істини про самих себе; часова відстань дозволяє нам фікційність і відносну свободу аргументації. Однак що ближче ми підходимо до межі, яка відділяє історію від актуального буття, то гостріше відчуваємо коригуючий імператив об’єктивності, нашої власної необхідної даності, що укладає раз і назавжди усталені ототожнення у неможливі, суперечливі констеляції і випробовує їх на стійкість течією переживання. Прірва іншості, що парадоксальним чином уможлиблює нам підступ до минулих презентацій “я”, у цей момент зникає, блокуючи розв’язку. Хибним було б, однак, уявляти собі цю персональну історію чимось цілковито еквівалентним літературній оповіді, яка розгортається у понадчасі, а разом з тим – у власному внутрішньому часі; історія особи, творена нею ж і для неї ж, існує паралельно з її минулою тотожністю зіштовхуються і взаємоуточнюються, це моменти зриву, і зриви актуальним буттям, себто, *переживається*. Презентації актуального буття й усталені стаються щомиті. Все це, проте, не означає, що таке становище не може бути зміненим. Для цього потрібна лише, просто кажучи, стороння пара вух, а висловлюючись науковою мовою – необхідне створення комунікативної ситуації. Як і в будь-якій комунікативній ситуації, тут вступають у дію певного роду конвенції, і, можливо, найважливіша з них – конвенція завершеності комунікативного акту. Таким чином, оповідний голос, екстеріоризуючись (тобто, стаючи “власне голосом”), змушений подолати явище “краху розв’язки”. Дія, оминаючи вивірення актуальним буттям, тече в іншому напрямку, не зриваючись, керована власною модальністю і логікою. Це, так би мовити, підступ до онтології “з іншого боку”, спроба оповідного потоку

* Дірк Уффельман в аспекті етики як площини постійної напруги між “буттям” і “повинністю” розрізняє відповідно “я дескриптивне” (реальне) та “я нормативне” (самонавіяне). Дві останні форми “я”, проте, не повністю тотожні: якщо “самонавіяне я” є певним самообманом, ілюзією етичної реалізації, що можлива лише у теперішньому, то “нормативне я” нескінченно забігає у майбутнє, вічно залишаючись нездійсненим. Взаємодію, а навіть взаємопоглинання цих двох “я” можна розглядати як певну діалектику тотожності.

наративізувати Буття як таке, частково чи цілковито оминаючи шлюзи індивідуальної часовості. Саме така внутрішня алієнація оповідача, спричинена принесенням проекту автоідентичності в жертву комунікативній конвенції, й означає *народження персонажа*.

Описана нами модель, проте, не може однаково застосовуватись у різних наративних жанрах. Найбільше відповідає вона автобіографічній літературі, а ще точніше – літературі, народженій у русі від автобіографічного “документалізму” до фікції. Є вона, ще раз узагальнимо, спробою віднайдення компромісу між принциповою незавершеністю проекту автоідентичності і комунікативним імперативом завершеності – через конструювання ідентичності фікційної. Чи ж оповіді, що не ґрунтуються на авторефлексії, а також такі, що не випливає з інтенцій оповідача до самоідентифікації, не відповідає подібна модель? Беручи до уваги, що уява є вільнопоеднуваним і генеративним рухом структур мого особистого досвіду, я ще жодною мірою не визнаю, що будь-який образ, породжений моєю уявою, є свідченням моєї дійсної сутності. Вільну уяву-бо можна представити радше не як розгортання, а як мерехтіння, нездатне до виразної репрезентації; якщо мені й вдасться її (вільну уяву) наративізувати, то така оповідь буде позбавлена власної ідентичності; вона ще не буде цілковито *моєю* оповіддю. Зв’язок між двома останніми твердженнями і є тією найважливішою суттю, безпорадно обертається навколо якої ми, можливо, приречені нескінченно. Яку оповідь я віднаходжу як дійсно *мою*? Попередньо сформулюємо це так: моєю, тобто такою, що відповідає моїй глибинній сутності, може бути лише та оповідь, яка наділена власною ідентичністю. Згідно з твердженнями Г. Башляра, формування ідентичності перетворює гру уяви (“блукання без керма й вітрил”) на *мандрівку* – “уявне життя зі справжніми законами послідовності”¹. Поштовхом до цього повинен стати відкритий, перспективний образ (чи то подія – в аспекті епіки). Самої з’яви цієї події (можна сказати, її зупинки, вихоплення з потоку невловимої уяви) замало для того, щоб оповідь дійсно почалась. Подія повинна бути наративно ідентифікованою, себто, уведеною в інтригу. Хоча цілковито ототожнювати ці дві дії не треба, вони все ж одночасні й безумовно взаємопов’язані; здійснюються вони в ході процедури, яку Рікер називає “наративною конфігурацією” – узгодженням неузгодженостей, що виникають у результаті “падіння події”. Іншими словами, ця конфігурація – це “включення ефекту випадковості до ефекту необхідності чи вірогідності”². Якщо ж подібного включення не відбувається, оповідь піддається ризикові “падіння у неозначуваність”, що й можна порівняти з утратою ідентичності. Отже, на практиці ідентичність оповіді можлива завдяки компромісові між репрезентаціями “чистої” уяви та імперативом детермінації (“ефектом необхідності”, послідовністю ототожнень). Вибудовану таким чином ідентичність можна певною мірою окреслити і як міметичне відношення.

Повернемось до персонажа. Він, як *actant*, чи “провідник дії” (у класичному, аристотелівському розумінні), є найзручнішим полем для фіксації та індикації ідентичностей – не випадково стільки уваги у цих теоретичних розмірковуваннях ми приділяємо саме йому. У тому ж класичному розумінні персонаж є парадигматичним стрижнем, що втримує міметичний ряд. Щоб виконувати роль детермінанта дії, персонаж сам повинен бути внутрішньо детермінованим, а отже, знову ж таки – наділеним ідентичністю. Очікування читача, керованого навичкою приписування, вимагають від персонажа володіння пам’яттю. Приписування персонажеві пам’яті – це різновид конфігуруючої дії вже всередині поля його ідентичності.

¹ Башляр Г. Грезы о воздухе. Москва, 1999. С.17–18.

² Рікер П. Сам як інший. Київ, 2000. С.172.

Отже лише персонаж як інобуття стосовно оповідача може бути сферою реалізації завершеного проекту ідентичності. Якою ж мірою і чи завжди оповідач використовує цю можливість?

Очевидно, ідентичність персонажа розгортається лише настільки, наскільки цього вимагає інтрига, і є затемненою, неповною, замовчаною тією ж мірою. Зробимо припущення, важливе для подальшого ходу нашого дослідження: можливе настання такого моменту, коли інтрига замінить ідентичність персонажа до такої міри, що вона (ця ідентичність) стане дуже сумнівною. За словами П.Рікера, “літературу можна розглядати як велику лабораторію для досвіду думки, де випробуванню оповіддю піддаються ресурси змінюваності нарративної ідентичності”³. Парадоксально, що персонаж, чия ідентичність витісняється дією, аж ніяк не сходить на маргінес оповіді, а навпаки – стає її центральною проблемою; дія ж, позбавлена надійного провідника, стаючи все більш аперсональною, неухильно втрачає свою внутрішню зумовленість, доходячи до повного саморедукування. Література високоімітетичної аристотелівської моделі з поглибленням психологізації щораз більше експериментує з можливостями варіативності ідентичності. Це, фактично, свідоме заперечення конфігурації: дія будуватиметься так, що вона сама ж розхитує запоруку власної “живучості” – поле ідентичності персонажа. Флобер, Кафка, Джойс, Музіль, Кундера позначили віхи на цьому шляху неухильного розчинення й проблематизування персонажа. В останніх розділах вельми ілюстративного у цьому відношенні роману Кундери “Справжність” розчинення ідентичності героїні фіксується як втрата імені – первинного ідентифікатора; сама ж дія переходить у сфери сну і галюцинації. Закономірним є те, що з розчиненням персонажа нарративність перетворюється на паранаративність, входячи на терени поезії чи есеїстики (останнє можемо спостерігати на прикладі “Людини без властивостей” Р.Музіля). Рефлексія над нарративною ситуацією, що склалася внаслідок розчинення персонажа, є для оповідача одним із можливих способів не заплутатися в тенетах абсурду.

Чи ж завжди редукція ідентичності персонажа призводить до кризи нарративності, чи, можливо, існує якась інша, паралельна колія, якою може рухатися оповідь, позбавлена свого надійного провідника і головного полюсу ідентифікації? Згадаймо позицію, яку ми винесли у заголовок розвідки: ідентичність/насолода. Чому насолода? Яка її природа, яке її місце у контексті досліджень ідентичності, звідки взялося подібне протиставлення? Отож – і передовсім – насолода є поняттям, без якого ми не змогли обійтися, вивчаючи оповідні техніки Йордана Радіčkова – особистості, що стоїть зосібна в контексті не лише болгарської, а й, певно, всієї світової літературної традиції. Наративна стратегія, якою він керується у більшості своїх творів, представляє той тип літератури, що ґрунтується на стилізації усної оповіді (“казової” літератури, якщо скористатися терміном російських ОПОЯЗівців). Навіть у дещо відстороненій структурі третьоособової оповіді присутність “наївного” оповідача зраджує себе специфічною фразеологією, паратаксистом і т. п., але головне – ставленням до оповіді як до джерела насолоди *par excellence*. Такий тип нарративності через примат насолоди від оповідування над конфігураційною відповідальністю ми б наважилися означити як “гедоністичний”. Очевидно, що гедоністичне оповідування (як і невіддільне від нього “гедоністичне сприймання”) є різновидами “чистого задоволення”, як його розумів Кант. У процесі нелітературного оповідування “чисте сприймання” не встигає опосередковуватися рефлексією, яка б вивірила оповідь на предмет відповідності іншим, окрім необхідної символічної нарративної ретроспекції, міметичним конвенціям, і насамперед – конвенції ідентичності.

³ Рікер П. Сам як інший. С.178.

Занедбування конфігураційної відповідальності спричинює те, що початкова подія, яка дає поштовх оповіді, залишається “невиправданою”. Оповідь триває, але чи стається похмуро пророковане Рікером “падіння в неозначуваність”? Аж ніяк! Бачимо, як оповідь, всередині якої розростається мовчання, заронене “падінням події”, спритно ухиляючись від неозначуваності, виходить на орбіту метонімії, перифразу. Це замітник виправдання, псевдоконфігураційна дія, тимчасовий місток, по якому можна швидко перебігти до наступної події, не зупиняючись і не озирваючись назад; це ніщо інше, як *оголений рух*! У Радіčkова цей рух перетворюється на принцип наративної організації; обравши вільну, інерційну метонімічну орбіту, він редукує будь-які стійкі семіотичні вузли й кореляції. Через цю редукцію, що призводить до кризи парадигматики, усякі тотожності всередині оповіді стають вельми проблематичними. Вище ми стверджували, що розчинення ідентичності персонажа блокує його функцію провідника дії. У Радіčkова ж персонаж, розчинений у середовищі наративної насолоди, підпорядкований стихії синтагматики, залишається навдивовижу діяльним! Тут персонаж зберігає ту мінімальну можливість ототожнення, яка необхідна для його функціональності – *ім’я*. Його втрата – це традиційний знак остаточної неідентичності.

Для концептуаліста Музіля, вихованого в європейській етичній традиції, введення в оповідь позбавленого ідентичності персонажа – це лише можливість інтелектуального досліду (з метою “доведення від протилежного”); об’єкт досліду нерухомо лежить на предметному столику його мікроскопа, він унікальний і остаточний у своїй нефункціональності; будь-яка спроба якось “використати” подібний персонаж для Музіля, очевидно, була б немислима й блюзнірська, відгонила б чимось майже некрофільським. Музіль послідовний у моральній проблематизації людської неідентичності. Радічков же як акціоніст шукає такого персонажа, який був би “ідеальним” провідником дії і на штовхується на те ж явище – неідентичність, видобуваючи його з етичного екзилу й задіюючи в оповіді! Виходить, порівняно з Музілем, він не лише менш інтелектуальний, відмовляючись від рефлексії над виявленою ним антропологічною проблемою, а й менш моральний, дозволяючи собі після цього нарочито безтурботне продовження оповіді? Частково погоджуємося з першим припущенням, але аж ніяк – з другим. Справа в тім, що для Радіčkова проблема людської неідентичності не є єдиною виразно чуною фальшивою нотою в загальному злагодженому акорді. Увесь потужний акорд буття давно розладнано, проте він продовжує звучати, та ще й як цікаво! Все, що залишається після подібного усвідомлення, – то дозволити цьому акордові увійти в оповідь, відтворити його в усій повноті його... дисгармонії. Як пише Енчо Мутафов, поетика Радіčkова – то “бачення реального світу без акцентування часткового чи виділення суттєвого”⁴. І ще: “предмети й тварини [і що найпарадоксальніше – й люди. – О.С.] у Радіčkова не описуються, а вводяться в дію”⁵. Персонажі Радіčkова переходять довжелезними галереями ситуацій з твору в твір, ідентифіковані лише іменем або – і це максимум – однією-двома характерними рисами; їм приписуються найфантастичніші чинності й метаморфози, вони – і це суперечить головним засадам етики – взаємозамінні!

Одною з засадничих рис поетики Радіčkова Енчо Мутафов вважає “розхитування антропоцентричного принципу”, котрий є “основою літературності і ширше – художньої”⁶. Якщо ж герой не в самому центрі буття, не є його перехрестям, вузлом, не укладає довкола себе кола буття, то чи не перетворюється він на оголену функцію – одним із нечітко індивідуалізованих слухняних учасників великої процесії? Як у мітологічній нара-

⁴ Мутафов Е. Бъди невероятен. Книга за Радічков. София, 1998. С.77.

⁵ Там само. С.52.

⁶ Там само. С.53.

ції, побудованій на повторюваних ритуальних чинностях, вона ж бо й дала поштовх функціональному підходу в наратології. “Морфологія казки” В.Проппа як маніфестація цього підходу фактично визнає й розвиває вже згадуваний постулат Арістотеля про первинність фабули стосовно персонажа. Наскільки застосовним є подібний підхід щодо стратегій Радічкова? Отож, принцип, за яким відбувається фігурація персонажа у традиційній (мітологічній, казковій, анекдотичній) епіці – то “вписування” його у роль, згідно зі стереотипними моделями поведінки. Тут навряд чи можемо говорити про “ідентичність персонажа” у сучасному розумінні – йдеться про “кістяк ідентичності”, який уможливує ритуально нормовані метаморфози. Фабула диктує цю нормативну зміну ідентичності персонажа (перетворення наймолодшого сина-дурника на героя тощо), що її можна розглядати і як “зміну долі персонажа”⁷, цього шару взаємодії двох полюсів – фабули та ідентичності. У мітологічній епіці, де визначальною є наявність “циклічного, ритуального простору дії”, “роль і вартість персонажа залежить від його місця у цьому просторі”⁸. В одновекторній, обділеній внутрішньою пам’яттю радічковської оповіді уведення в дію того чи іншого персонажа випадкове, залежне від примхи оповідача; таким важливим для традиційної оповіді фактором, як *передбачувана ідентичність* (коли ім’я знаного з численних історій трікстера, заронене на початку оповіді, вже викликає сміх), тут практично знехтувано. Преекзистенція персонажа (його історія, відома нам з попередніх оповідань чи частин того ж циклу) зазвичай виступає лише “обтяжливою обставиною”, ускладненням для його рецепції.

Улюблений багатолікий герой Радічкова – Гоца Герасков – є тут вельми показовою ілюстрацією. Якщо в оповіданні “Йде весна” (“*Пролет иде*”) зі збірки “Тнівний настрій” (“*Свилено настроение*”, 1965) – переломної, визначальної для всієї поезики Радічкова – він виконує доволі тривіальну роль службовця сільської управи, який бесідує з її головою на підкреслено буденні теми, то далі його чекають неймовірні перипетії. В оповіданні “До неба й назад” (“*До небето и назад*”) він з “сільського космодрому” вирушає на Місяць, де, зрештою, затримується недовго – на Місяці незатишно і повно пилюки, навіть ніяк білизну посушити. Далі – в оповіданні “Холодно” (“*Студено*”) – його піддано ще “жорстокішому” експериментові: сани Гоци повертаються з лісу без власника, сам же герой зникає безвісти, посылаючи замість себе своєрідне знаряддя апокаліпсису – рушницю, яка згодом прибуває слідом за сannyaми і “розстрілює” ціле село Черказки. Ніщо, проте, не може ані вповні народитися, ані остаточно померти в стихії радічковської гедоністичної оповіді: з благополучно “воскреслим” Гоцою зустрічаємося в оповіданні “Париж сьогодні вихідний” (“*Париж има почи вен ден*”), яке є не стільки продовженням попереднього, скільки спробою виправити і виправдати наративну безвихідь, у яку зайшов оповідач у “Холодно”. З самих основ, з “нульової точки” відтворюється не лише втрачений, поглинутий безвідповідальною оповіддю персонаж, а й обставини, що його супроводжують (таке виправлення, пересотворення засвідчує ще одну прикметну рису гедоністичної нарації – можливість версій, “переказів” одного й того ж сюжету): мороз, від якого ламається розвішана ще звечора білизна, розлучені свині. Сюжет, який розвинуто далі – напівреальна-напіввізурна мандрівка Гоци в Париж, що, врешті, замикається у коло, повертається до тієї ж “нульової точки” не додаючи нічого суттєвого до портрета персонажа, є лише розширенням поля його функцій. Радічков черговий (котрий уже за чергою?) раз вдається до звичного імені, аби не залишити схематичного діяча, “актанта” непоіме-

⁷ Owczarek B. Postać. Zdarzenie. Mowa // Postać literacka. Teoria i historia. Warszawa, 1998. S.47.

⁸ Ibid. S.46.

нованим (ніщо не може залишитися безіменним, неконкретизованим у “своєму”, домашньому “казовому” світі). Вжитий нами вираз “повернення до нульової точки” натякає, проте, на певну ідентичність: точка єдине, що є безумовно тотожним самому собі. Без сумніву, це повернення – не до певного інваріанту ідентичності персонажа: він, цей пошук інваріанту (остаточного приписування?), є визначальним для усієї персоналістичної європейської культурної традиції, Радічкову ж він невідомий; його персоналістичної європейської культурної традиції, Радічкову ж він невідомий; його метаморфоза проблематизується як трагічне відхилення від того ж інваріанту. Не є цей пошуком завершеності фабули – оповідач у Радіčkova, як ми уже казали, не “страждає” почуттям конфігураційної відповідальності: мікросюжети, що виникають з нізвідки, накладаються, взаємно пародіюються, часто розчиняються у широких словесних заплавах гедоністичної оповіді (як, наприклад, у повісті “Всі й ніхто” (“*Всички и никто*”), де детективний сюжет неймовірно сповільнюється й обтяжується довгими деталізованими розповідями про занедбаний монастир, циганський табір, коров’ячий мор і т.д., і т.д.; або ж в оповіданні “Єрусалимчики” (“*Ерусалимчета*”), де сюжетна лінія загадкового вбивства монаха губиться у хашах переказаних домислів, чуток, забобонів, переноситься то на тло дещо гротескного у такому контексті сюжету єрусалимської ікони Обрізання Христа, то в акустику собачої гробниці, наповненої глухим завиванням умираючих тварин, зрештою, кидається незавершеним). Подібне “заникання”, розчинення фабули, як і взаємозамінність мотиву, спроможного реалізуватися в різних наративних контекстах і “проводитися” в оповідь різними персонажами (мотив монастиря і ченця-самітника, що присутній в обох згаданих творах, мотив змії на снігу, що переходить з оповідання “Зміїний сніг” (“*Змийски сняг*”) в інше – “Мурахи розглядають гармату” (“*Мравки разглеждат пушка*”), зрештою, безліч мотивів і окремих сюжетних побудов, які здійснюють у Радіčkova міжжанрові мандрівки: з оповідання “Колотнеча” (“*Суматоха*”) – в однойменну п’єсу, з оповідання “Кросворд” (“*Кръстословица*”) – у п’єсу “Січень” (“*Януари*”) тощо) свідчить про розщеплення ідентичності оповіді тією ж мірою, якою взаємозамінність висловлювань і характеристик – про руйнування ідентичності персонажа. Справа в тім, що у Радіčkova фабула як сфера проблематизації ідентичності оповіді, як і характер – сфера проблематизації ідентичності персонажа, однаково редуковані, позбавлені статусу традиційних наративних стрижнів, зведені до дискретної функції, механізовані, розчинені в стихії вільної оповідності. Де ж зупиниться наш пошук остаточної ідентичності у химерних радічковських наративах? Мусить же бути якась інстанція, до якої нам слід звернутися з питанням: для чого? Для чого перед нами розгорнуто всі ці строкаті поля оповіді? Е.Мутафов називає її “метагероєм”, ми ж уже обговорили про “акорд буття”. Певно, тут, у цьому вихорі подієвості, що затягує й розчиняє у собі незліченні частковості, у цій галасливій процесії буття потрібно шукати відповідь: проблема ідентичності-бо стоїть лише у випадку часткового, роз-(від-)щепленого.

За Женеттом, єдиною справді міметичною наративною сферою є чуже мовлення всередині оповіді, себто, мовлення персонажа⁹. Пряма мова-бо – це максимальна редукація функції наратора, зведення її до “чистої провідності”. Разом з тим, вона є безсумнівним свідченням ідентичності персонажа – допоки залишається прямою, вона є його і тільки його, персонажа, висловлюванням. Чи ж може навіть така, здавалося б, певна у плані наративної проблематизації ідентичності сфера, як *soliloquium*, виявитися полем для містифікації чи наративного експерименту? Може, якщо чи-

⁹ Див.: *Markiewicz H. Teorie powieści za granicą. Warszawa, 1995. S.431.*

нити

подібно до радічковського наратора, який примудряється вкладати одні й ті ж репліки, навіть цілі монологи в уста різних персонажів, у різних творах. Так, розповідь Бримбари про пошуки зниклого поросяти (оповідання “Гнівний настрій”) у п’єсі “Колотнеча” виголошується всюдисущим Гоцю Герасковим; одна й та ж sacramentalна фраза (“*Так уже, видно, мене влаштовано, що катуляюся я вгору-вниз, як жироскоп*”) у п’єсі “Січень” звучить з уст Сусо, а в оповіданні “Страх” – Тягнисобаки (*Куче влаци*). Розмова навколо загадкової назви товстої бляхи на вісім букв з оповідання “Кросворд” майже дослівно повторюється у п’єсі “Січень”. Здається, більшого зухвальства стосовно ідентичності власного персонажа з боку оповідача годі й уявити – контури постатей починають нам здаватися щораз більш розмитими, розчиненими у великому дискурсі – розмові, в яку спервовіку втягнуте людство, в якій нескінченно повторюються одні й ті ж ритуальні фрази, однаково значущі, однаково позбавлені значення, з’ясувальності, незмінні у вустах будь-кого.

Однак зручнішим і характернішим для гедоністичної оповіді прийомом є поглинання будь-якої внутрішньої монологічності, виведення прямої мови на “полегшену” орбіту третьоособовості: відтворення *soliloquium* – це відповідальність, здатна затмарити істинну насолоду від оповіді. Непряма мова, у свою чергу є нескінченною можливістю містифікування персонажа: це така собі внутрішня інтерпретація іншої, прихованої за монологом оповідача ідентичності – інтерпретація часом (а у випадку Радіčkova – досить часто) навмисно безглузда, абсурдна¹⁰.

Наскільки ж і в який спосіб радічковська наративна стилістика інтегрована в ширший літературний контекст, чи не розчиняється вона цілковито у насолоді від “вигадування історій”, та у свою чергу, чи не перетворюється на самоціль? Ми вже підступали до цього запитання з двох різних боків, по-перше, намагаючись віднайти точку опори у морі плинних ідентичностей і, обравши погляд звіддалік, визначити (радше – відчути) безумовну ідентичність цілості як остаточну, а по-друге, відзначаючи незмінну, всеприсутню щілину іронії між автором та усім ним же створеним наративним комплексом, включно з наратором, персонажами та самою “рікою оповіді”, яка (іронія) певним чином “вписує” феномен гедоністичної нарації у світ. Подекуди помічаємо й іншу, паралельну щілину іронії, яка пролягає вже між автором і світом з його обтяженою культурною мандрівкою, що іноді виходить на нескінченну пряму інерції, котячись на стереотипах і кліше. Ось фрагмент з коротенького вибухоподібного оповідання “Собака позаду візка” (“*Куче зад каруцата*”): “*Селянин раптом відчув, що справи у візку починають набувати особливої глибини і змісту, як і його спогляди про Геневеву, острижених циганок з вугластими головами і вівцю, яку він допомагав відвезти до лікаря.*

– *Марш!* – вигукнув Гоца Герасков і вдарив собаку батогом.

Тоді собака скочив і, все ще сповнений пафосу і натхнення, з’їв власника цієї історії”¹¹.

Радічков старанно розбудовує пам’ять персонажа і тонку асоціативність, що поєднує цеглини його фікційного досвіду, мало не у стилі “поточку свідомості”; персонаж уже майже індивідуальність, залишилося зовсім трішки, аж раптом... Якщо, по-

¹⁰ Ось для прикладу репліка одного з персонажів оповідання “Гнівний настрій”: “*Малий от розповідав мені, що їм вчитель розповідав, що такі пеньки вже не знаю що там. Він їм розповідав*”. Попри очевидну абсурдність подібного висловлювання помічаємо ще й зайву, фіктивну присутність “вчителя” як порожнього, незаповненого, невикористаного поля ідентичності.

¹¹ Цит. за: Мутафов Е. Бьди невероятен. Книга за Радічков. С.132.

дібно до собаки-людожера, “сповнитися пафосом”, то можна назвати це оповідання своєрідним маніфестом радічковської оповідної стратегії. Маємо тут все: і іронію щодо традиційних європейських персоналістичних наративів, і всепоглинаючу, на-тхненну динаміку, котра демонстративно “пожирає” вже ледь накреслену ідентичність, і то не будь-кого, а “власника цієї історії”, багатостраждального Гоци Гераскова, і все це максимально сконденсовано, доведено до абсурду, до зриву.

Що ж усе-таки народжується “між насолодою та ідентичністю”? І на яких терезах належить остаточно виважити ці полюси?

Насолода відкриває шлюзи вільній оповідності, дії, що підпорядковує собі, “втягує” у вир “ставання” будь-які вузли й логічні структури.

Дія пожирає ідентичність персонажа. Персонаж, позбавлений ідентичності, у свою чергу, неспроможний підтримувати систему ототожнень і обумовлень, необхідну для вибудовування ідентичності оповіда. Це відкриває наративності можливості дигресії і реплікації.

Орнаментальне “чисте” сприймання, про яке вже йшлося у випадку нелітературного оповідування, залишається, звичайно, перед порогом літератури. Далі ж оповідь, піддана інтелектуальному тестові, самозгортається як гротеск. Типово гедоністична редукація ідентичності, таким чином, перетворюється на свідомо використовувану наративну стратегію. Це, проте, впливає не на ідентичність персонажа, а лише на кардинальну зміну його *модальності*. Усвідомлення цього раптово відкриває перед нами дистанцію іронії, що віддаляє автора від його власної наративної побудови; насолода від оповідування, що позірно виправдовує розхитування ідентичностей як всередині оповіда, так і самої оповіда, врешті, перетворюється на “квазі”, маску; статус, що його спритно й вміло використовує блазень, щоб промовляти правду. Модальність “деперсоналізованого персонажа” трагічна: жорстокий млин, запущений у дію двома світовими війнами і технократичним вибухом минулого століття, перемолов традиційну модель людської самості. Це проблема, яку несподівано і тим більше вражаюче виявляємо у найглибших підвалинах нібито безвідповідальної, нібито наївної радічківської оповіда. Радічков, як і тисячі його сучасників, дає свідчення у справі вбивства особистості – чужими, розсміяними, “наївними” вустами. І тим пронизливішою є ця здрушена скарга, і тим виразніше в глибинах, у якихось внутрішніх резонаторах звучить тільки його, Радічкова, унікальний голос.

**BETWEEN ENJOYMENT AND IDENTITY.
SOME ANTHROPOLOGICAL ASPECTS
OF YORDAN RADICHKOV'S NARRATION**

Ostap SLYVYNS'KYI

L'viv Ivan Franko National University
1, Universytets'ka Str., L'viv, 79000
The Chair of Slavonic Philology

The paper examines the problem of various identities (the character's and narrator's identities and the identity of the story itself) in different narrative environments, in particular, in the narration ruled by pleasure of free, “irresponsible”

storytelling. The term “hedonistic narration”, introduced by the author to describe the narrative style of modern Bulgarian writer Yordan Yovardichkov, implies games of narrator’s imagination and the irrepressible action, that persistently supports the listener’s (textual narratee’s) interest, partially or completely absorbing any possible textual identities at the same time. The central object of the analysis is the character as the most vulnerable and significant field of identity, demonstrating the wide range of author’s narrative experiments. We follow Yovardichkov’s proteic, everpresent and iterative characters from one story to another, considering their permutations and dissolution. Hedonistic narration tolerates anthropologically inconceivable thing – the character becomes completely functional and interchangeable. Therefore, we can regard Yovardichkov’s narrative model as alternative to the modern European personalist tradition, represented by Proust, Musil, Kundera and others. But taking into account deep irony characteristic for Yovardichkov as author and manager of his own formal devices, we finally see just the other way of raising the same anthropological problem – the human’s dissolution and alienation in the modern “diffused” world.

Key words: Bulgarian, Yovardichkov, Bulgarian literature of 20th c., genres of literature.

Стаття надійшла до редколегії 29.10.02.

Прийнята до друку 24.01.03