

Отримано: 26 серпня 2021 року

Прорецензовано: 6 вересня 2021 року

Прийнято до друку: 20 вересня 2021 року

e-mail: westalker@ukr.net

DOI: 10.25264/2519-2558-2021-11(79)-166-168

Нестелєєв М. А. Особливості постмодерністського стилю Дональда Бартелмі (на прикладі збірки «Шістдесят оповідань»). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. Острог : Вид-во НаУОА, 2021. Вип. 11(79). С. 166–168.

УДК: 821.111(73):7.038.6

Нестелєєв Максим Аркадійович,
кандидат філологічних наук, доцент,
Донбаський державний педагогічний університет

ОСОБЛИВОСТІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО СТИЛЮ ДОНАЛЬДА БАРТЕЛМІ (НА ПРИКЛАДІ ЗБІРКИ «ШІСТДЕСЯТ ОПОВІДАНЬ»)

У статті проаналізовано елементи постмодернізму в збірці оповідань Д. Бартелмі «Шістдесят оповідань». Визначено, що ця стильова домінанта у творчості прозаїка переважно визначається такими параметрами, як іронія, колаж і гра. Крім цього, важливою є жанрова специфіка його постмодерністського світогляду, адже саме в коротких епічних жанрах Бартелмі зміг реалізувати власне естетичне бачення літератури у другій половині ХХ століття. Письменник експериментував із формою та змістом, прагнувши адаптувати поетичні напрацювання Томаса Стернза Еліота та драматичні конфлікти Семюеля Беккета, тобто переосмислити новаторство модерністських авторів до нової суспільно-історичної ситуації.

Ключові слова: постмодернізм, Дональд Бартелмі, оповідання, стиль, іронія, гра.

Maksym Nesteliev,
Candidate of Philology (Doctor of philosophy), associate professor,
Donbas State Pedagogical University

THE PECULIARITIES OF DONALD BARTHELME'S POSTMODERN STYLE (ON THE EXAMPLE OF A COLLECTION «SIXTY STORIES»)

The author analyzes the elements of postmodernism in D. Barthelme's collection «Sixty Stories». It is determined that this stylistic dominant in the writer's prose is mainly determined by such parameters as irony, collage and play. In addition, the genre specificity of his postmodern worldview is important, because it was in short epic genres that Barthelme was able to realize his own aesthetic vision of literature in the second half of the XXth century. The writer experimented with form and content, seeking to adapt the poetic works of Thomas Stearns Eliot and the dramatic conflicts of Samuel Beckett, that is, to rethink the innovation of modernist authors to a new socio-historical situation. Barthelme uses almost all forms of humor, but the most common is irony. The ironic reappraisal of values in postmodernism ends with everything depreciating and becoming invaluable. The lists of catalogs in Barthelme's texts are often presented as collages, and these collages are mostly made of verbal dreck (mass literature) and visual garbage. The situation in his texts is related to the need to react to an incomprehensible event, which forms a kind of Beckettian plot, when there is a consequence, but the reason is unclear, and plot is rather formalistic.

Key words: postmodernism, Donald Barthelme, story, style, irony, play.

Постановка проблеми. Дональд Бартелмі – знаний американський новеліст і романіст. 1981 року він спокусився на пропозицію видавця й уклав збірку вибраного «Шістдесят оповідань», хоча навіть сам автор визнавав, що деякі з них – «сценарій сеансу групової терапії» [1, с. 450] («Бабусин дім») або «голос з репродуктора, встановленого на стовпі в якомусь виправно-трудовому таборі» [1, с. 204] («Підйом капіталізму»). Можна, звісно, розглядати їх усі як експерименти в епічній формі або невеличкі есеї на актуальні американські теми 1960-1980-х років, проте вони більше скидаються на лірично-комічний щоденник інтелектуала-постмодерніста.

Аналіз публікацій. Творчість Бартелмі досліджувало багато літературознавців. Навіть аналізуючи його біографію, дослідники не могли оминати особливості його стилі, так зокрема робили Г. Бартелмі [2] та Т. Доєрті [4]. Часто предметом дослідження ставала жанрова специфіка його малої прози та тематика новел (М. Кутюр'є і Р. Дюран [3], Л. Гордон [5], С. Трахтенберг [8], Ч. Мулзворт [6], В. Стенгель [7]), однак і досі адекватно не висвітлено лишається стильова домінанта його творчості.

Метою статті є визначення особливостей постмодерністського стилю в прозі Бартелмі, і передусім – у новелістичному жанрі.

Виклад основного матеріалу. Бартелмі в різних інтерв'ю декілька разів наголошував на тому, що уникає писати автобіографічні твори, намагаючись не висловлюватися про себе і від свого імені. Однак, як доводять дослідники, це не відповідає істині: для розуміння багатьох текстів дуже важливе знання життя і світогляду автора. Саме тому, якщо сприймати прозу Бартелмі як своєрідний автокоментар, металітературну призму, можна вирізнити певні значущі аспекти його поезики.

«Шістдесят оповідань» починаються із багато в чому знакового твору «Береги» (яке спочатку мало назву «Карл»), уперше виданого 1964 року. Це ще був період, коли Дональд Бартелмі не мав певності у своєму таланті, тож відправив машинопис тексту батькові, щоб почути його пораду. У супровідному листі він зв'язався, що й надалі продовжує експериментувати з браком лінійної оповіді та сплоскуванням емоційного вмісту. Невідомо, що відповів на це батько (якщо взагалі відповів), адже його листи не збереглися, однак редактор «Нью-Йоркера» Роджер Енджелл часто критикував перші варіанти раннях текстів Бартелмі через їхню надзвичайну штучність і цілковиту неперекональність, дозволяючи їх друк тільки після докорінної переробки. Крім того, критики стверджують, що оповідання письменника гарно співвідносилися не з іншими творами в журналі, а з рекламою, розміщеною на його сторінках, адже головною темою багатьох оповідань Дональда Бартелмі є саме сюжети рекламних оголошень (сценки з побутового життя), написані міською мовою коротких і чіпких газет, із їхніми каламбурами й грою слів заради гри слів.

Ранню творчість Бартелмі загалом можна описати двома цитатами з текстів, які увійшли до збірки «Невимовні справи, надприродні дії» (1968). Визначальною є фраза наратора з оповідання «Бачиш Місяць?» (1966): «Фрагменти – єдині форми, яким я довіряю» [1, с. 98]. В інтерв'ю Джерому Клінковіцу Бартелмі, обурений тим, що критики (і навіть колеги-письменники, зокрема Джойс Керол Оутс) постійно приписують йому цю фразу, укроте попросив не плутати світогляд персонажа й автора, зазначивши, що його тексти не фрагментарні, а цілісні. Чарлз Моулзворт припускає [6, с. 70], що це речення – ремінісценція рядка з «Безплідної землі» Т. С. Еліота: «Хай підірвуть уривки ці мою руїну» (Переклад І. Драча).

Дійсно, рання проза письменника – переважно безфабульна і фрагментарна (у пізнішій творчості фрагментарність нікуди не зникає, однак уже не є центральною рисою поетики), а зв'язність між словами й реченнями виникає здебільшого внаслідок читацької або й загальнонародської настанови на пошук зв'язку між двома думками, які стоять поруч, тоді як значення кожної окремої тези для письменника важить менше, ніж сама послідовність слів, словосполучень, речень, абзаців і уривків. Через це описуваний Бартелмі світ постає нецілісним і хаотичним, що притаманно для постмодерного світосприймання, а провідним прийомом опису такого часопростору стає довільна, а часто й підкреслена абсурдна каталогізація об'єктів і явищ життя, про яку вчителька місс Р. з «Повстання індіанців» (1965) каже: «Єдина форма висловлювання, яку я схвалюю, – це довгий перелік» [1, с. 112].

Обидві вищезазначені фрази акцентують на формі, яка у творчості Бартелмі 1960-х, безсумнівно, важливіша за зміст. Каталогії й списки, за його визнанням, «дуже весело робити», вони не випадкові й завжди хитро сконструйовані, однак цілком самодостатні; це утвердження світу через повторення. Водночас такі переліки забезпечують стабільність у часто мінливому довкіллі, дають те, до чого можна прив'язатися, як-от альманах чи телефонну книгу. Часто це «негативні списки», каталогії того, чого немає – так Бартелмі кепкує із самого принципу каталогізації.

Переліки-каталогії в текстах Бартелмі нерідко подані як колажі, до того ж, як вичерпно доводить Вільям Вард [9, с. 54], ці колажі переважно зроблені зі сміття вербального (масова література) і візуального. Особливо письменник залюблений у вікторіанські гравюри та загалом малярство XIX століття. Фрагменти цього «сміття», за Вардом, – це колаж або так звана mixed media («змішана техніка; мультимедіа; змішування декількох ЗМІ»), притаманне сучасному мистецтву: поєднання прози, ілюстрацій, заголовків, крапок, пробілів або чорних квадратів. У жовтні 1975 року Бартелмі під час Симпозіуму сучасної літератури, наголосив, що вважає колажний принцип одним із центральних у мистецтві цього століття, а «Улісс» і «Фіннеганів вікопомин» Джойса – два головні його зразки, поруч із творами Дос Пассоса). Власні спроби в колажній формі Бартелмі порівнював з витворами Макса Ернста.

«Повстання індіанців» – один із його найдосконаліших текстів, частково, за словами автора, відгук на війну у В'єтнамі та політичний коментар на те, що американці дозволили існувати трафіку героїну в США. Крім цього, годарівські альянзи в тексті, крім кінематографічної логіки, також задіюють ширший французький контекст та, на думку Т. Доєрті, є «моторошним пророцтвом» [4, с. 121] травневих подій 1968 року у Парижі. Так Бартелмі ніби «накладає історію Франції на американський досвід» [4, с. 122] (особливо промовисто це помітно в назвах вулиць), де барикади – виразний знак чужої революції, хаотичного Іншого, зважаючи ще й на те, з чого їх споруджено, де найважливішим серед переліку напозір хаотичних речей (а, по суті, сміття), безсумнівно, є пустотілі двері, символ беззмістовного переходу і межі (а ще, на думку Бартелмі, атрибут «чоловіків, жінок і молодості» [1, с. 108]). Водночас, барикада в оповіданні – це ще й іронічний об'єкт поп-арту, який легко розбирають («розуміють») індіанці, бо його окремі елементи їм цілком зрозумілі, тоді як цілісний образ не виконує свою функцію, у тому числі навіть естетичну.

Критики одноставні в тому, що найбільше досягнення Бартелмі – це його речення. Він сам стверджував, що для нього найцікавіші – «речення із перебитим хребтом». У побудові синтаксичних конструкцій письменника дуже помітна його обізнаність із філософією XX століття, зокрема структуралізмом, як це вичерпно доводять Моріс Кутюр'є і Рєгіс Дюран. Згадані літературознавці навіть стверджують: для того, щоб правильно зрозуміти творчість Бартелмі, його варто сприймати як «талановитого й наділеного уявою лінгвіста, який вигадує чудові зразки задля ілюстрації власних теорій» [3, с. 44].

Найчастіше ситуація у його текстах пов'язана з потребою реагувати на незрозумілу подію, що утворює таку собі беккетівську фабулу, коли є наслідок, однак причина малозрозуміла. У Бартелмі це може бути побутове сімейне непорозуміння, суспільний конфлікт, казус або щось екзистенційно-релігійне (на кшталт смерті Бога, через яку янголи опиняються в незрозумілому і незручному становищі – оповідання «Про янголів», 1969). Водночас головна особливість його текстів полягає в тому, що вони антитеологічні, фабула принципово не розвивається і не має кінцевої мети, тому, у певному сенсі, може тривати нескінченно і будь-який сюжетний фінал доволі умовний. Цим фабула прозових текстів Бартелмі, безперечно, нагадує п'єси Беккета.

Найкращий приклад – оповідання «Повітряна куля» (1966), яке надихнуло Девіда Фостера Воллеса остаточно кинути філософію й стати письменником (а Джон Апдайк до цього зазначав, що саме це оповідання захопито його до сміливіших формальних експериментів). Зміст твору нескладний: у Нью-Йорку раптово і нізвідки з'являється величезна повітряна куля, яка накриває сорок п'ять міських кварталів від 14-ї вулиці до Центрального парку. Через те, що на ній немає жодних позначок, виникає безліч гіпотез щодо її походження й смислу, де найголовнішим є саме «випадковість». Невдовзі оповідач звиряється («мимовільне автобіографічне викриття» [1, с. 58]), що зробив повітряну кулю через те, що його кохана поїхала в Норвегію, а тому він мав якось реагувати на неспокій і «сексуальну депривацію» [1, с. 58]. Проте кохана вже повернулася, тож тепер потреби в кулі немає, тому після цих 22 днів він її прибирає і ховає до того часу, поки не трапиться чергове нещастя, наприклад, їхня сварка.

«Повітряна куля» – зразковий металітературний текст, твір про те, як пишуть твори, сатиричне зображення одвічної людської потреби шукати сенс там, де його може не бути (або сенс так і лишається незрозумілим, породжуючи веремію безглузких тлумачень), а також пародія на псевдонауковий жаргон, адже, за словами Лоїс Гордон [5, с. 158], справжнє «значення» повітряної кулі в тому, що у неї немає жодного значення. Однак дослідниця уточнює, що смисл у кулі таки є, але не для читача, а лише для оповідача: його об'єктивовані почуття стають загадковим об'єктом для інших, хоча насправді це лише слова на сторінці. Куля – це ще й символ форми, наповненої довільним змістом, і знаково, що в оповіданні «Геній» (1972) головний персонаж каже, що найважливішим інструментом генія нині є саме гумовий клей (гіпотетично

здатний «відремонтувати» кулю). Дональд Бартелмі як син архітектора не міг не знати відому фразу «батька хмарочосів» і американського архітектурного модернізму Луїса Саллівана – «форму визначає функцією» – адже і його епічні композиції побудовані за цією формулою.

Бартелмі використовує заледве не всі різновиди гумору, однак найпоширенішою є іронія. Іронічна переоцінка цінностей в постмодернізмі завершується тим, що все знецінюється і водночас стає безцінним. На іронію як провідний елемент у прозі Бартелмі вказував і критик Чарлз Моулзворт, що вважав автора передусім пародистом (і частково архіваріусом), який «зосереджений не на розриві між словом і річчю, бажанням і об'єктом, а радше – між словом і словом чи проявленим бажанням і бажаним проявом» [6, с. 30]. Також, натякаючи на відоме оповідання про Кеннеді, Моулзворт наголошує на тому, що саме колаж є прийомом, який «рятуює іроніка від втоплення», хоча загалом «сумбур культурних часточок сигналізує про відчай перед лицем переривчастості» [6, с. 32]. Однак іронія також чи не єдиний спосіб реагувати на суспільне життя, тож у цьому ракурсі його проза є політичним висловлюванням.

Гумор у літературі нерідко пов'язаний із грою, яка нерозривно пов'язана з мовою. Саме тому Віттенштайн запропонував поняття «мовна гра», перевизначивши мовлення як частину діяльності, спосіб життя. Для постмодерністів гра стає провідним принципом письма, тому важливим аспектом новелістики Бартелмі є ігровий. Літературознавець Алан Вайлд навіть поділяє всі його оповідання на лудичні (грайливі, вигадливі) та репрезентативні (реалістичні) [10, с. 15]. Гра для Бартелмі – це і принцип текстотворення (форма) і одна з його самоцілей, ідей (зміст). Гра в Бартелмі стирає межу між автором і читачем, роблячи обох (спів)творцями. Михайл Бахтін писав, що принципова відмінність гри від мистецтва полягає в тому, що в першій немає глядача й автора, гра не виявляє, а уявляє. Персонажі Бартелмі грають і запрошують читача долучитися до гри, правила якої надмірно життєві, а тому безглузді. Найкращий приклад – оповідання «Золотий дощ» (1963), яким завершується його перша збірка. У творі скульптор Генк Пітерсон через безгрошів'я вирішує взяти участь у телегрі «Хто я?», і під час відбору його запитують, чи має він щодо чогось глибокі переконання, чи він сам абсурдний і чи абсурд його цікавить. Оповідання – своєрідна пародія на популярну тоді екзистенціалістську літературу, а точніше – стиль таких текстів (ключова фраза: «Як можна бути відчуженим, якщо вас до цього ніхто не об'єднував?») [1, с. 22] Пітерсона драгує, що, здається, всі розуміються на цьому екзистенціалізмові, навіть його голяр Кітчен, а він занадто довго уникав цієї моди. Через це вже складається досить загрозлива ситуація, адже можна не цікавитися доволішнім абсурдом, але він сам тобою зацікавиться, і низка зустрічей доводить його роль у житті скульптора. Зрештою, Пітерсон таки увірував в безглуздість світу, і в те, що абсурдність тепер його карає за брак віри в неї, тож його виступ на телегрі (монолог чи то новітнього Гамлета, чи то архетипного Персея) починається як цілковита маячня, крізь яку пробиваються серйозні заклики: не примирятися, вимкнути телевізор, перевести в готівку страховку, поринувати в безглуздий оптимізм тощо. Гра «Хто я?» виявляється життєвим випробовуванням, пережити яке можна, тільки самовизначившись і почавши думати.

В антивоєнному оповіданні «Гра» (1965) ігрова ситуація вже значно серйозніша: оповідач 133 дні поспіль живе в бункері під землею із якимсь Шотвеллом, вони по чергово наглядають за пультом і один одним, бо, коли хтось із них поводитиметься дивно, інший має його застрелити. Якщо на пульті щось зміниться, вони мають вставити ключі в замки й «випустити пташку», націлену на певне місто. Знуджені постійним очікуванням, вони граються і довгий час намагаються поводитися нормально, однак невдовзі розуміють, що сталася якась прикра помилка, і очікувати змін марно, а згодом взагалі «визначення нормальності переглянули в Угоді від 1-го січня». Світ під час холодної війни, про яку метафорично пише Бартелмі, безумовно, ненормальний. У ньому гралися людськими фігурами на шахівниці життя, тому й гра в оповіданні несерйозна лише з огляду на те, що «пташка» так і не вилетіла, а «холодна війна» не стала атомною.

Висновки. Іронія долі полягає в тому, що новатор новелістичного жанру Бартелмі, «найімітованіший американський прозаїк» (Філіп Стевік) отримав лише одну визначну літературну нагороду США – Національну книжкову премію – та й ту за свою єдину дитячу книжку «Трошки незвичне пожежне авто» (1971). Під час промови на врученні він напівжартома скаржився, що ніяк не можна зробити картинку в тексті рухомими, адже телебачення надзвичайно впливає на теперішню ситуацію, і навіть його донька вважає, що книжки дивляться, як телевізор, а не читають. Цю дилему Бартелмі й намагався подалати своїми текстами, тому їх варто сприймати як картини, написані словами, адже для нього саме живопис був провідним мистецтвом ХХ століття. Він неодноразово шкодував, що слово не має фізичних властивостей посередника, які приступні, наприклад, художнику. Водночас письменник мав пам'ятати, що читачі не відкривають книжку заради живопису, і картинку в тексті сприймають лише як унаочнення якихось значущих фрагментів, візуалізацію епізодів, тож власну обмеженість словами англійської мови він прагнув компенсувати тим, що переосмислював роль ілюстрацій.

Література:

1. Barthelme D. *Sixty Stories*. New York : E.P. Dutton, 1982. 457 p.
2. Barthelme H. Donald Barthelme: The Genesis of a Cool Sound. College Station: Texas A&M University Press, 2001. 260 p.
3. Couturier M., Durand R. Donald Barthelme. London : Methuen, 1982. 100 p.
4. Daugherty T. *Hiding Man: A Biography of Donald Barthelme*. New York : St. Martin's Press, 2009. 592 p.
5. Gordon L. Donald Barthelme. Boston: Twayne Publishers, 1981. 225 p.
6. Molesworth Ch. Donald Barthelme's Fiction: The Ironist Saved from Drowning. Columbia : University of Missouri Press, 1982. 89 p.
7. Stengel W. *The Shape of Art in the Short Stories of Donald Barthelme*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1985. 232 p.
8. Trachtenberg S. *Understanding Donald Barthelme*. Columbia: University of South Carolina Press, 1990. 275 p.
9. Warde W. A Collage Approach: Donald Barthelme's Literary Fragments. *Journal of American Culture* 8, № 1, 1985. P. 52–56.
10. Wilde A. Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1981. 226 p.