

«НЕНАДІЙНИЙ НАРАТОР» У КОРОТКІЙ ПРОЗІ Г. МАЙРІНКА

У статті досліджується категорія наратора в короткій прозі австрійського експресіоніста Густава Майрінка. У межах наративного дискурсу письменника запропоновані три моделі ненадійної оповіді: наратор-філістер, наратор-алхімік і наратор-митець; проаналізовані основні прикмети і функції цих оповідних інстанцій.

Ключові слова: Майрінк, експресіонізм, наратор.

Експресіоністичний текст заперечує можливість когерентного, однозначного пізнання реальності і запроваджує радикальні зміни в стосунках між читачем і текстом, у механізмі функціонування оповідача, зокрема, активно оперує інстанцією наратора, позбавленого чіткої або ж правомірної ідеологічної позиції. Ненадійність як спосіб організації експресіоністичного наративу маніфестує неспроможність сучасної людини адекватно сприйняти абсурдну дійсність за допомогою раціонального мислення. Як зазначає Том Кіндт, непересічний арсенал засобів і стратегій втілення категорії «ненадійного наратора» містить саме «австрійська література міжвоєнних років» [8, 129]. Проблема самосприйняття і адекватної самооцінки стає наріжним каменем світогляду австрійських експресіоністів – громадян агонізуючої держави, яка зрештою припинила своє існування. Художній простір прози Густава Майрінка – це масштабне поле експериментування, творчої інтеракції з активним читачем, продуктивної співпраці, що відбувається «за спиною» ненадійного наратора. У зв'язку з цим видається доречним проаналізувати моделі «ненадійної» нарації у творчому доробку письменника, що дотепер не було об'єктом ґрунтовного вивчення.

Уведення в наратив ненадійного оповідача забезпечує передачу естетичної свідомості, «імпульсів «енергетики» автора до читача» [5, 17],

збуджуючи в його свідомості уявлення і роздуми, однотипні з авторськими. Позбавлений керівної настанови компетентного наратора, читач змушений балансувати між суперечливими точками зору. Таким чином, ненадійна нарація як невід'ємний атрибут прози австрійського експресіонізму – це продуктивний засіб виведення читача на принципово активні позиції, техніка, що «встановлює перспективи, які не передбачають простого опису подій» [3, 361].

Аналізуючи особливості ненадійної нарації у творчості Е. Вайса і Ф. Верфеля, Кіндт звертається до принципу кооперації П. Грайса, згідно з яким, для того, щоб відбувся успішний та ефективний процес комунікації, учасники комунікативної ситуації повинні дотримуватися чотирьох основних конверсаційних максим. Кіндт виявляє ознаки девіантної нарації у випадках, коли оповідач порушує максимум якості (суперечить сам собі), максимум кількості (говорить надміру або навпаки нарація містить недомовки), максимум способу (порушений порядок викладу, присутня двозначність) або максимум релевантності (оповідач надає несуттєву інформацію) [8, 130—134]. Умисне недотримання прагматичних максим і введення читача в оману здійснюється з метою вивільнення реципієнта зі стереотипності сприймання.

Відмовившись від прямолінійної авторської оцінки як принципу творення художньої реальності, Майрінк «передоручає» право голосу наратору, який займає принципово іншу ціннісну, світоглядну, мовленнєву позицію і веде оповідь під кутом зору власних інтересів і власного світобачення. Таким чином, оповідь заснована на дивергентних переконаннях оповідача і автора, які читач у своїй інтерпретаційній діяльності мусить скоординувати, виробляючи при цьому свою власну позицію. Майрінк вводить фігуру типового австрійського бюргера, який виступає виразником світогляду суспільства і водночас опосередковано артикулює точку зору автора. **Наратор-обиватель** має чітко означені національні риси (численні ознаки австрійського варіанту німецької мови), рівень освіченості та світогляд. Ненадійний наратор філістерського типу,

ідеологічно опозиційний імпліцитному автору, сліпо вірить у чесність офіцерів, розум лікарів, авторитет науково-технічного прогресу.

Наприклад, в образі Георга Макінтоша (оповідання «G.M.», 1904) легко впізнати Густава Майрінка, який демонстративно тримався осторонь і полюбляв шокувати обивателів ексцентричними витівками. Саме тому наратор – типовий представник бюргерського суспільства – вкрай негативно характеризує героя. «Цей *порох в оці* знову повернувся!» («*dieser Dorn im Auge war wieder hier!*») (тут і далі курсив наш – Ю.Б.) [9, 397] – обурюється консервативний оповідач-філістер.

За авторською маскою наївного оповідача прихована уїдлива іронія. Очевидним є прагнення письменника розмежувати позиції автора і оповідача. Способи дискредитації точки зору наратора різні: лакуни в часі історії, гіперболічні характеристики, диспропорційні узагальнення, абсурдні протиріччя в нарації, контамінація «високого» вульгарним, знижений стилістичний реєстр, невдалі алюзії, що свідчать про обмеженість і низький культурний рівень наратора. Намагаючись виправдати реалії свого обивательського світу, оповідач порушує логіку викладу, робить необґрунтовані позитивні висновки, таким чином порушуючи максимум якості. В оповіданні «Die Erstürmung von Serajewo» (1908) діє гомодієгетичний наратор, мовлення якого яскраво марковане неграмотно спотвореними алюзіями і зниженим стилістичним реєстром. Твір починається вкрай поетично: «Осінь проникла в наш край, і, як каже поет, *прекрасні дні Арангуеса вже минули* («*Die schönen Tage von Arranguetz waren schon vorüber*») [9, 54] – це умисно спотворена автором цитата з драми Ф. Шіллера «Дон Карлос, інфант іспанський» (1787) – («*Die schönen Tage in Aranjuez sind nun zu Ende*»). Розповідаючи про свою військову службу, наратор вдається до недоречного анахронізму: «Давно, дуже давно це було, нині спочиває наш Головнокомандувач Алоїз III («*Alois der Dritte, der Gütige*» тобто «*добросердий, добрий*» – так в середньовіччі іменували деяких австрійських герцогів) в кам'яних гробницях!» [9, 55]. Відбувається

навмисне віднесення подій до іншої епохи. Подібне порушення фактичної хронології, очевидно, зайвий раз підкреслює іронічне ставлення автора до свого героя.

Крім того, оповідач порушує максимум кількості і компрометує себе невмотивованими повторами, ніби намагаючись будь-що переконати реципієнта і показати абсурдні події у вигідному світлі: «Що ж стосується мене, то я ні за що на світі не хотів би втратити своїх військових спогадів. Так... Пардон, я вже говорив, але все-таки ще раз – що стосується мене, то я ні за що на світі не хотів би втратити своїх військових спогадів» [9, 64] – це наводить на думку, що наратор говорить неправду або принаймні сам не вірить у те, про що веде мову. Автор прагне не допустити серйозного ставлення до слів наратора і у зв'язку з цим вводить у його оповідь просторічну лексику і мовленнєві похибки: «Ja, wie *gsagt*, *Pardohn*, aber ich für meinen Teil möcht die Erinnerung an meine Kriegsjahr *net* missen» [9, 64].

Наратор-обиватель – це авторська маска, необхідна творцеві тексту задля створення логічних і просторово-часових аберацій, що стимулюють інтерпретаторську роботу читача. Запрограмований твором конфлікт між твердженням оповідача і читацьким негативним сприйняттям подій надає прозі Майрінка особливого динамізму. Отже, наратив Майрінка містить замасковану соціальну інвективу: читач викриває недостовірність характеристик упередженого оповідача, які претендують на універсальну істину. Оповідач-філістер генерує чужорідні, гіпертрофовано безглузді ідеї, які читач блокує, стаючи в опозицію. З огляду на вищесказане, ми пропонуємо визначити оповідача філістерського типу як **соціальний алерген** читацького сприймання, що змушує реципієнта в повній мірі відчутти абсурд об'єктивної дійсності, спонукає до критичного осмислення реалій і вартостей ХХ-го століття. Читач, сенсibilізований наративною манерою оповідача-обивателя, дистанціюється від обмеженого наратора і виробляє протилежну точку зору. Отже, наратор-бюргер актуалізує інстанцію читача, провокує його відповідь, викликає цілком конкретну реакцію, цілком

конкретні «ходи», виступаючи, таким чином, своєрідним «інструментом революційної педагогіки» [1, 109].

Як слушно зазначає Р. Мерфі, «парадоксальність мистецтва експресіонізму полягає насамперед у його установці – критика реального світу за допомогою нереалістичних спотворень, абстракцій, репрезентативних надмірностей» [8, 135], адже мета експресіоніста – «переформатувати світ таким чином, щоб зуміти в ньому вижити» (Ф. Ніцше). Сумніваючись в адекватності світу бюргерів і можливостях раціонального пізнання, експресіоністичний дискурс активно вступає в інтеракцію з гротескним. Наратив Майрінка демонструє вторгнення, прорив у реальність фантастичних, незбагнених елементів, що зрештою тріумфують над об'єктивною дійсністю, спростовують беззаперечну однозначність оповідуваних подій. У низці оповідань мовцем виступає наратор-ексцентрик, який займається різного роду окультними практиками або іншим чином ступає на шлях ініціації. Оповідач – позначимо його як **«наратор-алхімік»**, – нерідко описує свій досвід галюцинацій внаслідок наркотичної інтоксикації, як-от в оповіданні «*Haschisch und Hellsehen*». Загалом, хворобливе, загострене світовідчуття є основним атрибутом цього типу оповідача. Ці особливості викладу породжують сумніви читача щодо адекватності наратора, фактично унеможлиблюють вироблення однозначного потрактування оповідуваної ситуації.

Наратор-алхімік прагне подолати відчуття тривоги у дискретному, гротескному світі за допомогою раціоналістичних засобів, однак ці засоби виявляються абсолютно безсилями. Гомодієгетична нарація зазвичай набуває форми марення, різного роду оніричних станів, таким чином транспонуючи оповідь на рівень альтернативної, аморфної реальності, де діє «виворітна», карнавальна логіка фантастичного гротеску. Свідомість і пам'ять наратора не є сталими величинами, оповідач неодноразово «попереджає» читача про свою некомпетентність, що у подальшому ускладнює інтерпретацію екстраординарних подій.

«Схоже, я остаточно заблукав у світі ілюзій» [10, 151], – визнає наратор оповідання «Spiegelbilder» (1927). Хронотоп твору цілковито підкорений законам суб'єктивного сприймання оповідача – простір набуває ірреальних перспектив. Крім того, в оповіданні змішуються рівні історії і дискурсу, ігнорується «базове розрізнення, яке відповідає на питання «що» і «як» розповідається» [6, 36], і ми визначаємо це як порушення максими способу. Так, розпочавши оповідь у теперішньому часі: «Я спрямовую свій погляд крізь шибку» («Ich bohre meinen Blick hinaus durch die Fensterscheibe») [10, 151], наратор несподівано завершує її у минулому: «Я озирнувся. Кімната була порожня» («Ich blickte mich um; das Zimmer war leer») [10, 155], що ускладнює тлумачення реципієнта щодо достовірності візій оповідача.

Недоречні відступи, хаотичність нарації характерні для оповідання «Die Pflanzen des Dr. Cinderella» (1904): «І ось одного разу, зовсім випадково... у мене промайнула думка, як розгадати мою загадку – із такою силою і несподіванкою, що я здригнувся! Такі блискавичні одкровення подібні до метеоритів у нашому внутрішньому житті. Ми не знаємо, звідки вони прийшли, ми бачимо тільки їх розпечений стан і падіння [...] Це почуття страху... потім... тихе... так... так... наче хтось чужий... *Що я хотів сказати?...* *Вибач, я став таким неуважним*» [9, 265]. Після розлогого відступу від основної лінії оповіді, наративний темп стрімко зростає: «І немов моя свідомість слідом впала з височенних сходів, *перескакуючи дві, чотири, вісім, все більше і більше сходинок...*» [9, 266].

Подібну художню тенденцію у прозі письменника можемо дефініціювати як «фантастичний гротеск реального світу» або «антиопис» (Д. Корвін-Пйотровська), тобто спосіб репрезентації світу, що є водночас його деструкцією і реконструкцією, – творення «різних за ступенем та видом логічних, фізичних та психологічних неправдоподібностей» [4, 41] із одночасним закоріненням оповідуваних світів у повсякденній реальності. Гротескова деформація в описах ХХ-го століття, що перебувала під сильним впливом саме експресіонізму [4, 42], – це насамперед засіб звільнення від

«тягаря референції», «жест негачі міметичних дескриптивних традицій», утвердження поетики абсурду і некогеренції як засад опису [4, 42—43].

У децентрованому та «безбожному» світі експресіонізму епістемологічна впевненість, визначеність і раціоналістичне орієнтування перестають існувати – як для протагоніста, так і для читача. Експресіоністичні тексти спершу звертаються безпосередньо до конвенціональної орієнтації читача і мобілізують читацький потенціал реалістичного *перекодування*, однак згодом вони неминуче приводять реципієнта до відмови від чинних шляхів пояснення та інтерпретації дискурсу. Деформоване, запалене світосприйняття наратора унеможливорює реалістичне перекодування дискурсу – саме в цьому полягає «радикальна епістемологічна переорієнтація» експресіонізму [11, 105]. Ідіосинкратична перспектива експресіоністичного наратора генерує незрозумілі метафори і вкрай нестандартні спостереження за тим, як «мати й донька катаються на санчатах: зі свистом, немов фурії – відблиск всіх шестидесяти чотирьох зубів» [9, 282]. Насичене несподіваними прийомами оживлення оповідання «Bologneser Tränen» (1904): «Гігантська орхідея – обличчя демона, без підборіддя, тільки переливчасті очі і піднебіння – зло сміялося на стеблі» [9, 141]. Безперечного апогею сягає приголомшливий виклад наратора в оповіданні «Prag» (1907): «У шикарному ландо – тільки-но погляньте! – дружина мільйонера Штайсбайна голими пальцями дістає із ридикюля і їсть *холодну чечевицю*» [9, 285] («die Linse» – 1. чечевиця; 2. кришталік ока, – із контексту достеменно незрозуміло, однак у будь-якому випадку абсурдно). Наратор із власних міркувань спотворює загальновідомі реалії чеської столиці – в описі неіснуючої ріки Нєбіх («Nebbich» – австр. розм. «нікчема») впізнається Влтава («Шість мостів із найвідомішим поміж них – тим, що будувався із використанням яєчних білків у якості зв'язувальної речовини») [9, 283].

Мета експресіоніста – оголити штучності зображуваного світу, ліквідувати умовності акту дескрипції. Внаслідок своєрідного «культурного

шоку» на рецептивному рівні досвід читача є аналогічним до досвіду протагоніста-оповідача – це відчуття «збентеження і беззмістовності, далі – фрустрації при зіткненні з обмеженістю раціонального мислення» [11, 299]. У зв'язку з цим, наратору ексцентричного типу належить роль **експресіоністичного реорганізатора** читацького сприймання, що змушує реципієнта відмовитися від загальноприйнятих оцінок і конвенціонального потрактування об'єктивної дійсності. Саме за рахунок цього зростає читацька самостійність у розпізнанні проблеми і у формулюванні власної точки зору, некерованої наратором. Перед читачем поставлене завдання – самостійно сконструювати фрагменти візій, інтегрувати дискретний світ, що проходить крізь фільтр гіперчутливої уяви ненадійного оповідача-алхіміка, і зрештою, зробити його значущим.

Найвищий рівень *Entfremdung*-ієрархії – самовідчуження суб'єкта, – експлікується у мотиві божевілья, якому належить особлива функція конкретизації мистецького світогляду та втілення естетико-філософських засад експресіонізму. Використовуючи образи божевільних, експресіоніст отримує змогу «звільнитися від необхідності у конвенціональній послідовності оповіді» [7, 33]. В наративному світі Майрінка психічно хворий оповідач зазвичай виступає порушником максими релевантності. Божевільний наратор є носієм вільної, субверсивної логіки, представником альтернативного модусу існування.

Найекстремальнішим виявом психічної дисгармонії людини в експресіонізмі стає роздвоєність оповідача. Непевність епохи, колапс суспільних реалій і моральних вартостей, розхитаність світоглядних позицій, атмосфера зневіри – все це породило нову особистість – людину з розколотою психікою. У межах наративного простору прози письменника фігурує оповідач із роздвоєною свідомістю – це **наратор-митець**, якого автор наділяє власним літературним псевдонімом (що згодом став офіційним прізвищем Густава Майєра) – *Майрінк*. Вперше наратор на прізвище Майрінк з'являється в оповіданні «Die vier Mondbrüder» (1916). На відміну від двох

попередніх типів нараторів, цей оповідач найбільш чітко ідентифікований і, на перший погляд, максимально наближений до автора. Так, Майрінк створює ілюзію зображення моментів життя реального автора, однак альтернативна біографія наратора-митця, сповнена іронії та фантастичних описів, є, безперечно, фікцією. Отже, це ще одна маска автора, «засіб його кокетування з читачем» [5, 18]. Це своєрідне псевдо-біографічне «Я» «містифікує читача ігровою тотожністю і водночас біографічною невідповідністю з автором «реальним» [6, 3]. Ненадійний оповідач шизофренічного типу має двійника – доктора Сакробоско Хазельмайєра. Це вельми загадковий і полівалентний рекурсивний образ малої прози Майрінка, для якого характерні практично всі риси Трікстера: непередбачуваність, підступ, прагнення до провокації, наближення до фігури диявола. Пародіювання і профанація закладені вже у самому імені двійника: («sacro bosco» – італ. «священний ліс»); Hasel-mayer: «hasel» – нім. «ліщина»). Сакробоско Хазельмайєр – це антипод наратора, уламок його особистості, несвідомі тіньові тенденції мінливої натури митця. Для «уявного друга» оповідача характерна виражена об'єктивованість, тобто незважаючи на те, що він репрезентований автором як феномен свідомості наратора, прояв його шизофренічного стану, у читацькому сприйнятті двійник відокремлюється від героя і впевнено проектується на персонажний рівень.

Отже, ірритативна оповідна техніка в прозі Майрінка передбачає введення фігури божевільного наратора-митця, який постійно вагається у власній адекватності, в існуванні свого «alter ego», і не є джерелом достовірної інформації. Читач перестає бути пасивним спостерігачем, він перетворюється на гравця, який отримує запрошення шукати приховані у тексті «сліди», розкодувати «грайливу мозаїку n-кількості неспівмірних і взаємосуперечливих» «ликів» автора [2, 202]. Авторські маски – це насамперед спосіб упорядкування життєвого матеріалу, прагнення поглянути на світ іншими очима, спроба самоідентифікації, переосмислення місця людини в ХХ-му столітті. Зображення «Я» через «Іншого» як посередника –

це насамперед засіб саморозкриття «Я». У цьому контексті ненадійний оповідач шизофренічного типу виступає як **інтерперсональний аніматор** наративного простору.

Таким чином, дискурс Майрінка виявляє три моделі ненадійної нарації – це обмежений, упереджений наратор-обиватель, замріяний оповідач-алхімік і наратор-митець із розчакнутою свідомістю. Активна зміна цих типів оповідних інстанцій свідчить про свідому гру автора з читачем. Тріада ненадійних нараторів Густава Майрінка ілюструє експресіоністичну категорію відчуження, що поступово розвивається у трьох проєкціях: відчуження людського суб'єкта від соціуму; відчуження суб'єкта від об'єктивної дійсності; відчуження суб'єкта від самого себе (класифікація Т. Анца) [7, 64]. Прагнення динамізувати стосунки між автором і читачем як магістральний принцип творення художнього наративу здійснюється за рахунок ускладнення проявів авторської присутності, множинності її виявів. Експресіоніст дискредитує наратора свого художнього світу з метою вивільнення читача від його впливу. Ефект «розпорошеності» образу автора, перевтілення у ряд стилізованих модусів «Я», демонстрація різномірних «граней» сприяють активізації читацької інстанції, підвищенню «наративної компетенції». Ненадійна нарація у творчості Майрінка – це продуктивний спосіб форматування викладового матеріалу, спрямований на релятивізацію художнього простору в контексті експресіоністичних шукань.

ЛІТЕРАТУРА

1. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Умберто Эко. — М. : Симпозиум, 2005. — 512 с.
2. Зубрицька М. Homo legens : читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. — Л. : Літопис, 2004. — 352 с.
3. Ізер В. Рецептивна естетика / Вольфганг Ізер // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. — Л. : Літопис, 1996. — С. 351—369.

4. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська ; пер. з польськ. Зоряна Рибчинська. — Л. : Літопис, 2009. — 208 с.
5. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі І. Франка / Микола Легкий. — Л. : Львівське відділення Інституту літ-ри ім. Т. Шевченка НАН України, 1999. — 160 с.
6. Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій) / Ігор Папуша // *Studia methodologica*. — Тернопіль : ТДПУ, 2005. — Вип 16. — С. 29—46.
7. Anz Th. *Literatur des Expressionismus* / Thomas Anz. — Stuttgart : Metzler J.B. Verlagsb, 2002. — 258 s.
8. Kindt T. Werfel, Wiss and Co. unreliable narration in Austrian literature of the interwar period / Tom Kindt // *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel* / Ed. by Elke D'hoker and Gunther Martens. — New York : Walter de Gruyter, 2008. — P. 129—147.
9. Meyrink G. *Des Deutschen Spiessers Wunderhorn* / Gustav Meyrink. — Wien : Böhlau Verlag, 1987. — 435 s.
10. Meyrink G. *Das Haus zur letzten Latern : Die Frau ohne Mund* / Gustav Meyrink. — München : Moewig, 1973. — 160 s.
11. Murphy R. *Theorizing the Avant-Garde : Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity* / Richard Murphy. — Cambridge : Cambridge University Press, 1999. — 328 p.

БЕРЕЖАНСКАЯ Ю. В.

«НЕНАДЕЖНЫЙ РАССКАЗЧИК» В МАЛОЙ ПРОЗЕ Г. МАЙРИНКА

В статье исследуется категория рассказчика в малой прозе австрийского экспрессиониста Густава Майринка. В нарративном дискурсе писателя предложены три модели ненадежного повествования: рассказчик-обыватель, рассказчик-алхимик и рассказчик-художник; проанализированы основные черты и функции этих повествовательных инстанций.

Ключевые слова: Майринк, экспрессионизм, рассказчик.

BEREZHANSKA Yu.

«UNRELIABLE NARRATOR» IN SHORT STORIES BY G. MEYRINK

The article examines the category of narrator in short fiction of Austrian expressionist Gustav Meyrink. Three models of unreliable narration have been proposed within the narrative discourse of the writer: the Philistine, the Alchemist and the Artist; the main features and functions of these narrative instances have been analyzed.

Keywords: Meyrink, expressionism, narrator.

Стаття надійшла до редколегії 8.05.2012 р.